

L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV

Montse Aymerich Bassols

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

L'ART DE LA INDUMENTÀRIA A LA CATALUNYA DEL SEGLE XIV

Tesi que presenta Montse Aymerich Bassols, per optar al títol de
doctor en Història de L'Art

Directora de la tesi: Dra. M^a. Rosa Terés Tomàs
Catedràtica d'Història de l'Art

Abril 2011

6. LA COTA: ASPECTES GENERALS

6. LA COTA: ASPECTES GENERALS

En aquest apartat inclourem totes les peces de vestir per al cos excepte els mantells i la roba interior (la camisa, les bragues i les calces o mena de mitges). Es a dir, tractarem d'aquelles peces de roba que, a manera de vestits, es portaven damunt de la camisa. De vegades és fa difícil de poder identificar aquests vestits ja que solen anar sobreposats i són d'una mateixa llargària. Només podem veure el vestit de sota a través de la boca de la màniga si aquesta és ampla, del coll, si el de sota sobresurt o el de sobre presenta alguna obertura que permeti passar el cap, o bé si existeixen talls al vestit de sobre que deixin al descobert part de la vestidura inferior. En alguns casos la peça de la part de d'alt és una mica més curta que la de sota i aquesta queda parcialment visible. Al llarg del segle XIV una de les peces d'indumentària més portada per homes i per dones era l'anomenada **cota**. La trobem citada amb freqüència als inventaris i la podem també tot sovint identificar a les obres plàstiques de l'època. L'ús d'aquest vestit civil que, com veurem més endavant, té el seu origen en la indumentària militar, es fa extensible a tots els estaments de la societat.

Però en una societat tan jerarquizada com la medieval el vestit no podia deixar d'indicar l'estament al qual pertanyia la persona que el portava. Per això la promulgació de diferents lleis sumptuàries intenta limitar el luxe en el vestir a tots aquells grups socials que es troben fora de l'estament nobiliari. Tanmateix, diverses ciutats i viles catalanes com ara Barcelona, Cervera, Lleida, Mallorca o Berga dictaren lleis que prohibien als seus habitants de qualsevol condició o estament fer ostentació de luxe per mitjà de vestits massa ornamentats. Els teixits preciosos, les riques brodatures, els joiells o els guarniments vestimentaris que incorporaven sedes, perles, or i plata es convertiren en els principals destinataris de les prohibicions sumptuàries. La visibilitat que atorgava a la cota la seva funció de vestidura externa no resultava aliena a les restriccions que les lleis sumptuàries, fonamentalment les barcelonines, imposaven als

teixits amb que podia ser confeccionada, als materials que la podien ornar o a la llargada de la cua que la faldilla podia arrossegar⁴².

També es limita el preu de la roba que es pot emprar al fer-se un vestit :

Item ordenem e (establim) que nuyll laurador en sa muyller de qualque seynoria o condicio sien no gosen vestir drap qui vaylla mes de .xij. solidos de Barchinona la cana o de .iiii.solidos de Jacha l alna de Leyda si dat no li era.

.....e establim que unes vestidures ayen a durar a tot hom el menys i an⁴³

6.1- Tipus de teixits de la cota

Així doncs, la cota vestia tant a homes com a dones de tots els estaments i al llarg del segle XIV serà el vestit més generalitzat. Per això no es d'estranyar que quan el 2 de setembre de 1358 Pere el Cerimoniós requereix de l'abat de Ripoll informació detallada respecte a la indumentària amb que han estat representats els comtes enterrats al monestir faci referència, juntament amb el mantell, a la cota:e en quina manera es vestit cascun de **mantells e de cotes e d'altres vestedures**⁴⁴..... Es a dir, el rei dóna per suposat que tots els seus avantpassats han estat representats vestint cotes i no altres tipus de vestits externs. Encara que també hi poden haver *altres vestedures* (terme que designa de manera genèrica diferents peces indumentàries) l'únic vestit extern que s'esmenta és la cota.

Però la qualitat de la roba⁴⁵ i també del tint podia variar molt en funció de l'estament al qual pertanyia la persona que la portava. Els inventaris de l'època a vegades

⁴² Veure notes nº 990, 993, 994, 1038, 1039, 1040 i 1190.

⁴³ Brocà, D.G.M.: "Ordinacions fetes en Cort per tota Catalunya y illes de Mallorca, Ibiça y Menorca" a *Institut d'Estudis Catalans*, Anuari I, 1907, Barcelona, pàgs. 266-275.

⁴⁴ Rubió y Lluch, Antoni: *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-Eval*". Institut d'Estudis Catalans, 2 Vols., 1908, Vol. I, pàg. 185.

⁴⁵ Per a estudis d'oficis medievals relacionats amb la producció de teixits, vegeu: Duran i Sanpere, Agustí: "Els teixits de llana", "Els teixits de cotó", Els teixits de luxe: la seda" i Els teixits de luxe: els brocats" a *Barcelona i la seva Història*. Curial, Vol. II, Barcelona, 1973, pàgs. 278-287, 288-309, 339-343, 344-353 i 354-361; També: Sánchez Martínez, M.: "La seda a la Catalunya medieval" a *El món de la seda i Catalunya*. Museu Tèxtil de Terrassa-Diputació de Barcelona, 1991, pàgs. 169-188; Martín i Ros, Rosa Maria: "Tejidos" a *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XLV, tomo II, 1999, pàgs. 9-80. Per a un enfocament més genèric i tècnic del teixit vegeu els treballs de: Dávila Corona, Rosa M^a.; Durán

distingeixen entre les cotes d'home i les de la dona, però no sempre és així i en molts casos es cita la peça sense especificar al sexe al qual està destinada:

*Item una cota de dona e un mantell tot de seda groga, bons*⁴⁶

*Item una cota d'home de drap de ferret, de verni scur*⁴⁷

*Item una altra cota de ferret, de verni pur, folrada de pell d'anyins negres*⁴⁸

Però com hem dit la qualitat de la roba de la cota podia variar molt. Així entre les pertinences inventariades de Bartomeua, muller de Pere Castelló, mariner d'ofici, s'hi troben dues cotes d'un teixit de llana senzill com era l'anomenada *bruneta* o el *drap de mescla*. El drap de mescla o mesclat era una llana teixida amb fils ja tenyits amb diversos colors i que formaven una mescla o barreja de fils colorejats:

Una cota de dona de drap de mescla, ja usada

*Item una altra cota de dona de bruneta sotil*⁴⁹ (prima)

Les cotes més senzilles també podien ser de *drap burell* que fou una roba molt estesa. Era de llana de textura gruixuda i basta i tenia un color grisós no definit clarament del qual degueren existir diversos matisos. Més endavant el mot *burell* acabà designant un color. A l'inventari de Miquel d'Alòs, ciutadà de Barcelona, mort l'any 1431 s'esmenta una cota d'aquest teixit que pertanyia a una dona anomenada Serena:

*Hun cot de drap de burell scur de mi dita Serena folrat les manegues de anyines negres*⁵⁰

Pujol, Montserrat; García Fernández, Máximo: *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellanos-Catalán*. Junta de Castilla y León/Caja Duero. Salamanca, 2004. I encara, la recent aportació de: Saladrigas Cheng, Sílvia: "Catàleg de teixits" a *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*. Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010, pàgs 58-129.

⁴⁶ AHCB. Inventari d'Isabel, muller de Lluís de Queralt, mariner de Barcelona. Caixa I, 1.

⁴⁷ Casas Homs, Josep M^a: "L'heretatge d'un mercader barceloní" a *Cuadernos de Historia Economica de Cataluña*, Barcelona, 1994, pàgs. 9-112, pàg. 26.

⁴⁸ Ibidem, pàg. 28.

⁴⁹ AHCB. Inventari de Bartomeua, muller d'en Pere Castelló, mariner. Segle XV, Fonts Notarials, Caixa I, 1.

⁵⁰ Inventari de Miquel d'Alòs, ciutadà de Barcelona (1431). Arxiu de Protocols.

Quan es parla de *drap de la terra* es fa referència a un teixit de llana fet al país. En general, servia per a vestir gent pobre o bé esclaus:

*Un cot desclava, nou, de drap de lana blau, de la terra*⁵¹

En canvi el mercader barceloní Guillem Ferrer que va morir pocs dies abans del 25 de juliol de 1389 tenia una luxosa cota de camellot, teixit també de llana però del qual se'n feien diverses versions. A Orient aquesta roba es feia amb pèl de camell, però d'altres fonts fan referència al pèl de cabra o a ambdós barrejats. En d'altres ocasions era una barreja de seda i de caixmir, que és una llana de cabra, però en tot cas es tractava sempre d'un teixit molt valuós. La cota de camellot del nostre mercader no sabem si era per a ús propi o bé formava part, juntament amb la resta de les nombroses peces de roba citades en el seu inventari, de les mercaderies destinades a la venda que emmagatzemava a la tenda:

*Item una cota d'home de xamallot violat, de dos fils, folrada de tafatà de color de girasol*⁵²

Però les cotes més sumptuoses eren les reials com la que vestia el rei Alfons el Benigne de seda teixida amb fils d'or i adornada amb tires de pell d'ermíni i amb perles:

*.....ell se despullà les vestedures que vestia, que era mantell e cot ab penes d'erminis, de drap d'aur e ab moltes perles*⁵³.....

També el rei Alfons el Magnànim s'abillava amb una sumptuosa cota confeccionada amb delicats teixits de seda com ara el vellut, l'atzeituní i el brocat que era la mateixa seda brodada amb fils d'or o d'argent formant dibuixos. A l'inventari reial realitzat entre 1412 i 1424 aquest vestit apareix ja descosit per tal de poder reaprofitar els diferents trossos per tal de fer-ne una nova vestidura que, en aquest cas, serà un gipó.

⁵¹ Roca, Joseph M^a.: "Inventari de Pere Girgós" a *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*. 1928. Vol. XIII. Núm. 98-99 (Enero a junio) i 100-101 (Julio a diciembre), pàgs. 306-316; 384-395. pàg. 314.

⁵² Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader*...pàg. 28.

⁵³ Ramon Muntaner: *Crònica*. A cura de Marina Gustà, edicions 62, Barcelona, 1979, Vol. II, pàg. 213.

Aquesta peça, al llarg del segle XV, s'anirà imposant en detriment de la cota. La reutilització de la roba va ser un recurs generalitzat a les llars medievals i veiem que la casa reial no en va ser una excepció:

*Item una manega e .v. troços de etzeytoni vert vellutat, pitxolat de vermell, brocat d'or, qui es estat de cota*⁵⁴ (serviran per fer-ne un gipó).

El tint⁵⁵ era un altre element molt important alhora de valorar la bona qualitat d'un teixit. Tant era així que portar robes no tenyides només era propi de persones que vivien en un estat d'extrema pobresa. Segons el franciscà Eiximenis la Mare de Déu tenia uns orígens familiars tan humils *que en tanta pobrea visch que solament anava vestida de drap no tint*⁵⁶

No era el cas del ciutadà barceloní Ferrer de Gualbes que entre el seu estens vestuari hi consten dues cotes tenyides amb un tint de molt bona qualitat i de preu elevat com era la *grana*. Aquests teixits, generalment de llana, eren designats com *drap de grana* o només *grana*. El mateix mot també podia fer referència al color obtingut amb aquest tint. A l'exemple citat del barceloní Ferrer de Gualbes la bona qualitat de la roba i del tint és realçada per unes folrades de pell d'ós en una peça i de vair, a l'altra. El vair és un esquiroi que té el dors gris i la panxa blanca. Es necessitaven moltes pells d'aquests animals per completar una folrada com aquesta:

Item una cota vermella de grana folrada d'ossos ab mànega de boti

*Item una cota de grana folrada de panxa de vay ab mànega de boti*⁵⁷

⁵⁴ González Hurtebise, Eduardo: "Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, pàgs. 148-188, Barcelona, 1907, pàg. 180.

⁵⁵ Sobre les tintures naturals emprades a l'Edat Mitja i les consideracions simbòliques d'alguns d'aquests colorants vegeu els estudis de: Carbonell Basté, Silvia i LEITAT: "Tints d'ahir, colors per al demà? i Sánchez Ortiz, Alicia: "El jardí dels tintorers: Algunes consideracions sobre els jocs econòmics i el simbolisme dels colorants en el món occidental" a *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?* Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010, pàgs. 15-55 i 175-194.

⁵⁶ Francesc Eiximenis: *Lo Libre de les dones*, Vol. II, Edició crítica a cura de Frank Naccarato, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1981, pàg. 426.

⁵⁷ Garcia Panades, Teresa.: "Los bienes de Ferrer de Gualbes, ciudadano de Barcelona", (hacia 1350-1423) a *Acta Medievalia*, 4, 1983, pàg. 181.

A vegades també es tenyien les pells. Així entre les pertinences inventariades a la casa de Leonís Mestre, barber i cirurgià barceloní mort l'any 1437, hi trobem un petit mantó de dona (*manteta*) procedent de Malines i un altre mantó més gran folrats amb pells blanques de vair que han estat tenyides:

Item .j. manteta de mallines blava, forrada de vays blancs, tinyats, usada.

*Item .j. mantell del prop dit drap, mig forrat de vays blancs, tinyats*⁵⁸.

6.2 - La folradura de la cota

A mesura que a les darreries del segle XIV i al llarg del segle XV anà augmentant el gust pel luxe, les robes de qualitat així com els folres prengueren major rellevància. De fet, els folres foren considerats gairebé tan importants com la mateixa roba. Tanmateix, la volada que emprengueren les folrades de les robes luxoses ve empesa tant per les necessitats pràctiques derivades de la protecció de les inclemències del temps com per la creixent sumptuositat i riquesa que assoliren les pells i teles que folraven, sobretot, les peces d'abrigall (mantells, caperons, gramalles...) i els vestits externs (cotes, aljubes, gipons...). Així doncs, en molts casos el folre assoleix un protagonisme equiparable al del mateix teixit, sobretot en peces amples i amb talls que al obrir-se amb facilitat permeten mostrar la rica folradura. Ho veiem als inventaris on gairebé sempre s'esmenta el tipus de tela del folre i el seu color, i, sobretot, a les pintures de l'últim terç del segle XIV on les peces més externes de vestir mostren el seu respectiu folre, creant un gran efecte amb els contrastos entre textures de robes i colors diferents.

Així, en un contracte signat a santa Coloma de Queralt el 3 de desembre de 1404 pel pintor manresà Francesc Feliu, per a la pintura del retaule de sant Pere de l'església de santa Maria de Bell-lloc, no solament es fa constar, com era habitual en aquest tipus de documents, el color de les vestidures dels sants titulars sinó que s'hi afegeix una referència explícita a la folradura d'aquestes vestidures que haurà de ser de color diferent. El contracte explicita que els colors de les folrades es deixen a consideració de l'artista, però no hi ha dubte que aquestes resultaran ben destacades. En aquest cas,

⁵⁸ Roca, Joseph M^a.: "Traslat del inventari dels béns den Leonís Mestre, barber e cirúrgich" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1921-1924. Vol. XI, pàgs. 150-162. pàg. 151.

les vestimentes a les quals al·ludeix l'escrit són mantells i no cotes, però la tendència a fer visible el folre es pot generalitzar a diferents tipus d'induments, i, molt en particular, a la cota per la seva posició de vestit més extern:

.....*E que en la taula del mig del dit retaule, lo dit mestre, ha a fer dues ymages, ço és, la ymage de monsenyer sent Pere e de sent Johan Evangeliste, ab lurs tabernacles, de pinzell, bons e bells e ben obrats, ab lurs diademes d'or picades, segons que a l'obre se pertany. E que los **mantels** de les dites ymages, sien **d'atzur d'Acre**, ab lurs fresadures d'or, e los **enversos dels dits mantells, sien d'altra color, a coneguda del dit mestre**.....⁵⁹*

En moltes ocasions, sembla haver-hi una clara intencionalitat per part del pintor de multiplicar aquestes superposicions de color en les diverses peces d'indumentària, ja que habitualment, com ja hem indicat anteriorment, es portaven dos vestits, un d'intern i un altre de més extern com la cota, que formaven com una mena de conjunt que admetia varies combinacions en funció, en part, del sexe que el portava.

Com a vestidura externa i per tant ben visible, la cota solia anar ben folrada. Així doncs, a partir de la segona meitat del segle XIV i al llarg del segle XV els inventaris es fan ressò de la importància creixent dels folres que són citats gairebé sempre, fent referència al teixit amb que han estat realitzats així com el seu color. Ho podem veure també a les obres plàstiques de l'època quan aquests folres, de tons generalment vius, apareixen a l'interior de les amples boques de màniga o dels generosos talls que poden adornar les faldilles de la cota o bé al coll. Les folrades dels vestits en general i de la cota en particular podien ser de roba, des de el teixit més senzill al més luxós o també de pell. La qualitat d'aquestes també podia variar molt, emprant-se com a més corrents les pells de conill, d'esquirol (vair) o d'anyells i reservant les més fines i costoses com la pell de marta o d'ermíni per a les vestidures més sumptuoses i riques.

*Item una cota vella d'home, de florentí blau, folrada de cotonina negra*⁶⁰

⁵⁹ A.H.T. Fons Notarials de l'Arxiu de Santa Coloma de Queralt, paper solt, Vol. X, nº 605. Citat per Madurell Marimón, José Maria: *El pintor Lluís Borrassà (su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras)*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Addenda al Apéndice Documental, Vol. X, 1952, pàg. 171.

⁶⁰ Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 46.

No hi ha manera de saber si aquesta cota masculina, ja usada i vella, havia estat utilitzada per a l'ús personal del mercader barceloní Guillem Ferrer o algun altre membre del seu entorn familiar o bé, juntament amb d'altres peces de vestir que també apareixen al seu inventari com a velles i esquinçades, eren destinades a la venda. En realitat una mena de revenda de roba de “segona mà”, tal vegada provinent de particulars o d'encants. En tot cas, es tracta d'una cota confeccionada amb llana de color blau i amb garantia de bona qualitat per la seva procedència florentina. La folradura, més senzilla, és d'un teixit de cotó de color negre. A la casa del mateix comerciant hi trobem una altra cota per a nen que també ha estat portada tot i que tant la roba del vestit com la de mateixa folradura són de gran qualitat. La vestidura és de camellot i el folre de terçanell que era un teixit de seda d'un cert gruix molt preuat i habitualment utilitzat per a folrades. Quan als colors tornem a trobar la mateixa combinació de l'anterior: vestidura blava/folradura negra:

Item una cota vella de infant, de xamellot blau, de dos fils, folrada de taxell negre de rems⁶¹ (Reims?)

Per a les estacions més fredes les cotes eren folrades de diverses pells. La muller o tal vegada alguna de les dones que vivien a la casa del ciutadà barceloní Pere Girgós en tenia una:

Un cot de dona, de burell melorquí, folrat de pells de conills⁶²

Francesca de Tous vesteix una cota folrada de pell d'anyells:

Item .i. cota negra folrada de pell d'anyells blancs⁶³

La pell d'esquirol solia ser molt emprada per a la folradura de les cotes:

.....e li faria una cota forrada de vais⁶⁴

⁶¹ Ibidem, pàg. 47.

⁶² Roca, Joseph M^a: “Inventari de Pere Girgós” a *Boletín de la Real Academia...*, pàg. 314.

⁶³ Alòs, Ramon d': “Inventaris de Tous” a *Estudis Univesitaris Catalans*, pàgs. 132-408. Barcelona, IV, 1910, pàg. 149.

Algunes partides d'inventaris arriben a especificar la part de l'animal al qual corresponen les pells (panxa, dors o coll). Així entre la roba del mercader Guillem Ferrer apareix una cota d'home de llana de Florència i folrada amb dorsos d'esquirol:

*Item una cota de home, de florantí vert, nova, folrada de dossos de vays*⁶⁵

En dates tan primerenques com las dels anys 1311 i 1312, la casa reial realitza diversos pagaments en concepte dels vestits encarregats per a les infantes Maria i Constança, filles del rei Jaume II. Per a ambdues infantes s'ha confeccionat un conjunt de tres peces de la mateixa roba, consistent en un mantell (*clamide*), una cota (*supertunicale*) i el vestit de sota o gonella (*tunica*). En un cas el teixit escollit prové de la ciutat de Malines i és de dos colors, en l'altre, es tracta de presset de color vermell, un tipus de llana molt valuosa i que solia ser portada per personatges de la cort. Per a folrar aquestes vestidures que han de ser portades a l'hivern, són trameses diverses pells. Aquesta folradura de pell, disposada en forma de tires o de franges damunt de la vestidura, es coneguda amb el nom de *pena*.

*Item septem cannas et mediam panni de Mellines mixti coloris, pro faciendis dicti infanti (Maria) clamide, **supertunicali et tunica** sexaginta quinque solidorum pro qualibet canna, pro quadrigentis octuaginta VII solidos et VII denariis.*

*Item novem **pennas** varias, ad rationem ducentorum troginta solidorum pro qualibet penna, pro duobus mille et settuaginta solidis*⁶⁶.

*Item decem et novem alnas de presseto rubeo de Duax (Douai?) pro faciendis dicte infanti (Constança) clamide, **supertunicali, et tunica** et suramine.*

*Item unam **pennam** variam ad opus dicti **supertunicalis***⁶⁷

⁶⁴ Ruiz i Calonja, Joan: *Retaule de la vida medieval. Textos catalans coetanis*, Barcanova, Barcelona, 1990, pàg. 163.

⁶⁵ Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 28.

⁶⁶ Martínez Ferrando, J. Ernesto: "La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. XI, Años 1953-1954, pàg.48.

Aquí queda ben clar que la folradura de pell o pena es destinada a folrar només la cota o supertúnica de l'infanta Constança, es a dir, el vestit que es posa damunt de tot i que resulta més visible.

L'ermini sol ser la pell utilitzada per a la folradura de les cotes més luxoses com les reials:

*E con ell (l'infant Pere, fill del rei Alfons III el Benigne) hac així posada la primera vianda al dit senyor rei e acabada la dansa, ell se despullà les vestedures que vestia, que era mantell e **cot ab penes d'erminis**, de drap d'aur e ab moltes perles, e donà-les a un seu joglar.....⁶⁸*

En ocasions la pell o pena s'utilitzava per folrar solament una part de la cota, com ara les mànigues ja que aquestes, sobretot si eren amples, permetien mostrar la sempre preuada folradura, mentre que la resta del vestit era folrat amb roba:

*Primo un **vestit** de dona, de Mallines negres, folrat lo cors de tela negra ab les **mànegues** folrades de panxes de vays⁶⁹*

El fet que s'especifiqui que les mànigues anaven folrades amb pell d'esquirol de la part de la panxa ens indica el color blanc d'aquesta folradura que així devia contrastar sensiblement amb la llana negra procedent de la ciutat de Malines de la vestidura. D'altra banda, el fet que aquesta vestidura femenina formés part d'un conjunt que incloïa d'altres peces confeccionades amb la mateixa roba com un mantell, un altre mantell petit (*manteta*) i una mena de caputxa (*clotxa*) deixa fora de dubte que, en aquest cas, el terme vestit es sinònim de cota. A l'inventari les quatre peces del conjunt són citades en la mateixa partida i amb el mateix ordre amb que es portaven: el vestit o cota i a damunt un mantell (gran o petit) complementat amb una caputxa:

⁶⁷ Ibidem, pàg. 61.

⁶⁸ Ramon Muntaner: *Crònica*, Edicions 62, Barcelona, 1998, pàg. 213.

⁶⁹ García Panades, T.: *Los bienes de Ferrer de Gualbes...*, pàg. 172.

*Primo un vestit de dona, de Mallines negres, folrat lo cors de tela negra ab les mànigues folrades de panxes de vays e mantell e manteta e clotxa del dit drap, tot folrat de panxes de vays*⁷⁰.

D'altres vegades, en lloc de combinar pells i roba per a la folradura d'un mateix indument, s'utilitzen dos teixits diferents però destinant sempre el de més qualitat a les mànigues. Així ho veiem en una cota de color negre confeccionada amb llana procedent de la ciutat de Wervik. Es reserva el terçanell o teixit de seda per a folrar les mànigues i roba més senzilla per a la resta del vestit:

*Item un cot de Verví negre, folrat lo cors de tela negra e les mànigues de terçanell negre*⁷¹

La importància de la folradura també es fa palesa quan els inventaris fan constar expressament que la cota es desfolrada. Tenint en compte el reaprofitament constant que es fa a l'època de la roba, no es d'estranyar que tant els folres com els mateixos vestits es descosissin i tornessin a cosir per a fer-ne d'altres peces de roba. Aquest fer i desfer i tornar a refer es devia donar amb especial freqüència als folres, atès el menor gruix que aquestes robes solien tenir així com el desgast natural a que estaven exposades. Entre les diverses cotes que formaven part del vestuari de Pere Beçet, batlle general de Catalunya mort a Tortosa l'any 1430, en trobem algunes que no porten folre. Tenen en comú que són cotes ja molt usades (*oldana*) però en canvi de diferent qualitat de roba. En un cas la peça ha estat confeccionada amb llana corrent del país (*drap de la terra*) i en l'altre amb una roba de molt bona qualitat anomenada *llera*:

*Item una altra cota de drap de la terra burell, desfollrada, oldana*⁷²

*Item una altra cota de drap de lera negra, desfollrada, oldana*⁷³

⁷⁰ Ibidem, pàg. 172.

⁷¹ Ibidem, pàg. 172.

⁷² Martorell, F.; Valls Taberner, F.: "Pere Beçet (1365?-1430)" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, pàgs. 578-654, IV, 1911-1912, pàg. 603.

⁷³ Ibidem, pàg. 603.

Potser a aquesta cota de llana negra de qualitat li havia correspost una folradura de teixit de seda (tafetà) vermella. En tot cas, al mateix inventari apareix una folradura de cota solta:

*Item una forradura de cota, de tafata vermell*⁷⁴

Entre les robes de Pere el Cerimoniós hi havia també una folradura de cota solta tot i que no es pot saber si era de nova confecció i encara no havia estat cosida a la cota a la qual anava destinada o bé, contràriament, havia estat descosida d'una cota ja usada i desada per a ser reutilitzada en un altre moment:

*...una forradura de sendat girassol de cota*⁷⁵...

També les cotes es podien tornar a folrar amb pells ja usades:

*Item una altra cota de drap de vellut negre patita, forrada de marts usats*⁷⁶

El notari barceloní Pere Despuig comprà als encants que van posar a la venda els béns del seu col·lega de professió, el també notari Joan de Fontcuberta mort l'any 1432, una cota de llana de qualitat (llera) però ja usada. Per millor re aprofitar la peça es va descosir i girar la roba que va tornar a ser folrada amb pells també usades. Així i tot la peça va ser adquirida per una no gens menyspreable quantitat de 2 lliures i 10 sous:

*Item una cota de drap de lera que es stada girada forrada de vays quasi tots palats ab culzeres curtes al dit P. des puig notari ii. ll. X.s.*⁷⁷

⁷⁴ Ibidem, pàg. 614.

⁷⁵ Rubió i Lluç, A.: *Documents per l'Història de la Cultura Catalana...*, Vol. I, pàg. 209.

⁷⁶ Martorell, F. I Valls Taberner, F.: ob. cit., pàg. 622.

⁷⁷ Moliné y Brasés, E: "Inventari y encant dels bens d'un notari barceloní" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1922. Vol.X. Núm. 74 (Enero a marzo) i Núm. 77 (Octubre a diciembre). pàgs. 277-285 i 425-427. pàg. 426.

6.3 L'ornamentació de la cota

A banda de la folradura, la cota s'ornamentava amb d'altres elements que també contribuïen a augmentar la riquesa i la sumptuositat d'aquesta vestidura. En aquest sentit, es poden distingir dos tipus d'ornamentació: la que estava relacionada amb la confecció de la pròpia peça, de manera que quedava incorporada al vestit (**mànigues, punys, coll**) i l'ornamentació que consistia en una sèrie d'elements afegits a la roba (**fres, orles, trenes, faixes, savastres i brodats**).

Tanmateix, tant els inventaris com les obres plàstiques de l'època ens parlen de la rellevància que assoliren **les mànigues** en els vestits, en general i, en la cota, en particular. Ja hem vist abans com la millor folradura, ja fos de roba o de pell, era destinada a aquesta part del vestit. Podem pensar en un doble motiu per explicar la importància creixent que assoliren les mànigues dins de la indumentària medieval: d'una banda, era la part del vestit que concentrava més ornamentació: des de la cisa, passant per les costures i acabant als punys, les mànigues podien ser profusament adornades amb brodats, passamaneries, pells, tires de seda o, fins i tot, amb rica pedreria. Sense oblidar que a través de les amples boques de les mànigues de les cotes resultaven visibles tant la seva folradura com unes segones mànigues, habitualment més estretes, corresponents a la vestidura de sota, establint-se d'aquesta manera uns forts contrastos tant de color com de textura entre les diferents robes. Però, potser el tret més característic resideix en la variació de formes que prenen les mànigues, des de els anys 40 del segle XIV fins a les darreries d'aquest mateix segle. Durant aquests anys les mànigues de les cotes s'eixamplen i s'estrenyen, s'allarguen i s'escurcen, es perllonguen artificialment amb llargues tires de roba o adopten estranyes formes de llengua, per metamorfosar-se a les acaballes del segle en una mena d'embut que pràcticament engoleix el palmell de la mà.

En definitiva, a finals del segle XIV i primers decennis del segle XV, les mànigues anaren derivant en unes formes plenes de fantasia i de vistositat que, en molts casos, desembocaren en pura extravagància. Possiblement això fou així per contrarestar, en certa manera, el poc marge de variació en les formes que permetia la cota, sobretot la femenina que, com ja hem dit, sempre va romandre llarga fins als peus. Tot i això, la versió masculina, encara que lentament, va poder evolucionar més, tant pel que fa a la llargada com a la forma. Amb tot, adoptar els diferents "models" de mànigues que

s'anaven succeint significava, d'alguna manera, “modernitzar” aquesta peça de vestir i “anar a la moda”.

Algunes peces de vestir portaven mànigues postisses que es podien posar i treure. I així, al llarg del segle XIV trobem que apareixen inventariades mànigues soltes, de les quals no sempre s'especifica a quin tipus de peça de vestir corresponen. Per exemple, el ja esmentat Pere Girgós de Barcelona posseïa dos parells de vistoses mànigues de setí i de vellut carmesí amb folrades també de seda de color lleonat o ros fosc:

*Un parell de **manegues** de setí carmesí, bones, folrades de seda leonada*⁷⁸

*Un altre parell de **manegues** del dit defunt, de vellut carmesí, folrades de tela leonada e als punys de setí carmesí*⁷⁹

Es probable que aquestes mànigues fossin intercanviables però sempre dintre d'un mateix tipus de vestit. En canvi, d'altres vegades es fa constar clarament a quina vestidura corresponen les mànigues, com les que tenia el mercader Guillem Ferrer confeccionades amb llana procedent de la ciutat de Malines i que pertanyien a una cota:

*Item unas altres **mànegues de cota de home**, stretes, de mallinas morades, oldanes*⁸⁰

Les boques de màniga més estretes es tancaven damunt del canell amb un **puny** que també podia ser postís i, per tant, intercanviable. Als inventaris en trobem citats una gran varietat des de els confeccionats amb les robes més senzilles fins els més profusament ornats. Sempre es fa esment del sexe al qual anaven destinats:

*Item .iii. **punyets de hom**, vells, squinçats, de drap negre de la terra*⁸¹

*Item uns **punyets de drap groch de dona***⁸²

⁷⁸ Roca, Joseph M^a.: *Inventari del ciutadà barceloní mossen Pere Girgós...*, pàg. 391.

⁷⁹ *Ibidem*, pàg. 391.

⁸⁰ Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 44.

⁸¹ *Ibidem*, pàg. 48.

⁸² López Pizcueta, Tomás: “Los bienes de un farmacéutico barcelonés del siglo XIV: Francesc de Camp” a *Acta Mediaevalia*, pàgs. 13-73, 13, 1992, pàg. 51.

*Item .i. parell de **punyets de dona**, de mallines vermelles, ab un botó de perles en cascú⁸³*

*Item uns **punyets de dona**, de mallines verdes, ab dos botons de perles en cascú, e ha en cascú botó .xxxvi. perles menudes⁸⁴*

Una altra part del vestit que també era realçada per la decoració era el **coll**. La part de la roba que rodejava el coll era sempre ornada, tant si es tractava de la cota com de qualsevol altre vestit o fins i tot abrigo. A les pintures una fina franja daurada o d'un altre color o tonalitat diferent de la del vestit sol remarcar la forma del coll. Com succeïa amb les mànigues, els colls que portaven algun tipus de guarniment podien ser postissos i sobreposar-se a diferents vestits. L'ornament més usual per als colls de les vestidures consistia en unes tires de roba que rivetejaven i perfilaven l'obertura per on passava el cap. Però les acolorides franges de roba no eren els únics ornaments que lluien els colls dels induments: pells, cordonets d'or i, en els casos més luxosos, perles i pedres precioses, podien realçar aquesta part de la vestidura. Algunes partides d'inventaris inclouen aquestes peces soltes que podien cosir-se i descosir-se d'un vestit a l'altre:

*Item una altra cota de bristo burell folrada de vays blancs, **ab cordo en lo collar, d'or**⁸⁵*

*Item .i. **colar** de manto de xamellot vermell⁸⁶*

*Unum **collar de dona** panni alba⁸⁷*

Les **botonadures** també podien convertir-se en uns motius ornamentals assimilats als **colls** de les vestidures. Així ho permetien almenys les lleis sumptuàries de Barcelona on els botons d'argent plans o bé daurats podien recórrer les mànigues però també el *cabeç* del vestit. Entenem que amb aquest terme els consellers designaven tant l'obertura

⁸³ Casas Homs, J.M^a.: ob. cit., pàg. 43.

⁸⁴ Ibidem, pàg. 48.

⁸⁵ Martorell Trabal, F.; Valls Taberner, F.: *Pere Beçet...*, pàg. 603.

⁸⁶ Ibidem, pàg. 615.

⁸⁷ Santandreu i Soler, M. Dolors: *La vila de Berga a l'Edat Mitjana. La família dels Berga*. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona. Doc. 45, pàg. 71. <http://www.tesisemmarxa.net/TDX-1124106-085303>

circular del coll com la seva prolongació vertical per la seva part davantera que facilitava el tancament de la peça de vestir:

...exceptuats botons d'argent plans o daurats que puguen portar per cabeç o per mànegues⁸⁸...

Amb el temps la forma i la grandària de la seva obertura anirà canviant, sobretot, pel que fa als vestits femenins que tendiran a ser cada vegada més escotats: del coll rodó i tancat es passarà al carrat o de forma allargada que deixa part de les espatlles i escot al descobert. D'altra banda, la tendència, ja citada, de tapar la mà amb els punys en forma d'embut de vegades va acompanyada de colls alts que potencien l'esveltesa de la figura.

Però les peces de vestir que quedaven més a la vista com era el cas de la cota s'adornaven també amb diversos **elements que eren afegits als vestits**. Fonamentalment es tractava de **tires de roba** que podien arribar a ser molt luxoses i que eren fixades a les cotes tant masculines com femenines amb fines puntades d'agulla. Així l'ornamentació dels vestits més externs dels dos sexes com era el cas de la cota es concentrava en el denominat **fres, en les orles, les trenes o faixes, i els savastres**.

El fres era la tira de roba, diferent de la vestidura, que es col·locava a la part de baix de la faldilla i al voltant del coll i de les mànigues. El fres, a més de vestits com la cota, també ribetejava els perfils dels vels, mantons i mantells tal com encara avui podem veure en moltes de les figures dels retaules. Quan el fres era brodat podia portar perles i pedres precioses amb la qual cosa augmentava la sumptuositat de l'indument. Es parlava de fresadura quan es feia referència al conjunt de fres que portava una vestidura. Pel mes de setembre de l'any 1306 el rei Jaume II regala a la seva muller Blanca un tros de fres provinent de Sicília, tot i que no sabem l'ús que va fer la reina de tant preuada tela:

Item unum trocium de fres Sicilie, quod nos dedimus domine regine⁸⁹

⁸⁸ AHCB Llibre del Consell n° XVII (1345-1346), fol. 30r; Llibre del Consell n° XXI (1360-1363), fol. 59; Llibre del Consell n° XXII (1365-1366), fol. 15.

⁸⁹ Martínez Ferrando, J. Ernesto: *La Cámara Real de Jaime II...*, pàg. 21.

Sis anys més tard l'infanta Constança rep, entre d'altres regals del seu pare, dues peces de fres, una més gran que l'altra (suposem que es refereix a la quantitat de roba que contenia cada peça). Ambdues peces han estat ja tallades a trossets. Sabem que un terç del fres era decorat amb escuts reials (segurament brodats), mentre que la resta portava perles:

*Et duas pecias de **frisio** de telerio, unam magnam et aliam parvam, factas ad trocyetos, videlicet, unum terciium regale et aliud de perlis⁹⁰*

Entre els obsequis que el rei Jaume II va oferir a la seva filla hi trobem uns petits joiells de plata daurada amb forma de magranes probablement per a ser utilitzats com a adornaments d'alguna cota o d'algun altre tipus de vestit també extern, ja fos incorporant-los a la mateixa roba o bé reconvertint-los per fer la funció d'una delicada botonadura que augmentés el luxe i la vistositat de la peça:

Et tres duodenas magranarum argenti deauratarum⁹¹

El fres més luxós i valorat era aquell que es brodava amb fils d'or, d'argent o de seda policroma. Solien ser importats de centres de producció tèxtil, fonamentalment italians, en forma de peces que es devien anar tallant a mesura que s'utilitzaven per guarnir les vestimentes. Per exemple, entre les diverses robes que Pere el Cerimoniós declara haver rebut a Barcelona de mans del lloctinent del mestre racional el 20 de gener de 1366 hi consta *una peça de fres d'aur de Venècia lavorat*.⁹²

Però també, hi havia mestres brodadors especialitzats en treballar el fres. Tot sovint, els trobem atenent encàrrecs de la casa reial, ja que aquests tipus de fresadura només era destinada a les vestidures més sumptuoses del món de la cort i de l'estament nobiliari. La mateixa reina Elionor de Sicília, tercera muller del Cerimoniós, encarregà l'any 1360 al mestre saragossà Mateu Sanxes un fres d'or i argent:

⁹⁰ Ibidem, pàg 60.

⁹¹ Ibidem, pàg. 60.

⁹² Rubió y Lluch, A.: *Documents per l'Història de la Cultura...*, Vol. I, pàg. 210.

*Ítem doné a en Mateu Sanxes **qui obra fres** en Saragossa ab albarà d'escrivà de ració.....per faedures de XII coudos de fres d'or e d'argent que feu a ops de la dita senyora (reina)⁹³.*

També el brodador Jaume Copí brodà amb fils d'or i de seda importants quantitats de fres destinats a ornamentar les vestidures de la família reial (veure notes nº 837 i 839). La fresadura podia ser ampla o estreta i així un vestit de Sibil·la, la nova esposa del rei a l'any 1377, serà guarnit amb un **fres de fil d'or ample....**⁹⁴, mentre que al mateix any, un altre fres, però ara de franja més estreta, es destinarà a rivetejar el mantonet d'Isabel, la petita filla del rei i de la noble empordanesa:

*Ítem doné a la dona na Margalida, sedera, muller de'n Ferrer Gamiças, draper de Barchinona, los quals li eren deguts per raó de XVII canes II palms de **fres de fil d'or estret**, que d'ella fo comprat a raó de III sol. VIII diners la cana, del qual fo **fresat un mantonet** de drap de Duay de la filla del Senyor Rey e de la dita nobla segons apar per àpocha feta e aclosa per en G. Dorta a XXI febrer de l'any MCCCLXXVII, que cobré LVIII sol. IIII diners bar⁹⁵*

Les variacions en l'amplada de la fresadura es varen mantenir al llarg del segle XIV: ja a principi d'aquesta centúria les robes que vestia Roger de Flor en la seva malaurada expedició a Constantinoble eren perfilades amb un fres d'or estret:

*.....e l'emperador porta capell vermell e totes ses robes vermelles, e el cèsar porta capell blau e totes ses robes blaves, **ab fres d'or estret**⁹⁶*

Les fresadures daurades com les que rivetejaven els vestits de Roger de Flor, de la reina Sibil·la o de la seva filla Isabel, es fan presents també a moltes de les imatges artístiques del segle XIV. Cotes i també mantells seran els principals destinataris d'aquest voraviu que, en les seves versions més luxoses, es convertirà en una mena de beta realitzada amb fils d'or i d'amplada variable. Fins i tot en els passatges d'alguns contractes de pintura relacionats amb la indumentària de les figures principals, s'hi fa

⁹³ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 474, fol.71 v.

⁹⁴ A.C.A. Arxiu del Patrimoni Reial. Mestre Racional. Registre 506, fol. 26 v.

⁹⁵ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 506, fol. 22 v.

⁹⁶ Ramon Muntaner: *Crònica*. A cura de Marina Gustà. Edicions 62, Barcelona, 1979, Vol. II, pàg. 82.

constar l'obligatorietat del pintor de perfilar amb or les fresadures. Així el ja citat contracte de Santa Coloma de Queralt exigeix al pintor manresà Francesc Feliu, que els mantells de les figures de Sant Pere i de Sant Joan Evangelista sien d'atzur d'Acre, **ab lurs fresadures d'or.....** Exigència que també es farà extensiva a les imatges de la predel·la:*lo dit mestre, haie a fer. VII. ymages belles e ben obrades, ab lurs mantells e collors e ab (les) fresadures d'or.....*

A la documentació de la casa reial s'especifica el treball de brodat del fres destinat a ornamentar cotes i mantells. Les riques vestidures van ser confeccionades per a un jove infant de només 11 anys, Pere, i al seu germà Jaume ambdós fills d'Alfons el Benigne:

Ítem doné al dit Llop de Gurrea, XII canes de fres de Gènova, a ops dels mantells, cotes et gonelles dels dits senyors infants, en les quals entraren XIX unces de fil d'or qui costaren den G. Bonanat, argenter de Barchinona....LXXIII sols⁹⁷

Les fresadures ricament obrades amb or, argent o perles es van estendre més enllà del món de la cort fins a formar part de l'ornamentació de la indumentària dels grups socials més benestants. Una peça de vestir de roba de qualitat acompanyada d'un fres d'or o d'argent indicava que hom vestia amb riquesa i ostentació. Per això els consellers de Barcelona intentaren en el decurs del segle XIV limitar el luxe en el vestir amb diverses ordinacions. Aquestes ordinacions, entre d'altres aspectes relacionats amb el vestir, fan referència a la prohibició tant per a dones com per a homes de la ciutat de lluir fresadures d'or, argent i perles. En molts casos el fres era considerat com un joell:

*Encara que **neguna dona** de qualche condició o estament sia qui sia de Barchinona no gos portar axí en casa com fora casa ne dins la ciutat ne les carrers d'aquella.... ne **neguna altre fresadura de perles ne aur ne argent⁹⁸**.*

*Item que **negun hom** de Barchinona de qualche estament o condició sie no gos portar en vestidures ne en negún altre arnès negunes perles veres ne peres fines **ne fres**. E qui contra farà pagarà pagarà per ban D sol⁹⁹.*

⁹⁷ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 561, fol.38.

⁹⁸ AHCB, *Llibre del Consell* n° XVII, (1345-1346), fol. 30r-30v; *Llibre del Consell* n° XIX, (1354-1359), fol. 82; *Llibre del Consell*, n° XXII, (1365-1366), fol. 16; *Llibre del Consell*, n° XXIII, (1366-1368), fol. 29r.

Però la tira de fres també es podia pintar. Generalment eren pintors de segona fila els que acceptaven aquest tipus de comandes encara que no sempre era així: la documentació deixa constància d'importants artistes que també treballaren en la decoració d'aquestes obres menors: és el cas de Bernat Martorell que el 20 de setembre de 1437 va percebre un pagament de 3 lliures i 7 sous en concepte d'un fres pintat per a una indumentària litúrgica consistent en una capa pluvial amb caputxa. La rica vestidura pertanyia a Bartomeu Collell, rector de l'església de Piera¹⁰⁰.

A alguns inventaris de l'època són esmentats fres menys sumptuosos confeccionats solsament amb roba diferent de la del vestit. En trobem un exemple en el fres de color vermell que sembla procedir de la ciutat de Douai i que guarnia dues cotes, a més d'una gonella (vestit de sota) i un mantell. El propietari d'aquest conjunt de tres peces era Bernat de Tous (1372-1410):

*Ítem un mantell e dos cots e una gonella e un manto fronzit ab fres de duay vermell*¹⁰¹

Tot i això, el fres sembla que podia ser diferent segons estigués destinat a ornar una peça de vestir masculina o femenina encara que no sabem si l'amplada, el disseny dels motius o el color tenien alguna cosa a veure amb aquesta diferència. Però, en tot cas queda ben clar que per als sastres i sastresses de la Barcelona de 1345-1346 quedava prohibit cosir fres d'home i de dona a cap vestidura:

*Encara que negun sastre ne sartoressa ne altre persona de qualque condició sia no gos portar ne metre ne cosir ne fer cosir ne fer metre ne posar **negunes fresadures de home ne de dona** de Barchinona de qualque estament o condició*¹⁰².....

⁹⁹ *Llibre del Consell*, n° XXIII, (1366-1368), fol. 29v.

¹⁰⁰ Gudiol i Ricart, J. i Alcolea i Blanch, S.: *Pintura gòtica catalana*, Edicions Polígraf, Barcelona, 1987, pàg. 123. El pintor realitzà també altres treballs menors com ara la decoració pictòrica de banderes per a la Generalitat a partir del juliol de 1440 quan es nomenat pintor i banderer d'aquesta institució: ...*En aquest dia los senyors deputats e oïdors dels comptes del dit General provehiren en Bernat Martorell, pintor, ciutedà de Barchinona, de ésser pintor e banderer de la casa de Deputació del dit General...Dietaris de la Generalitat de Catalunya*. Volum I. Anys 1411 a 1539. Generalitat de Catalunya, 1994.

¹⁰¹ Alòs, d', Ramon: *Inventaris de Tous...*, pàg. 133.

¹⁰² AHCB, *Llibre del Consell*, n° XVII, (1345-1346), fol. 32.

Quan la tira no era de roba sinó de pell es parlava de la **cerca i del perfil**:

.....*i cot de vellut blanch e vermell ab cerca de vays.....*¹⁰³

A les imatges artístiques del segle XIV, fonamentalment a les pictòriques, el fres sol resultar ben visible. La cerca i, sobretot, el fres es convertiren en els principals ornaments de les cotes, dels mantells i dels vestits en general, essent fets, a vegades, amb materials més luxosos que la pròpia tela de la vestidura.

Les trenes o faixes també eren tires de roba molt luxoses que podien anar brodades però que no es posaven a les vores dels vestits sinó al voltant del coll o tapant les costures. Pel gener de 1371 el brodador reial P. Mascort rep un pagament en concepte de l'or que ha comprat per a poder brodar 36 pams de trena per encàrrec d'un dels fills de Pere el Cerimoniós:

*Ítem, doné a en P. Mascort, brodador de la casa del senyor infant, los quals li eren deguts ab albarà d'escrivà de ració, per raó de III unces d'or que comprà per fer XXXVI palms de trena d'or, a ops del senyor infant, LI sols. IIII drs. barchs*¹⁰⁴

El mestre brodador Jaume Copí¹⁰⁵ que treballà llargament per a la casa reial, brodà l'any 1390 una cota vermella per al rei Joan a la qual afegí unes amples faixes damunt de les

¹⁰³ Girona i Llagostera ; Daniel: "Itinerari del rei en Martí" a *Institut d'Estudis Catalans*, pàgs. 514-654, Anuari, V, 1913-1914, pàg. 544.

¹⁰⁴ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 583, fol.40 v.

¹⁰⁵ Sobre el brodador Jaume Copí (cognom que suggereix una procedència de l'Europa septentrional) s'ha conservat una àmplia documentació que permet establir no només la seva vinculació amb la ciutat de Barcelona on va desenvolupar el seu ofici, sinó també la seva trajectòria professional i artística. Les fonts documentals porten a la llum també un important nombre d'obres realitzades al llarg de la seva dilatada vida. Durant almenys 35 anys apareix vinculat a la casa reial (documentat entre el 1360 i el 1395). Jaume Copí desenvolupà el càrrec de brodador de casa del rei i de la reina i arribà a ser cambrer de casa de la reina. Com a brodador a sou de la cort la seva principal activitat consistí en brodar els luxosos vestits de la família reial: de Pere el Cerimoniós, de la reina Elionor de Sicília, dels infants Martí i Joan i d'aquest últim també un cop fou coronat rei, de l'infanta Joana, de la duquesa Violant de Bar, de la reina Sibilla de Fortià i del germà de la reina empordanesa, Bernat. La seva producció artística abastà també teixits sumptuaris com draps mortuoris i arnesos de seda per a diferents membres de la família reial. Treballà també el cuir (en diverses ocasions la documentació el cita com a *seller de Barchinona e mestre d'obres d'or e de perles*. A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 588, fol. 102). Com a mestre seller obrà dues selles amb motiu de les noces de l'infant Joan a Perpinyà l'any 1371 així com 3 guants per caçar amb falcons. La seva muller Caterina (segurament també brodadora) reb els 1500 sous pel treball de les dues selles. A principis del segle XV, entre el 1408 i el 1411 el mestre Copí realitza un pal·li per a la processó de Corpus per a la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona (Ceán Bermúdez: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Vol. I,

costures i de les mànigues. Les faixes eren brodades amb motius de fulles i de flors amb fils de seda blava i verda realçats amb fil d'or. La sumptuositat i la bellesa de la vestidura queda fora de tot dubte:

*Ítem doné al dit Jacme Copí.....ab albarà d'escrivà de ració escrit en Perpinyà.....per diverses messions que ha fetes en **brodar una cota** de drap de Bruxel·les vermella que ha brodada al senyor rei, en la qual ha faixes d'ample de III dits, cosides per les costures de la dita cota per los costats denant e detras e per les màneges e entorn dels múscols, e dins les **faixes** ha diverses fullatges e flors blaves e verdes de seda e color d'or, per XVI unces e j. quart de fil d'or que entra en la dita brodadura i per altres messions menudes en lo dit albarà ontingudes.....¹⁰⁶.*

D'altra banda els vestits més rics podien ser profusament treballats i **brodats** amb diversos motius: florals, fullatges, corones, lletres, històries religioses (indumentària litúrgica), mitològiques, escenes de caça, escenes amoroses, emblemes i divises. Per brodar es feien servir perles, fils de seda de tots colors, fil d'or i, amb menys freqüència, d'argent. Per això els brodadors que empraven aquests materials preciosos per a les seves obres són citats a la documentació com a *obriers de perles, d'or e seda*. Molts d'ells treballaven per la casa reial brodant la luxosa roba de tots els membres de la família del monarca i perceven un sou fixe. És el cas del brodador barceloní Jaume Rossell que brodà un conjunt format per cota amb caputxa, gonella i mantellina per al rei Pere el Cerimoniós amb motiu de les seves noces amb la jove Maria de Navarra celebrades el 25 de juliol a Saragossa:

*Ítem, doné a en Jacme Rosell perler de casa del senyor rei, ab albarà d'escrivà de ració, per son ofici, es a saber, per obres de diverses figures que ha fetes en una mantellina, **cota e gonella** e caperó del dit senyor rei, que feu fer en Barchinona, per raó de son matrimoni, en les quals obres entraren moltes e diverses coses....¹⁰⁷*

Madrid, 188, pàg 46. Uns 40 anys després Antoni Sadurní brodaria el pal·li de Sant Jordi per a la capella de la Generalitat. Cap de les obres de Jaume Copí han arribat fins als nostres dies. Tal vegada aquesta sigui la raó per la qual encara no s'ha realitzat un estudi monogràfic sobre aquest mestre brodador i el seu taller. En aquest sentit cal destacar la valuosa aportació documental que realitzà Agustí Duran i Santpere en el capítol de "Els teixits de luxe: els brodats", a *Barcelona i la seva història. La societat i l'organització del treball*, Barcelona, 1973, pags. 310-343.

¹⁰⁶ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 389, fol.186.

¹⁰⁷ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 312, fol.112.

L'any 1356, ja casat amb la seva tercer muller Elionor de Sicília, el rei Pere encomanà al brodador Enric de Lloany l'ornamentació d'una cota i caputxa de vellut blau amb diverses figures brodades amb fil d'or:

*Ítem, doné a n'Antic (?) de Lloany, qui obra de fil d'or, de casa del senyor rei, ab albarà d'escrivà de ració....., per comprar VI unces de fil d'or, del qual ha fetes diverses obres a ops d'un caperó e un **cota** de vellut blau del dit senyor, e per altres avaries.....¹⁰⁸*

Tant als inventaris reials com als dels particulars la cota és el vestit que té més esments. Tanmateix les cotes més luxoses i riques com les que abillaven als diferents membres de la cort eren ornades amb delicats brodats. El ja citat mestre brodador Jaume Copí, pels vols del Nadal de 1387 brodà amb fils de seda i d'or una cota de llana importada de Bruxel·les per al jove rei Joan:

*Ítem doné al dit Jacme Copí ab albarà d'escrivà de ració d'algunes brodadures d'aur e de seda que havia fetes en una **cota** de Bruxel·les vermella de grana a ops del dit senyor (rei).....¹⁰⁹*

Ja hem vist que una de les parts del vestit on es concentrava més l'ornamentació eren les mànigues que moltes vegades es feien postisses per a poder-les intercanviar fàcilment en les vestimentes. No és d'estranyar, doncs, que es brodessin profussament:

*Ítem doní a en Jacme Copí qui obra de fil d'or e de perles de la ciutat de Barchinona les quals li eren degudes per unes **manegues** de drap d'escarlata morada, les quals havia obrades ab figures de fil d'or e de seda a ops de la senyora reina.....¹¹⁰*

D'altra banda, la documentació reial ens indica que normalment es confeccionaven i es brodaven dues o tres peces de vestir del mateix teixit o color de manera que formaven un conjunt. Aquests conjunts dels quals la cota sol ser la peça principal són també

¹⁰⁸ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 338, fol. 114.

¹⁰⁹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 389, fol.219 v.

¹¹⁰ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 507, fol. 102 v.

mostrats a moltes de les obres de l'època. A tall d'exemple al Llibre d'Hores de Maria de Navarra es representa en diverses escenes a l'adolescent reina lluint un conjunt de cota combinada amb una gonella o vestit de sota, ambdós del mateix color.

El nostre brodador Jaume Copí reb l'octubre de l'any 1360 un pagament en concepte de la luxosa cota i mantell de seda de color blau que ha brodat per a la reina Elionor de Sicília. En aquest cas, el ric brodat d'or, d'argent i de seda era realçat amb la incorporació de perles:

*.....Jacme Copí obrer de perles, d'or e de seda ab albarà d'escrivà de ració, los quals la senyora regina li manà donar per faedures de VIII obres d'or e de seda ab perles que feu en un **cot** d'atzeituní blau de la dita senyora.....Ítem per VI unces de fil d'or e per una unça de fil d'argent e per VI unces de fil de seda de diverses colors que compré a ops de diverses obres de fil d'or, d'argent ab perles que devia fer en un **manto** d'atzeituní blau de la dita senyora que munta per tot ab XII sols. que costa una cana de **drap de lli prim** e un quart de barberí que compré a ops de les dites obres.....¹¹¹*

El mateix any un altre brodador reial, Enric de Loany (documentat entre el 1356 i el 1366 i d'origen probablement flamenc o borgonyó) brodà també per a la reina una cota de vellut blanc:

*Ítem doné al dit Anrich los quals li eren deguts ab albarà d'escrivà per VI onzes de fil d'or de Gènova e per j. onze de seda porpra torta que per manament de la dita Senyora compré d'aquella liura? an Anrich de Loany, obrer de perles de casa del Senyor Rey a ops de acabar diverses **obres de fil d'or** que ha fet en j. **cot** de vellut blanch de la dita Senyora, e costa per tot segons que lo dit albarà es contengut. CXII sol.bar.¹¹²*

Ja quatre anys abans el mateix Enric de Loany havia brodat per a Pere el Cerimoniós una altra cota i un caperó de vellut blau:

*Ítem doné an Anrich de Loany qui obre de fil d'or a casa del Senyor Rey ab albarà d'escrivà de ració, los quals lo Senyor Rey li manà donar per comprar **VI onzes de fil***

¹¹¹ A.C.A. Arxiu del Patrimoni Reial. Mestre Racional. Sèrie 476, fol. 180 v.

¹¹² A.C.A. Arxiu del Patrimoni Reial. Mestre Racional. Sèrie 476, fol. 67 v.

*d'or del qual ha fetes diverses obres a obs d'un caperó i en una cota de vellut blau del dit Senyor Rey e per altres avaries en lo dit albarà contingudes, la qual cobré. XCVI sol. VIII diners*¹¹³.

En molts casos la documentació és prou detallada per permetren's distingir la varietat de **tècniques de brodat** emprades en les diferents peces de vestir (**perfilar en fil d'or, sembrats, d'embotit, brodat al matis, matis tallat**). En general són les mateixes que utilitzaven els brodadors en els denominats teixits sumptuaris que recobrien parets i mobles dels palaus i de les cases benestants així com d'institucions eclesiàstiques, polítiques i gremials: frontals o pal·lis, draps de paret, draps funeraris, bancals, dossers, cortines, vànoves....Però l'ornamentació brodada no era privativa de la indumentària civil. També la trobem a la indumentària militar en els luxosos teixits brodats que recobrien les cuirasses i, sobretot, a la indumentària eclesiàstica. Brodats d'un extraordinari preciosisme recobreixen capes pluvials, casulles i dalmàtiques que, a manera de petits retaules mòbils, representen les diverses escenes, constituïnt en algun cas complets cicles iconogràfics com el que podem reconèixer en l'anomenat tern de Sant Jordi. Aquest conjunt està integrat per 4 peces: dues dalmàtiques, una casulla i una capa pluvial. Creiem que aquestes peces litúrgiques del tern juntament amb el frontal brodat de Sant Jordi d'Antoni Sadurní¹¹⁴ han estat concebudes com una mateixa obra on s'hi representen els diferents episodis de la vida, el martiri i la mort del sant cavaller¹¹⁵.

Malauradament la pròpia vulnerabilitat del mateix teixit així com el reaprofitament constant dels vestits que no es guardaven sinó que es llençaven quan ja quedaven

¹¹³ A.C.A. Arxiu del Patrimoni Reial. Mestre Racional. Sèrie 338, fol. 114.

¹¹⁴ Aquest mestre brogador (doc. 1450-1483) fou fill del també brogador Miquel i de la seva esposa Raimunda i germà del brogador Francesc. L'any 1458 fou nomenat brogador de la Generalitat de Catalunya: "*Divendres, a III. Brogador. Aquest die los molt honorables deputats provehiren del ofici de brogador del General n'Anthoni Sadorní, brogador, axí que, d'aquí avant, ell hagués càrrech de brodar totes e sengles coses que lo General hagués necessàries per a brodar*". *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*. Volum I. Anys 1411-1539. Generalitat de Catalunya, 1994, pàgs. 140-141.

El frontal fou realitzat pel brogador barceloní Antoni Sadurní entre el 1450 i el 1451 per encàrrec de la Generalitat. El frontal de Sant Jordi de 107 cm X 317 cm és de tela de lli, brodada amb sedes d'or i argent matisat. Les carnacions són realitzades amb sedes policromades a punt de matis. El teixit és treballat amb brodats a la part central i velluts a les laterals, ben diferenciades en l'estil i l'època. Mentre que la part central fou obrada pel mestre Antoni Sadurní, les dues franges o plafons decoratius laterals són velluts renaixentistes de l'estil anomenat grotesc, amb grans gerros i grius afrontats i amb escuts centrals amb la creu de la Generalitat. Tot el conjunt de l'època és emmarcat per una orla amb escuts del General. A l'actualitat encara es conserva a la capella de sant Jordi del palau gòtic de la Generalitat. A la sagristia annexa a la capella es troba el tern atribuït també a Antoni Sadurní. Està integrat per una casulla (140 cm X 82 cm), dues dalmàtiques (125 cm X 95 cm) del segle XV i una capa pluvial (125 cm X 70 cm) amb motius renaixentistes, especialment magranes, dels voltants de l'any 1500 o amb afegits renovats d'aquesta època. El conjunt de quatre peces es confeccionat en vellut vermell venecià llavorat amb or i brodats de seda matisada i ors i argents sobre lli i sedes policromades a punt de matis en les carnacions.

convertits en autèntiques esfilagarses ha impedit que arribessin fins a nosaltres alguna d'aquestes peces de vestir brodades. L'excepció, a banda d'alguns teixits sumptuaris com el ja esmentat frontal de Sant Jordi, la representen els vestits litúrgics que, en general, han estat molt millors conservats. Tot i que la majoria són del segle XV (l'indumentària litúrgica del segle XIV ens ha arribat de manera més fragmentària), les tècniques de brodat no han canviat respecte al segle anterior. En tot cas, són majoritàriament aquestes robes eclesiàstiques dels segles XIV i, sobretot, XV les que ens permeten identificar els diferents tipus de tècniques de brodat que apareixen a la documentació¹¹⁶.

Per a l'estudi de la indumentària resulta especialment rica en detalls tota la documentació de la cort reial relacionada amb les despeses esmerçades en vestits i en roba, ja que la pròpia organització del Mestre racional fa que quedi constància escrita i de forma molt minuciosa tot allò que s'ha comprat per a confeccionar i brodar els vestits de la família reial: teixits, ornaments diversos, materials per brodar, pedres precioses i joies per a incorporar als brodats, “reconversió” de vestidures o canvis en les folrades o en els rics adornaments (joiells, botons de materials diversos, perles, etc) que les cobreixen, etc.

Un dels procediments de brodat més descrit a les fonts i també present a moltes vestidures litúrgiques conservades dels segles XIV i XV consisteix a brodar els motius a part per després incrustar-los, mitjançant unes delicades puntades de fil de seda, a la peça base de l'indument. Els dissenys d'aquestes figures que s'obraven soltes solen ser molt diversos. Tot i això, els que surten més freqüentment citats són les lletres, les orles i els senyals reials. Els materials que intervenen en el seu brodat són sempre luxosos: fil d'or, d'argent o de seda i, fins i tot, perles:

*.....Ítem li es degut (a Jaume Rossell) per una unça e un quart de perles de que féu XII lletres a ops dels dits **sobresenyals**....¹¹⁷*

¹¹⁶ L'estudi de les peces litúrgiques que configuren el denominat tern de Sant Jordi així com el frontal del mateix nom ens ha permès identificar els diferents tipus de tècniques de brodat que ja eren utilitzades pels grans mestres brodadors del segle XIV. Alguns d'aquests diferents “punts” de brodat apareixen citats a la documentació d'aquesta centúria i s'aplicaven tant a la indumentària litúrgica com a la civil, essent en aquest últim cas, les luxoses vestidures reials les més ornades pels brodats. En particular, els vestits més externs destinats a mostrar-se en tot el seu esplendor, eren els principals depositaris d'aquests magnífics brodats: és el cas de les **cotes**. D'altra banda, també han resultat d'una gran ajuda per aquest estudi els coneixements sobre el brodat de l'autora. De petita, l'autora va aprendre a brodar a partir de les ensenyances d'una brodadora la qual cosa li va permetre dedicar part del seu temps a brodar durant la seva infantesa i joventut i ja, de manera més intermitent, en etapes posteriors.

¹¹⁷ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 857, fol. 15.

La mateixa tècnica va aplicar el mestre Copí per brodar una sumptuosa cota pel rei Joan l'any 1390. En aquest cas els motius brodats eren un arbre amb diverses fulles i un cèrvol volador, una de les divises del rei de França, Carles VI. Les figures foren brodades amb fil d'or i de seda policroma importada de la ciutat de Luca. Però aquests fils no s'aplicaren directament sobre el delicat teixit de seda (atzeituní) amb que fou confeccionada la cota reial, sinó que s'utilitza roba prima de lli com a base i suport dels brodats per a després incorporar-l'ho a la vestimenta. Hem de pensar que el fil d'or és un fil metàl·lic i rígid que hauria foradat i esquinçat el delicat teixit de seda si s'hagués brodat directament sobre ell. És per això que el mestre racional, juntament amb el cost del fil de seda i d'or utilitzats per al brodat, hi fa constar també el preu del teixit de lli comprat. Teixit de lli que es devia superposar al teixit de seda (atzeituní) verda per incrustar-se tot plegat damunt de la llana de la cota que hem de suposar d'un color verd fosc (*color d'oliveta*):

*Ítem doné a en Jacme Copí, brodador del senyor rei los quals li eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit a Barchinona el primer dia del mes de gener de l'any MCCCXC per XIII unces e un quart de fil d'or a XVI sols. l'unça, per VI unces e III quarts de seda luquesa a X sols. l'unça per una cana e un palm d'atzeituní verd a XLIII sols. la cana, per dos rams de drap de lli prim a VIII sols. la cana, dels quals or, seda, atzeituní e drap de lli fou brodat un arbre de diverses fullatges e color e un cerve volant en una **cota llarga** de drap de llana, color d'oliveta, del dit senyor.....¹¹⁸*

A la cota que el mateix mestre broda per a la reina Elionor trenta anys abans (nota n° 111) també s'utilitza el teixit de lli com a suport per al brodat. Tanmateix el teixit de lli serà la base sobre la qual brodarà Antoni Sadurni les figures del frontal de Sant Jordi entre el 1450 i el 1451 (nota n° 114).

Moltes vegades, per donar un bonic acabat als motius cosits a la tela base així com per augmentar l'efecte de sumptuositat, es reseguien els perfils d'aquells amb un fil d'or, el gruix del qual podia variar. Era el que s'anomenava "*perfilar de fil d'or*"¹¹⁹, procediment que tampoc era privatiu d'aquests tipus de brodat de peces soltes:

¹¹⁸ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 389, fol. 186.

¹¹⁹ Aquesta tècnica de brodat consistent en perfilar en fil d'or les figures brodades resulta particularment visible al citat frontal de Sant Jordi de la Generalitat. En aquesta excepcional obra s'arriben a utilitzar

...per XXXIII e mig que han ajudats a **brodar una cota de draps de escarlatina del senyor rei, morada, brodada d' àguiles de seda e perfilades de fil d'or.**¹²⁰.

També el mestre Copí utilitza aquesta tècnica al brodar una luxosa cota de llana de camellot vermell. Un delicat fil d'or cenyia la cintura i la boca de les mànigues. Les fulles que adornaven el vestit havien estat brodades amb fils de seda blava, blanca i verda que es perfilaven amb fil daurat:

*Ítem doné a en Jacme Copí, brogador de la ciutat de Barchinona, ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona el dia VIII del mes de febrer de l'any MCCCCLXXXVIII per raó d'algunes **brodatures d'au e de seda** que ha fetes en una **cota de xamellot vermell, per un cinyell de fil d'aur, qui està a la redor de la dita cota e de les mànigues, ab diverses fullatges blaus e blancs, ab fulles de seda verd perfilades...***¹²¹

Algunes vestidures han estat “sembrades” de figures brodades. Es a dir, quan els motius brodats en un teixit a part s'incorporen a l'indument i acaben per cobrir bona part de la roba de manera que sembla que hagin estat “**sembrats**”. La reina Elionor de Sicília s'abillà amb una cota, confeccionada a la manera de Castella, complementada amb un mantonet de llana negra (de lloany?) que havien estat guarnits pel mestre Copí amb la tècnica esmentada del sembrat:

*...en brodar en un **cot castellà** e un mantonet de la dita senyora, de drap negre de lloany, los quals són tots brodats e sembrats de perxes de falcons e quant en cascuna perxa, e un lloure e un capell de falcó e altres diverses coses que entraren en lo dit cot e mantonet...*¹²²

Els motius representats estaven relacionats amb el tema de la caça amb falcons propi de la reialesa i de l'estament nobiliari: escampades per les vestidures es succeïen les figures dels falcons, de les perxes que els sostenien, dels cordons de seda que els

cordons d'or trenats de diferents gruixos a manera de línia de contorn de les diverses figures que protagonitzen l'escena.

¹²⁰ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 386, fol. 174.

¹²¹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 386, fol. 104 v.

¹²² A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 618, fol. 125.

subjectaven, dels guants on es posaven els ocells així com dels capells, alguns molt luxosos, amb que es tapava el cap d'aquests animals. A la documentació relacionada amb la cort tot sovint hi trobem esments de la riquesa i el luxe amb que es confeccionaven els capells de falcó. Així, el 1319 l'oficial de la cambra reial rep en nom de l'infant Jaume diverses objectes de valor (joies, rics vestits, vaixelles de plata...) entre els quals hi consten dos capells de falcó brodats amb fil d'or:

*Item duos capellos de falchone operatos de filo auri*¹²³

Quatre anys després d'aquesta data a l'inventari reial hi ha registrat un capell de falcó adornat amb fines fulles d'or i perles. El preciós objecte es guardat dins d'un estoig de cuir:

*Item I stoig de cuyr en que ha I capell de falcho de fulla d'or ab perles....*¹²⁴

Però la descripció més luxosa de tots aquests objectes relacionats amb la caça amb falcó ens la proporciona l'inventari d'Alfons el Magnànim. Aquí tornen a aparèixer, amb tot luxe de detalls, els mateixos motius que més de trenta anys abans havien estat brodats a la cota ja citada de la reina Elionor: uns guants de cuir blanc esplèndidament ornats amb or, argent daurat, sedes i serrells; un capell de falcó cobert de petites perles i serrells de seda vermella i fil d'or i dos cordonets trenats amb fil d'or i de seda acabats amb una tanca d'argent daurat rematada amb botonets i serrells de seda. El guant amb el senyal d'armes del rei de Castella es possible que fos un regal d'aquest al Magnànim:

*Ítem un guant de falcó, de cuyr blanch, brodat alentorn de seda de fulles e flors de diverses collors e moltes bulletes dargent daurat, ab una trena entorn de fil dor e de seda vermella, ab un senyal al mig del guant de armes del Rey de Castella, ab iiij. fulles de parra e iiij. flors brodades de seda de diverses colors, ab j. floch gran de seda vert, vermella i blaua, ab j. botó de fil dor, lo qual guant es forrat de vays blanchs*¹²⁵.

¹²³ Martínez Ferrando, J. E.: *La Cámara Real...*, pàg. 154.

¹²⁴ Ibidem, pàg. 186.

¹²⁵ González Hurtebise, Eduardo: "Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey (1412-1424)" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. 1907, pàgs. 148-188. pàg. 188.

*Ítem un capell de falcó, de cuyr groch cubert de vellut negre, smeltat de perles menudes, ab ij. flochs de seda vermella e fil dor*¹²⁶.

*Ítem una lingua de falcho, de trena de seda vermella e de fil dor, ab un tornet dargent daurat, ij. botons e flochs de la dita seda e or*¹²⁷.

*Ítem altra lingua de falcho, de fil dor e de seda blanca, verda e vermella, ab j. floch e iij. botons de la dita seda, ab j. tornet dargent daurat*¹²⁸

Les cotes més sumptuoses eren ornades emprant una tècnica mixta del ja comentat brodat en forma de “*sembrat*” i del que a la documentació es citat com a “*laborat de si mateix*” o simplement “*laborat*”. Creiem que amb aquesta designació es fa referència a aquelles robes que ja són teixides seguint un disseny en el que s’introdueixen dibuixos. En realitat es tractava d’una doble combinació on al teixit amb dibuixos s’hi afegeixen els brodats que s’escampaven per tota la superfície del vestit. Antoni Caranyena obrà per a la reina Elionor una cota d’aquestes característiques. La cota es confeccionà amb seda verda de “*domasquí*”. Aquest terme és un derivat de “*domàs*” que fou un teixit de seda que porta el nom antic de Damasc. En realitat, designa una certa manera de teixir, en la qual la roba té uns dibuixos fets amb fils mats i brillants. Per això, el document parla de “*domasquí, laborat de si mateix*”. Per augmentar la magnificència del vestit a cadascuna de les més de 200 flors brodades amb fils d’or i de seda policroma se li incorpora un petit joiell en forma de boletes d’or de les quals penja una cadeneta acabada amb un petit pern també d’or (de forma cilíndrica) mentre que al bell mig de la flor s’incrusta una perla grossa. No és difícil d’imaginar el repiqueig que devien produir aquests petits penjolls quan la mestressa del vestit es posava en moviment tot i el considerable pes que devien acumular aquestes vestimentes tan recarregades de joies:

.....en obrar CCIII flors d’or e de seda de diverses colors,les quals són brodades e sembrades en un cot e mantonet de drap de seda verd domasquí, laborat de si mateix, de la dita senyora reina, en les quals flors són estades cosides CCIII bolletes d’or, en

¹²⁶ Ibidem, pàg. 188.

¹²⁷ Ibidem, pàg. 188.

¹²⁸ Ibidem, pàg. 188.

*cascuna de les quals ha una cadeneta ab son pern d'or, en les quals és reblada una perla grossa...*¹²⁹

Un altre tipus de brodat de gran sumptuositat era el que es denominava “*d'embotit*”¹³⁰ o figures obrades amb un considerable efecte de relleu. Per aconseguir el relleu els brodats embotits es farcien de fils i de cotó. En ocasions les fonts documentals es fan ressò d'aquests procediments tècnics. Així, el juny del 1347 es paguen 20 sous al brogador de la casa reial, Jaume Rossell ja que *li és degut per una unça mija de seda de grana torta qui entraren en los senyals reials de la dita orla, a raó de VIII sols. l'unça, ab VIII sols. que costà una llibra de fil tarró blanc e groc, a ops d'embotir la dita obra*¹³¹

Els motius embotits o amb relleu es brodaven a part i després, amb imperceptibles puntades de seda, es cosien a la tela base. Es a dir, el brodat amb fils de seda de figures “embotides” (amb relleu) es realitzava a part del teixit bàsic, incorporant-les posteriorment a la tela originària mitjançant unes fines puntades o bé, ocultant aquestes, amb uns cordonets de fil d'or torçat de diferents gruixos que, a manera de línia contorn, perfilaven els motius. El tantes vegades citat mestre Jaume Copí ornamentà una cota d'atzeituní (teixit de seda) blau utilitzant aquesta tècnica de brodat per al jove rei Joan l'any 1387, poc després de la mort del seu pare. A la seda blava de la cota s'hi van sobreposar 87 àguiles amb relleu i brodades amb fil d'or:

*Ítem, doné an Jacme Copí, brogador de casa del Senyor rei, ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona a III del mes de setembre del present any MCCCLXXXVII ab lo qual li eren deguts per LXXXVII àguiles d'or embotides*¹³², les quals havia

¹²⁹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 404, fol.98 v.

¹³⁰ Una altra vegada, el ja citat frontal de Sant Jordi ens proporciona un magnífic exemple de l'utilització d'aquesta tècnica de brodat que es caracteritzava per l'accentuat efecte de volum que conferia a les figures. En aquesta obra el cavall del jove cavaller i la monstruosa fera a la qual aquell s'enfronta prenen protagonisme per la seva contundent “presència volumètrica”, de manera que ambdós animals semblen “sortir” del fons de la tela. Justament aquesta qualitat tridimensional de les figures és la que destaca l'inventari que la Generalitat va realitzar l'any 1499 al referir-se al frontal: *Primo hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda, ab la ymage de Sant Jordi qui mata lo drach e es de la ystoria com restaure la filla del rey; son les dies ymages enbotides, ab frange tot al entorn de fil d'or, ab alguns senyals del General.* (Serra-Ráfols, J.: “Antics inventaris de la casa de la Diputació” a *Institut d'Estudis Universitaris Catalans*, Vol. XV, Barcelona, 1930).

¹³¹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 857, fol. 25 v.

¹³² Més de 60 anys abans que Antoni Sadurní realitzés la seva obra, un altre mestre brogador, Jaume Copí, emprà ja aquesta mateixa tècnica per brodar en una cota del rei Joan I unes àguiles en relleu. Tanmateix

obrades en una cota d'azeituni blau del dit Senyor, segons que es conté en lo dit albarà lo qual cobré. CLVVIII florins d'Aragó.

Tanmateix, aquesta tècnica de brodat consistent en tractar les figures amb un gran efecte de relleu era aplicada també al treball del cuir. D'aquesta manera, el treball de la pell utilitzava recursos tècnics i artístics que assolien uns efectes molts semblants als dels brodats i que s'empraven, sobretot, a les selles de muntar i a les arquetes. Aquesta tècnica del brodat de figures embotides, pot tenir alguna vinculació amb la tècnica del repussat, aquesta última potser com herència musulmana. A diverses fonts documentals els oficis de brodador i de seller apareixen gairebé com a sinònims o, si més no, molt pròxims: en aquest sentit s'ha de recordar que ambdós estaven compresos en la confraria dels esteves.

El mateix Jaume Copí realitzà el gener del 1374 dues selles reials:

Ítem doné a en Jacme Copí, seller de Barchinona e mestre d'obres de perles d'or e de perles, per raó de les dues selles obrades d'or, la una embotida, l'altra plana¹³³

Les figures tractades amb la tècnica del repussat en una arqueta¹³⁴ de pell dels segles XIV-XV produeixen un efecte molt semblant al dels brodats embotits. Amb el guix també s'aconseguien figures amb relleu que després eren daurades o pintades com succeïa en els marcs dels retaules:*que en lo gardepols del dit retaule, lo dit Luis, haia a fer fulatges embutits de guix¹³⁵,que lo dit Luys, sia tengut de fer tot entorn*

una versió actual i simplificada d'aquest tipus de brodat pot ser el denominat "punt de realç". A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Reg. 385, fol. 219v.

¹³³ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 588, fol. 102.

¹³⁴ Arqueta. Pell daurada, repussada, gravada i policromada, metall i fusta. Segles XIV-XV. Europa. Vic, Museu de la pell.

¹³⁵ Madurell Marimón, J.M.: "El pintor Lluís Borrassà (su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. VIII, 1950, pàg. 250. Capítols signats el 17 de febrer de 1419 entre el canonge Ferrer dez Pujol i el pintor Lluís Borrassà per a la pintura del retaule de Sant Llorenç, Sant Hipòlit i Sant Tomàs d'Aquino per a la capella de Sant Llorenç de la catedral de Barcelona.

*son gardapols, ab bells fulatges embutits de guix*¹³⁶ „.....un guarda pols bo e (ab) roses daurades embotides e ab fullatges de colors”¹³⁷

Aquest brodat solia alternar-se amb el de figures planes que sí que es brodaven directament damunt de la tela base. El resultat era d’una espectacular bellesa. Totes les figures devien ser executades amb la tècnica del brodat al matís i també al matís tallat. El brodat al matís és realitzat amb les denominades “puntades llançades”¹³⁸ que cobreixen la totalitat del motiu i que segueixen uns eixos determinats per l’anatomia de les figures per donar-les-hi moviment i plasticitat, alhora que es combinen diferents colors i tonalitats. Aquest brodat de policromia amb seda, que utilitza el fil de “seda de flor”, molt llis i apropiat perquè les puntades quedin unides i produeixin una sensació de pintura rep la denominació de “pintura a l’agulla” (*acu pictae*). Del llatí acus-us o agulla. L’expressió **acu pingere** significa brodar (amb l’agulla de pintar). D’altra banda, creiem interessant assenyalar que una de les accepcions que té el mot llatí **pictura** és la de **brodat**.

En el brodat al matís tallat els motius es van cobrint per bandes estretes amb moviments i cadascuna va agafant una tonalitat inferior o superior a la seva immediata, dintre sempre del mateix color per a cada motiu. Així les puntades segueixen cobrint informalment els motius però el color, en les seves distintes tonalitats, es disposa en franges¹³⁹.

Les fonts documentals assenyalen una altra tècnica de brodat on els diversos dissenys són executats amb pedres precioses (fonamentalment, perles), fil d’or o fil d’argent. De fet, aquesta tècnica de brodat, pròpia de l’àmbit cortesà i dels estaments alts per la seva magnificència, prescindiria (sinó totalment, en bona part) dels diversos tipus de punts abans esmentats realitzats amb les sedes policromes i es centraria en la creació de figures i motius a partir de l’agrupació de perles i de l’aplicació de fil d’or. Alguns dels

¹³⁶ Madurell Marimón, J.M.: *El pintor Lluís Borrassà...*, Vol. X, 1952, pàg. 137. Contracte del pintor Lluís Borrassà per la realització del retaule major de l’església de Sant Esteve de Palautordera del 8 d’agost de 1423.

¹³⁷ Madurell Marimón, J. M.: *El pintor Lluís Borrassà...*, Vol. X, pàg. 171. Contracte del pintor manresà Francesc Feliu signat el 3 de desembre de 1404 a Santa Coloma de Queralt per la pintura del retaule de Sant Pere.

¹³⁸ González Mena, M^a Angeles: *Catálogo de bordados*. Instituto Valencia de Don Juan, 1974 i Floriano Cumbreño, Antonio: *El bordado*, Barcelona, 1942.

¹³⁹ El denominat “punt de seda” resulta ser una versió actual i simplificada del punt del matís dels segles XIV i XV. El punt de seda que es realitza als brodats actuals també cobreix tota la superfície del motiu i s’aplica amb les puntades llançades, però la seva complexitat és menor al prescindir de la intencionalitat plàstica de la puntada/pinzellada que modelava la figura. Avui dia sol emprar-se en els brodats amb motius florals.

vestits reials més sumptuosos van ser adornats amb aquesta tècnica on el treball amb la pedreria pràcticament substituïa el brodat pròpiament dit. Així, entre els anys 1372 i 1373 diversos vestits (els anomenats curtapeus dels quals parlarem més endavant) de la reina Elionor de Sicília van ser ornats amb *obres de perles*¹⁴⁰, *àguiles de perles*¹⁴¹, *obres de perles planes ab I meracdet*¹⁴², *obres fetes a manera de roses de fil d'or e de perles*¹⁴³

¹⁴⁰ Veure nota nº 868.

¹⁴¹ Veure nota nº 869.

¹⁴² Veure nota nº 870.

¹⁴³ Veure nota nº 871.

7. LA COTA ASSOCIADA A LA GONELLA

7. LA COTA ASSOCIADA A LA GONELLA

La cota és una de les peces de vestir que més van evolucionar al llarg del segle XIV. Segurament no era aliè a tots aquests canvis el fet que es tractés d'un vestit extern que es portava sobreposat a d'altres i, per tant, dipositari de tots aquells elements ornamentals que li conferien varietat i, en el cas dels estaments més alts, també luxe i riquesa. Durant la primera meitat de la centúria la cota combinava majoritàriament amb la gonella o vestit que es col·locava damunt de la roba interior (camisa) i que precedia a la cota. Es a dir, la manera en que es portaven ambdós vestits seria primer la gonella i després la cota, i amb aquest mateix ordre els trobem citats moltes vegades a la documentació:

*.....isque's del llit e vestí's la **camisa**.....e posà's la **gonella** e una **cota** squinçada damunt per ço que no hagués fred¹⁴⁴*

Però això no treu que a vegades, a les estacions de més calor, per feinejar a casa o per exercir determinats oficis, hom vestís només la gonella o la cota com ho mostren algunes de les imatges artístiques de l'època que han arribat fins a nosaltres. Tanmateix, a la *Crònica* de Ramon Muntaner una dona de Perelada va vestida només amb una gonella per anar a collir cols a l'hort. Per tal de passar més desapercebuda entre les hosts franceses que assetgen la seva ciutat es posa una gonella d'home de formes més folgades:

*.....ella eixí de la vila e anà a un seu hort per culler cols; e vestí's una **gonella d'home**¹⁴⁵*

D'altra banda a una curta gonella solia reduir-se la lleugera vestimenta que portaven els almogàvers:

*E no porten mas .I^a. **gonela** o .I^a. **camisa**, sia estiu o yvern, molt curta¹⁴⁶*

¹⁴⁴ Ruiz i Calonja, Joan: *Retaule de la Vida medieval. Textos catalans coetanis*. Barcenova, Barcelona, 1990, pàg. 163.

¹⁴⁵ Ramon Muntaner: *Crònica*. Vol. I, Edicions 62. A cura de Marina Gustà. Barcelona, 1979, pàg. 197.

¹⁴⁶ Bernat Desclot: *Crònica*, Vol. III, Editorial Barcino, Barcelona, 1949, pàg. 63.

Tanmateix, ésser exposat a escarni públic cobrint el cos només amb una gonella formava part del càstig:

*E si pagar no porà lo dit ban, ne satisfer la malifeta, que estiga en **cors de gonella**, ligat en l'om de Sent Jacme tot un dia.....e si serà esclau o esclava, o que ho sia estat, que no podent pagar lo dit ban o malifeta, prenga **despulat** en lo dit om de Sent Jacme, hora de tèrcia, aitants assots com haurà sous en lo dit ban¹⁴⁷*

Tot i això, per a molta gent que pertanyia a estaments baixos la gonella devia ésser la seva única vestimenta, mentre que per als frares i, segurament pel clergat en general, era el vestit interior que es portava sota l'hàbit:

*.....sant Johan Evangelista.....Ne ligim que.s donás a grans mengars ne a bons vins ne a gran dormir, ans anava descalç amb **una guonella**, sens diners, ab molt fret, fam e fretura.¹⁴⁸*

*....lo religiós devia dir: nostro libre, nostra aguylla, **nostro àbit e nostra gonella**¹⁴⁹....*

En canvi, una cota sola serà la vestidura que portarà el rei Pere el Gran per a dormir:

*Mas no poc molt dormir, que ell sentí les guaites que el despertaren altre vegada. E ell, irat e plen de mal talent, lleva 's ab una **cota de burell vestit**, ab les sabates menys de calces als peus¹⁵⁰*

I serà també una cota la que abrigarà el cos moribund del mateix rei quan pocs dies abans de morir rebí l'extremunció:

*E lo rei, jatsia que fos molt feble, esforça 's quan viu lo cors de nostre Senyor denant si, e lleva 's de son llit **ab una cota vestit**, e agenolla 's sobre un matalaf¹⁵¹*

¹⁴⁷ AHCB, Ordinacions 2, fol. 73r i publicat per Batlle i Gallart, Carme; Vinyoles i Vidal, Teresa a *Mirada a la Barcelona medieval des de les finestres gòtiques*, Rafael Dalmau Editor, 2002, pàgs. 42 i 43.

¹⁴⁸ Francesc Eiximenis: *Lo libre de les dones*, Vol.II, Edició crítica a cura de Frank Naccarato, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1981, pàg. 326.

¹⁴⁹ Francesc Eiximenis, *Ibidem*, pàg. 442.

¹⁵⁰ Bernat Desclot: *Crònica*, CXXXIV, Edicions 62, Barcelona, 1982, pàg. 259.

¹⁵¹ *Ibidem*, pàg. 370.

En alguns casos, si només queda a la vista un vestit es fa difícil precisar si es tracta d'una cota o bé d'una gonella que es porten soltes o bé un d'ells (la gonella) queda oculta per l'esmentada superposició de peces. Tot i això, el més freqüent es veure a les imatges les dues peces vestides juntes, establint-se una correspondència amb l'abundant presència d'aquests dos induments a les partides de roba i vestits dels inventaris: amb gran diferència, cota i gonella, són sempre els vestits més citats. De vegades, es citen sense seguir un ordre determinat en partides diferents, com en el cas d'un inventari de 1349¹⁵² on es fan constar per separat 2 gonelles i dues cotes, a més d'un caperó:

Ítem j. gonella blanca de dona

Ítem j. caperó e una gonella morada

Ítem j. cota blava de dona

Ítem j. cota morada de dona

Es de suposar que en la vida quotidiana, la propietària d'aquestes robes portés la gonella i la cota juntes, ja que així ho sembla indicar el mateix color que comparteixen dues de les peces: el blau. Com si la gonella i la cota blaves haguessin format part d'un conjunt. En tot cas, aquesta sembla la tendència més generalitzada. Altres vegades, la relació entre gonella/cota és més explícita i trobem els dos vestits citats com formant part d'un conjunt combinat . Així, una dona de Bagà llega en testament a cadascuna de les seves filles en concepte de complement de la legítima la seva túnica i sobre túnica (denominació llatina de la gonella i la cota present a la documentació fins aproximadament els anys 30 del segle XIV) de color vermell i blau respectivament:

.....Tunicam meam virmilia::unum supertunicale de bifa blava::quandam capam meam listadam de bifa::caligas meas¹⁵³

El conjunt es complementa amb una tercera peça que fa d'abric que és una capa de llana de no massa bona qualitat denominada "bifa" (variant *biffa*) però que presentava un vistós disseny a ratlles. Unes sandàlies s'afegirien a la roba.

¹⁵² Arxiu Episcopal de Vic.Caixa ACF Inventaris, 3701-3702, fol.1

¹⁵³ Serra i Vilaró, Joan: *Baronia de Pinós i Mataplana*. LLibre II, 1947, pàg.285.

També la documentació relacionada amb la casa reial ens ofereix interessants exemples d'aquests dos vestits. En un document del 3 de desembre de 1311 es registren les despeses esmerçades en la compra i confecció de dos conjunts de tres peces cadascú format per mantell, sobre túnica i túnica destinat a l'infanta Maria, filla de Jaume II. En un cas, els dos vestits i la peça d'abric de sobre o mantell van ser realitzats amb llana d'un vibrant color verd maragda i en l'altre es va utilitzar també un teixit de llana (segurament aquests conjunts formarien part de la renovació de vestuari de la família reial de cara a l'hivern) conegut com a "presset" (altres variants són *persset*, *presset*, *precet*, *preset*) i de molt bona qualitat. Solia ser de color vermell i procedia de la ciutat de Douai:

*Item septem cannas et mediam panni viridis meraldini, pro faciendis dicte infanti (Maria) clamide, et supertunicali et tunica, ad rationem sexaginta quinque solidorum pro qualibet canna.....*¹⁵⁴

*Item septem cannas et mediam presseti rubei de Duay, pro faciendis clamide, supertunicali et tunica dicte infanti (Maria), ad rationem centum et decem solidorum pro qualibet canna....*¹⁵⁵

L'extraordinària qualitat d'aquest teixit importat de Douai explicaria l'elevat import final d'aquest conjunt que amb 825 sous gairebé duplica els 487 sous i 7 diners que va costar el de color vert maragda.

De robes molt més modestes devien ser els dos conjunts de cotes i gonelles que segurament havia portat un sabater de Bagà i que apareixen inventariades l'any 1350 juntament amb d'altres partides de roba. En aquest cas, és el color, groc i vermell, el que aparella les dues peces ja que del teixit no en sabem res, llevat que les dues cotes són folrades o guarnides amb algun tipus de llana d'abundant pèl. També apareix citat un tercer indument que, a manera d'abric, completa el conjunt: la gramalla i del qual ens en ocuparem més endavant:

*.....II cotes ab pel, la una groga, l'altre vermeyla.....II gramayes.....II gonelles, la una groga, l'altra vermeyla.....*¹⁵⁶

¹⁵⁴ Martínez Ferrando, J. Ernesto: ob. cit., pàg 48.

¹⁵⁵ Ibidem, pàg 48.

¹⁵⁶ Serra i Vilaró, Joan: *Baronia de Pinós...*, Llibre II, 1947, pàg. 284.

En un altre inventari de cronologia més avançada on apareixen els béns del mercader barceloní Guillem Ferrer, mort pel juliol de 1398 trobem nombrosos esments d'aquests dos vestits, fonamentalment de la cota. No sabem si tota la indumentària citada pertanyia a l'ús personal del difunt i de la seva família o si es tractava també de vestits destinats a la venda. Amb tot, el fet que un nombre significatiu d'aquets vestits siguin ja vells, sembla apuntar cap a la compra (potser a diferents encants) de roba ja usada, per a ser destinada a la posterior revenda. D'altra banda, no deixa de ser significatiu que totes les gonelles citades portin el qualificatiu de *velles* mentre que el mateix terme només s'aplica molt excepcionalment a alguna cota. Això i el fet que en general el teixit de les cotes citades sempre és de molt millor qualitat que el de les gonelles - cotes de llana procedents de prestigiosos centres tèxtils com el de Florència o el de Montivilliers, xamellot, ferret, etc... enfront del senzill drap de la terra amb que foren confeccionades totes les gonelles de l'inventari - semblen ser indicis que ens parlen de la preeminència que aquest vestit extern seguia tenint respecte a d'altres vestits com la gonella a les darreries de segle. Preeminència que queda també corroborada per les obres conservades de l'època on la cota no només és una de les vestidures més representades sinó que també és la que acumula més ornamentació i variació en les seves formes. No obstant això, i, tal com ja hem dit abans, també la gonella és susceptible de ser portada solta com a únic vestit. Però el que ens mostren les imatges i els documents del segle XIV és un predomini de la combinació gonella/cota entre tots els estaments de la societat. Tornant a l'inventari del nostre mercader barceloní citem, a tall d'exemple, una gonella i una cota que es troben situades en diferents partides dins de l'extens llistat d'indumentària que apareix en aquest document però que per les seves afinitats de color i de teixit bé haguessin pogut formar part d'un conjunt. Es tracta d'un conjunt femení, on la gonella de color vermellós (el terme *gingollat* fa referència al fruit que dona el ginjoler i que presenta uns tons rogencs) i ja usada, és de llana fabricada al nostre país (*drap de la terra*) però amb la particularitat que la part final de la màniga que s'ajusta al canell ha estat enriquida amb llana procedent de Florència i que presenta un matís de vermell (*sanguinea*) diferent del de la resta del vestit. Aquests punys de llana florentina han estat rivetejats amb una fresadura d'or. En canvi, la cota que podia anar damunt es tota ella confeccionada amb llana vermella (*sanguinea*) importada de Florència folrada de roba de cotó negra, excepte les mànigues on el cotó ha estat substituït per les pells d'esquirols:

Ítem una altra gonella de dona, vella, de drap de gingollat de la terra, ab punyets de sanguinea de florentí, rivetats de fres d'or, stret.....Ítem cota de dona de sanguinea de florantí, folrada de cotonina negra, ab les mànegues amples folrades de panxes de vays¹⁵⁷

Tot i això, el compartir el mateix color no era l'únic criteri per combinar aquestes dues peces de vestir i els inventaris són plens de gonelles i de cotes de diversos colors susceptibles de ser combinats a la recerca d'un harmoniós contrast cromàtic. A les obres que tot seguit examinarem, les cotes solen aparèixer acompanyades de la gonella.

¹⁵⁷ Casas Homs, Josep M^a: ob. cit., pàgs. 27 i 46.

8. ORIGEN DE LA COTA

8. ORIGEN DE LA COTA¹⁵⁸

8.1. La cota de malles

No s'ha de confondre la cota-vestit a la qual estem fent referència amb **la cota de malles**, també anomenada **ausberg i gonió**. Aquesta última pertany al que podríem anomenar indumentària militar i consisteix en una túnica de malles o escates per a protegir el cos. Generalment porta mànigues i la seva eficàcia defensiva es pot reforçar amb la incorporació d'una peça també metàl·lica que cobreix el cap, el coll i la part de les espatlles: el capmall. El 23 de novembre de 1319, el cambrer reial, Bartomeu de Font, rebia a la ciutat de Tarragona, diverses pertinences de l'infant Jaume, primogènit del rei Jaume II, entre les quals hi trobem un ausberg juntament amb unes defenses per a cavall:

Item unam loricam de corpore et de equo, videlicet, unum asperch, et deventeriam et segeriam pro uno equo.....¹⁵⁹.

Amb l'avanç del segle el mot ausberg va desapareixent i es generalitza el de cota de malles. Aquestes poden ser de ferro o d'acer i així ho trobem registrat en diversos documents com en el ja citat inventari de Guillem Ferrer, on hi consten diverses partides d'aquest indument militar:

Item una cota de malla de cer, de tota bossa, fesa devan¹⁶⁰

Item una altra cota de malla, de ferret¹⁶¹

¹⁵⁸ Tot i que el deute que la indumentària civil té respecte a la militar ha estat ja reconegut per diversos estudiosos, es sol fer una referència molt general a aquesta vinculació. En aquest apartat hem intentat primer identificar, a partir de les fonts documentals i iconogràfiques, les sobrevestes que cobrien la cota de malles (perpunt, jaqués i cota d'armes) i després, a partir sobretot de les imatges, establir l'origen de la cota civil respecte d'algunes d'aquestes vestidures militars.

¹⁵⁹ Martínez Ferrando, J. Ernesto: *La Cámara Real...*, pàg.153.

¹⁶⁰ Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 56.

¹⁶¹ Ibidem, pàg. 56.

En aquestes estructures metàl·liques hi podia intervenir també la roba quan es tractava d'ornamentar-les. Als inventaris en trobem abundosos i ben detallats exemples: entre els béns de Joan Llull que vivia al Born, hi havia:

*Item una cota de malla de cer fesa davant, plotonada de fustani negre*¹⁶²

Es a dir, una cota de malles cordada per davant i que portava incrustacions de roba de fustani¹⁶³ (variant: *fustany*) negra.

En un altre cas, el fustani s'utilitzava per folrar els botons que també cordaven la peça per davant i per ribetejar el coll:

*Item una altra cota de malla de ferra fesa davant ab la botonadura e collar de fustani negra*¹⁶⁴

Encara que, en general, a les obres conservades hi sol haver una presència generosa de la indumentària militar, no succeeix el mateix amb la cota de malles ja que aquesta sol representar-se, tot sovint, només de manera parcial. En efecte, les cotes de malles que veiem en les pintures, escultures, relleus o miniatures solen anar acompanyades d'altres peces sobreposades de roba enxonxada o de cuir que les oculten parcialment. Aquesta superposició de peces obeïa a la creixent necessitat manifestada al llarg del segle XIV de reforçar les defenses que protegien el cos davant l'augment de l'eficàcia i, per tant, de la perillositat de les armes ofensives. El retaule de sant Esteve atribuït a Jaume Serra ens proporciona un bell exemple de cota de malles solta: la vesteix un jove cavaller, en Galceran de Pinós, després de ser alliberat dels musulmans pel sant titular (fig.1). L'esvelta figura del noble ceneix la cota a la cintura amb una estreta corretja que, suposem, devia ser també metàl·lica. Una d'aquestes corretges apareix en un inventari amb una cronologia molt pròxima al retaule:

*Item I^a correga abte per senyir sobre cota de malla ab agunyons de ferre*¹⁶⁵

¹⁶² Riquer, Martí de: *L'arnès del cavaller : armes i armadures medievals catalanes*. Ariel, Barcelona, 1968. Apèndix II, pàg. 212.

¹⁶³ El fustani era considerat un teixit de cotó, però en alguns casos, la trama era de cotó i l'ordit de lli. També n'hi podia haver d'una classe inferior amb l'ordit de canem.

¹⁶⁴ Riquer, Martí de: *L'arnès del cavaller...*, _Apèndix II, pàg. 212. Inventari dels béns de Joan Llull, de la casa dels LLull del Born de Barcelona, fet entre el desembre del 1390 i el gener del 1391.

Però és a les figures jacentes dels sepulcres de la primera meitat del segle XIV on trobem més diversitat de cotes de malles. Tant es així que en el llibre anteriorment citat, Martí de Riquer estableix dues tipologies de tombes en funció de l'abillament dels cavallers: un primer grup amb cota de malles totalment al descobert i un segon en que aquesta es parcialment tapada per una sobrevesta. El sepulcre de Bernat de Brull¹⁶⁶ (fig.2) pertany a la primera categoria: el cavaller vesteix cota de malles complementada amb un capmall que per la forma aplanada del crani que cobreix sembla indicar l'existència d'una cervellera¹⁶⁷. D'una corretja de fina sivella penja l'espasa. A l'alçada dels genolls sobresurt la túnica de roba de sota, peça imprescindible per evitar el frec directe del metall sobre la pell. Tot i no tractar-se d'una obra de primer ordre, l'escultor ha sabut captar el contrast de textures entre la flexibilitat de les malles, el tou caient de la roba i la rigidesa fèrria de les proteccions de cames i peus (gamberes i sabatons amb esperons).

El retaule d'alabastre¹⁶⁸ de Bernat Saulet¹⁶⁹ inclou també una figura abillada amb cota de malles al descobert: és el soldat de l'extrem esquerra de l'escena del *Bes de Judes*. La peça es complementa amb un capmall (a la vegada cobert per un bacinet) i amb guants també de malles (Fig.3). Aquí la túnica de sota resulta molt més visible que en el cas anterior. Però habitualment la **cota de malles** anava coberta per una **sobrevesta**: el **perpunt** o túnica gruixuda i reforçada.

8.2. El perpunt.

El perpunt és un dels principals induments militars utilitzats durant el segle XIII i part del segle XIV. Apareix ja citat en diversos passatges del *Llibre dels fets del rei en*

¹⁶⁵ Ibidem, pàg. 212. Inventari de la casa Clasqueri, Castell de Castellar del Vallès, 28 de novembre de l'any 1388.

¹⁶⁶ *Sepulcre de Bernat de Brull*. Escultura de pedra. c. 1345. Procedent de Sant Pere de Vallferosa. Solsona, Museu Diocesà i Comarcal. Inv. 132.

¹⁶⁷ Riquer, M. de: *L'arnés del cavaller...*, pàg.69.

¹⁶⁸ Bernat Saulet: *Retaule de la Passió*. (1341-1342). Obrat en alabastre amb restes de policromia a les figures i amb fons de vidre de tonalitat blavosa. La senzillesa dels seus coronaments triangulars així com el sentit narratiu que presenten les seves escenes l'emparenten amb els díptics i tríptics de vori francesos. Procedent de l'església parroquial de Sant Pol (Sant Joan de les Abadesses). Vic, Museu Episcopal. Inv. 576.

¹⁶⁹ Bracons Clapés, Josep: "Bernat Saulet i el taller de Sant Joan de les Abadesses" a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 139-153.

Jaume. El propi rei el vesteix, juntament amb el gonió o cota de malles en els diferents episodis bèl·lics relacionats amb les conquestes de Mallorca i de València:

*E dix en Bertran de Naya: “Havets lo **gonió de cors?**” E dixem nós: “No”. “Seyor _ dix el _ , donchs prenets aquest”. E devalam e **vestim-nos** lo seu e nostre **perpunt** e haguem nostra **capelina ligada en la testa.....**¹⁷⁰*

*E vestim-nos nostre **gonió** e nostre **perpunt.....***¹⁷¹

*E nós anàvem nostre **perpunt vestit** e nostre **gonió** e nostre **capel de ferre** al cap e nostre **escut escudan-nos....***¹⁷²

*E nós vestim-nos nostre **perpunt** e **.I. capel de ferre** e nostra **espa** en la mà....*¹⁷³

*E nós que estàvem així reposan e nós ab nostre **perpunt deslaçat....***¹⁷⁴

*...car els (els sarraïns) eren pus leugers que nós, que **no vestien gonions ni perpunts.....***¹⁷⁵

*E no havíem negun caval armat, sinó ab nostres **perpunts** e **capels de ferre** e lances.*¹⁷⁶

També a la *Crònica* de Bernat Desclot el perpunt apareix vestint al rei Pere, fill de Jaume I, en els diversos escenaris bèl·lics que l'enfrontaren amb el seu germà, el rei Jaume de Mallorca, com el de la presa del castell de Perpinyà on s'havia refugiat el monarca mallorquí:

*E lo rei, ab lo conte de Pallars e ab tota l'altra companya a cavall e a peu, acosta's a la vila de perpinyà, e ell mateix primerament, ab quatre o cinc companyons, venc a les portes de la vila **ab los perpunts vestits** e ab una llança a la mà¹⁷⁷*

¹⁷⁰ *Llibre dels fets del rei en Jaume*, a cura de Jordi Bruguera, Editorial Barcino, 1991, Vol. II, pàg. 76.

¹⁷¹ *Ibidem.*, pàg. 79.

¹⁷² *Ibidem.*, pàg. 151.

¹⁷³ *Ibidem.*, pàg. 160.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, pàg. 161.

¹⁷⁵ *Ibidem.*, pàg. 161.

¹⁷⁶ *Ibidem.*, pàg. 195.

En una altra ocasió, el rei Pere cavalca amb la seva host fins al castell de Colliure protegit també amb un perpunt:

*.....e ell (el rei) ab un companyó, cavalcant en son cavall, **ab son perpunt vestit**, acosta's al mur, d'aquella part del castell¹⁷⁸.....*

Davant de la negativa del cavaller que custodiava el castell de retre'l al monarca aquest li contesta:

*No coneixets vós a mi? Jo bé conec a vós, e vós si us fets atresí a mi, que veus **mon perpunt** e mos senyals e ma sella e tot mon arnès¹⁷⁹*

Sota el perpunt i la cota de malles hi anava la gonella o vesta interior que, a la vegada, es superposava a una peça de roba interior que tocava directament a la pell: la camisa. En una ocasió en que la tenda del rei es atacada per sorpresa durant la nit pels sarraïns, aquest s'ha de posar precipitadament el perpunt damunt de la camisa, de manera que la rapidesa de la seva reacció l'obliga a prescindir tant de la gonella com de la cota de malles:

*E nós sempre de mantinent vestim-nos lo **perpunt sobre la camisa**, que anch no esperam que ns vestíssem la **gonela**.....los escuts abrassats e ls capels de ferre al cap....¹⁸⁰*

Un ballester de l'host del rei Jaume vesteix un perpunt directament sobre la gonella o vestit interior. Tal vegada l'absència d'una protecció més reforçada com la que proporcionava la cota de malles s'expliqui per la no participació d'aquests homes d'armes en combats de primera línia. L'home que, espaordit, ha fugit d'un atac dels sarraïns, deixant abandonat a la seva sort al seu amo, serà desposseït del perpunt i capell de ferro i, sense cavall, obligat a anar a peu vestit només amb una gonella:

¹⁷⁷ Bernat Desclot: *Crònica*, Edicions 62, Barcelona, 1982, pàg. 259.

¹⁷⁸ Ibidem, pàg. 288.

¹⁷⁹ Ibidem, pàg. 289.

¹⁸⁰ *Llibre dels fets del rei...*, pàg. 160.

*E tolguem-li el caval e-l **perpunt** e-l capel de ferre e la balesta e no li leixam sinó .I. gonela, e vench-se'n a peu après nós*¹⁸¹

El perpunt segueix formant part de la indumentària militar durant bona part del segle XIV i el veiem representat amb assiduïtat en les imatges artístiques d'aquest segle. Així, un perpunt és el que vesteix el soldat que amb el fanal il·lumina el bes de traició a l'escena anteriorment citada. En d'altres escenes del retaule de Saulet com *L'Escarni de Jesús* (fig.4) o *El Camí del Calvari* (fig.5) també es present **el perpunt**: veiem que sempre va damunt de la cota de malles i consisteix en una túnica curta i desmanicada que va cenyida a la cintura amb una corretja. La part inferior de la peça acaba en una sanefa en forma de llengua que recorda les denominades *pteryges* de les cuirasses romanes realitzades amb cuir¹⁸² (fig.6). També protegeixen el seu cos amb perpunt els soldats que participen a la *Matança dels Innocents* (fig.7) i a la *Crucifixió* (fig.8) del retaule de la *Mare de Déu de l'Estrella*¹⁸³ de Tortosa¹⁸⁴. Ambdues escenes ens proporcionen unes subtils variacions respecte a la tipologia d'aquesta peça: el soldat de la dreta que protagonitza l'esfereïdora matança porta un perpunt cenyit amb corretja de cuir a l'alçada dels malucs. El seu company, reforça la cota de plaques metàl·liques amb un perpunt sense cenyir i obert pels costats. El cenyit del perpunt de l'home armat que presencia la Crucifixió respecta la cintura natural. A la mateixa escena del retaule de la *Verge Blanca*¹⁸⁵ també apareixen els perpunts (figs. 9 i 10).

La presència d'aquest indument militar sol anar associada a les escenes on intervenen homes armats. Per això, determinats episodis de la Passió o també els relatius a martiris de personatges sagrats solen mostrar aquesta peça amb generositat. Per citar alguns exemples més: el ja conegut retaule de Saulet justament dedicat a la Passió de Crist es converteix en una de les obres d'aquesta etapa que més insisteix en mostrar una rica varietat de perpunts. A les escenes ja esmentades, caldria afegir els diversos perpunts,

¹⁸¹ Ibidem, pàg. 198.

¹⁸² *Estàtua sense cap d'emperador amb cuirassa. August?*. Període augustià. (c. 10 a.C.). Marbre pentèlic. Procedent de l'Augusteum de Naron. Split, Museu Arqueològic (Croàcia).

¹⁸³ *Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella* (c. 1353). Retaule major a manera de políptic que combina la pintura a l'exterior i l'escultura de fusta policromada i daurada a l'interior. El retaule és rematat per pinacles de delicada traceria que l'apropen al món de l'orfèbreria. Conté vint-i-vuit escenes dedicades a la vida de la Mare de Déu, la infància de Jesús i la Passió. Tortosa. Catedral.

¹⁸⁴ Acuña Mateo, Ana: "El retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa" a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2007, pàgs. 291-295. Alcoy i Pedrós, Rosa; Buttà, Licia: "La pintura italianitzant a Tortosa" a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*. Enciclopèdia Catalana, 2007, pàgs. 221-224.

¹⁸⁵ *Retaule de la Verge Blanca*. (c. 1343). Alabastre policromat. Sant Joan de les Abadesses. Església del monestir.

inclosos els oberts lateralment a manera d'una casulla, que vesteixen els soldats que participen a les escenes de *Jesús davant de Caifàs* (fig.11), *Jesús davan d'Herodes* (fig. 12) i *Herodes es renta les mans* (fig.13). També els soldats de la *Crucifixió* (fig. 14) del retaule de Sant Marc¹⁸⁶ es protegeixen amb perpunts.

Un inventari de cronologia pròxima al retaule de Tortosa ens parla d'un *perpunt sotil*¹⁸⁷ i un altre de cronologia més tardana corresponent a l'inventari del castell de Tous fa referència a *unes perpunctes vermelles*¹⁸⁸ (tal vegada semblants a les que llueix amb el mateix color un dels soldats del ja citat retaule de Saulet) així com *unes perpunctes blanques ab senyal de Mediona*.¹⁸⁹

8.3. El jaquès.

No sabem del cert si els termes **perpunt i jaquès** (variant: *jaquet*) fan referència a la mateixa peça de la indumentària militar, de manera que aquesta segona denominació va anar substituint a la primera al llarg del segle XIV¹⁹⁰ o bé es tracta de dos induments diferents. En tot cas, les imatges ens mostren diferències substancials entre ells. Sabem amb seguretat que l'estàtua jacent de Ramon Berenguer, Cap d'Estopes esculpida per Guillem Morey a la catedral de Girona l'any 1385, cobreix el seu cos amb un jaquès (fig.15). En un conegut document, el Pere el Cerimoniós s'adreça a l'escultor per indicar-li la indumentària militar amb que ha de representar al seu avantpassat: *Nós havem acordat que les comes de l'ymage del comte de Barchinona que vós fets sien guarnides de gamberes e de sabates de ferre e de cops, a la guisa antiga, e que-l jaquès li cobre quaix tot lo doneyll*¹⁹¹. La imatge jacent s'abilla amb una túnica de formes amples i que arriba fins a mitja cama (només deixa al descobert una part de les copes de ferro que protegeixen els genolls). La boca de les mànigues, de generosa obertura, acaba per sota el colze i deixa al descobert part de la cota de malles que porta els guants incorporats. Una ampla corretja ajusta suament la faldilla del jaquès als malucs, alhora que serveix d'anclatge per a penjar-hi una espasa de treballada beina i un punyal.

¹⁸⁶ Arnau Bassa: *Triptic de Sant Marc* (1346-1347). Manresa, església de Santa Maria. Procedent de la capella dels sabaters de la catedral de Barcelona.

¹⁸⁷ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg.292.

¹⁸⁸ Alòs, d' Ramon: *Inventaris de Tous...*, pàg. 136.

¹⁸⁹ Ibidem, pàg. 144.

¹⁹⁰ Riquer, Martí de: *L'arnès del cavaller...*, pàg. 75 i ss.

¹⁹¹ Rubió Y LLuch, Antoni: *Documents per a l'història de la cultura...*, Vol. II, pàg. 282.

Aquesta túnica o jaquès que arriba fins a mitja cama i que presenta uns profunds talls al vol de la faldilla sol portar incorporades les mànigues encara que no sempre.

En d'altres sepulcres apareix també el jaquès amb algunes variacions a les mànigues. És el cas d'un sepulcre de Berga (figs. 16, 17, 18 i 19), procedent de l'església de Sant Martí de Puig-reig i que podia haver contingut les despulles del senyor de Puig-reig, Pere Sescomes¹⁹². Tot i que el tractament de la figura no ha estat del tot reeixida, resulta interessant pel jaquès que vesteix: túnica que cobreix fins a sota els genolls i cenyida a la cintura per una estreta corretja de la qual penja lateralment una espasa i un punyal. La cota de malles de sota és perfectament visible a través de l'escot una mica esbocat i també dels profunds talls, un de central i dos de laterals, que interrompen l'ampli vol de la faldilla. Aquestes obertures obeeixen a una necessitat pràctica com és la de facilitar els moviments i la muntura però també tenen a veure amb el desig d'augmentar l'ornamentació i la vistositat de la peça, ja sigui mostrant una rica folradura a través dels talls o bé deixant aparèixer parcialment el fi treball de la cota de malles. És interessant assenyalar la similitud entre l'ondulada sanefa que, en forma de llengua, perfila les obertures i l'acabament de les curtes mànigues, i el motiu que remata la part inferior d'alguns perpunts anteriorment comentats. En el sepulcre de Berga, però, la voluntat de crear un efecte decoratiu sembla molt més accentuada.

El jaquès també podia anar desproveït de mànigues. Així apareix a l'estàtua jacent d'Hug de Copons (fig. 20 i 21) on un esplèndid jaquès que ha conservat el seu color verd original contrastava amb una (originariament) daurada cota de malles realitzada amb un acurat preciosisme que també comparteix el refinat cisellat de la corretja o de les beines de l'espasa i del coltell. Un altre jaquès de les mateixes característiques el trobem en l'estàtua d'Hug de Cervelló (fig. 22).

En definitiva, tot i que el jaquès admet portar-se amb o sense mànigues, manté sempre la mateixa estructura: peça de mitjana llargària (just per sobre genoll o fins a mitja cama) i de faldilla folgada amb profundes obertures (normalment, central i dues laterals). Sol anar acompanyat d'una corretja que descentra la cintura i d'on pengen les armes del cavaller. En aquest sentit, creiem que el jaquès es diferencia notablement del perpunt, que és un indument curt que cobreix fins als malucs i, sobretot, ajustat al cos. Del perpunt militar se'n derivarà un dels induments masculins més innovadors i generalitzats de tot el segle XIV: el gipó (en francès el mot que el designa és *pourpoint*),

¹⁹² Sitjes i Molins, X.: "Sarcòfags gòtics amb la imatge del difunt", a *L'Erol*, nº 27, pàgs. 45-46.

mentre que el jaquès serà l'origen de la cota com a vestit civil. Amb tot, els dos induments militars tenen en comú que són sobrevestes que es porten damunt de la cota de malles confeccionats amb roba enconxada i perpuntejada que augmentava l'eficàcia de la cota de sota.

8.4. La cota d'armes.

Una altra sobrevesta de formes similars a l'anomenat jaquès i per tant molt pròxima també a la cota civil és la **cota d'armes**. Aquesta al portar-se damunt d'una defensa del cos rígida com era l'arnès consistia en una túnica lleugera que solia distingir-se pels senyals heràldics brodats o de roba incrustada que l'ornaven. El 15 de juny de 1308, Raimond de Torre, mestre cuirasser de Jaume II rep a València dues peces de samit (teixit de seda), una de color vermell i l'altra de color verd, destinades a ornar tres cuirasses: una per al propi rei i altres dues per al seu primogènit Jaume i també pel seu altre fill Alfons. Però la cuirassa del monarca es complementa amb una cota d'armes per a la qual es destinen dues peces de samit més combinant també el color vermell i el groc. Amb la mateixa seda es confecciona un capell jubat per a la testa reial. El capell jubat consistia en un casquet de roba que es portava sota un altre casc de ferro per tal d'evitar el frec sobre el crani o l'escalfor produïda pel sol. Per tant, la indumentària militar del rei consistiria en tres peces: la cuirassa adornada amb seda, la cota d'armes i el capell jubat. Tot formant un conjunt confeccionat amb el mateix luxós teixit i amb una combinació binària de colors (vermell i groc):

Item tradidistis cuidam magistro de cuyrasses, nomine Raimundo de Turri, duas pecias de samit, alteram rubeam, et alteram grogam, de quibus fuerunt facte cuyrassies, et cirotisce, et due gorgerie, ad opus nostri, et cuyrassie ad opus infantium Iacobi, primogeniti, et Alffonssi filiorum nostrorum;

*Item tradidistis dicto magistro cuyrassiarum unum samitum rubeum et alium groch, de quibus fuerunt facti unum **cot armer** et capellum iubat ad opus nostri....¹⁹³.*

¹⁹³ Martínez Ferrando, J. E.: *La Cámara Real...*, pàg.142.

11 anys després, a l'estiu de 1319 el mateix Jaume II, lliura als seus altres dos fills, Pere i Ramon Berenguer dos preciosos draps de seda amb un disseny de franges i senyals d'or als extrems per què es facin confeccionar dues cotes d'armes:

*.....duos pannos de sirico listats en senyeres de auro in capite, de quibus fieri mandamus singulos **cots armers** pro inclitis infantibus Petro et Raimundo Berengarii, filiis nostris¹⁹⁴*

Una vegada més, les imatges dels jacents dels sepulcres ens permeten visualitzar amb claredat les formes d'aquests magnífics induments que la documentació ens escatima.

Així, en la tomba de Bertran Castellet de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès (figs. 23, 24 i 25) i en la d'un desconegut cavaller de l'ordre de Sant Joan de la mateixa localitat (fig. 26 i 27) veiem unes bellíssimes cotes d'armes. En el primer cas, la cota d'armes queda parcialment oculta per l'escut que descansa damunt de la part inferior del cos del jacent, però tot i això destaquen les elegants formes del vestit militar amb escuts incrustats que podem suposar eren d'un color diferent al de la tela base que forma el vestit. En canvi, el cavaller desconegut, amb un escut de més reduïdes proporcions i col·locat en posició lateral, ens mostra la totalitat de la seva cota d'armes que, en essència, manté les mateixes característiques de disseny que el jaquès: amplitud de formes combinades amb les obertures a la faldilla. Obertures que, a banda de la seva funció pràctica i ornamental ja comentada, també contribuïren a donar una dimensió més alleugerida a la peça.

Tanmateix a les primeres dècades del segle XIV, es produeix el que podríem dir una mena de "transvasament" d'aquesta estructura bàsica de formes del jaquès i de la cota d'armes cap el vestit civil: és la cota. Més ben dit, és el que hem denominat **cota d'origen militar o cota de treball A** per diferenciar-la dels diferents tipus de cotes que coexistiran durant aquesta centúria. En realitat, doncs, hauríem de parlar de cotes ja que les imatges artístiques de l'època ens mostren una notable diversitat d'aquests vestits¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Ibidem, pàg. 142.

¹⁹⁵ A partir de l'estudi de les imatges artístiques hem establert les diverses variants tipològiques de la cota que hem denominat cota de treball A, cota B, cota C i cota ardia i que hem diferenciat de l'anomenada cota talar.

9. TIPOLOGIA DE LA COTA I LES SEVES VARIANTS

9. TIPOLOGIA DE LA COTA I LES SEVES VARIANTS

9.1. La cota de treball A

En el present capítol intentarem establir les diferents tipologies que va presentar la cota, començant per la ja esmentada cota de treball A d'origen militar i que correspondria a la següent tipologia: fonamentalment es tracta d'un vestit manicat de formes folgades i curt, ja que la llargada arriba fins a mitja cama, amb algunes variacions que poden escurçar la peça fins a sobre genoll. Al tractar-se d'un vestit que deixava al descobert part de la cama es convertirà en un indument d'ús exclusivament masculí, ja que les dones durant tota l'Edat Mitjana van conservar la cota talar fins als peus. La cintura solia anar descentrada ja que la cota s'ajustava al cos mitjançant una corretja o (menys freqüentment) un cinyell bastant més avall de la cintura natural. El tret més característic d'aquesta cota és la petita obertura davantera que, pot anar acompanyada de dues laterals, que presenta la part inferior de la faldilla i que a les imatges plàstiques sol quedar sempre ben destacada. En moltes d'aquestes imatges s'aprecien els extrems de l'obertura en forma d'ales que resten entreobertes o bé clarament obertes i subjectades per la punta a la cintura deixant la vestidura de sota (gonella) al descobert. Les mànigues són estretes amb punys arrapats al canell. Solen tancar-se amb una llarga renglera de botons que va des de el colze al canell i situada a la part inferior del braç. Els botons també es poden fer extensius a la part de davant de la cota per tancar-la, i la botonadura pot anar des de el coll fins a la cintura o, en els casos més extremats, allargar-se fins al mateix vèrtex del tall davanter.

Trobem interessants exemples de l'evolució d'aquesta cota en un grup d'escenes corresponents a quatre retaules: *Retaule de la Mare de Déu* de Jaume Cascalls¹⁹⁶, *Retaule de Santa Úrsula* del taller de Jaume Cascalls¹⁹⁷, *Retaule de Sant Llorenç*¹⁹⁸ i

¹⁹⁶ Jaume Cascalls: *Retaule de la Mare de Déu* (c. 1346). Retaule obrat en alabastre i d'estructura totalment rectangular, sense cresteries ni pinacles que ultrapassin els contorns. És l'única obra de l'escultor bergadà que apareix signada i datada. Cornellà de Conflent, canònica augustiniana de Santa Maria.

¹⁹⁷ Jaume Cascalls (taller): *Retaule de Santa Úrsula*. (c. 1359-1372). Pedra policromada. La tipologia del retaule manté un esquema simple de perfil horitzontal, llevat de la imatge titular coronada per un dossierer que sobresurt del bloc rectangular del conjunt. Lleida, capella de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de l'església parroquial de Sant Llorenç.

¹⁹⁸ Bartomeu de Rubió (taller): *Retaule de Sant Llorenç* (c. 1360 - 1377). Pedra policromada. El retaule forma part de la producció escultòrica de l'anomenada escola de Lleida. De tot el grup de retaules lleidatans el de Sant Llorenç és el que mostra més afinitat amb la manera de treballar del mestre Rubió. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

*Retaule de Santa Llúcia*¹⁹⁹ ambdós atribuïts al taller de Bartomeu de Rubió. El soldat de l'esquerre del *Bes de Judes* (fig. 28) del primerenc retaule de Cascalls damunt de la cota de malles vesteix una cota amb un poc profund tall al davant que manté els seus extrems delicadament doblegats en forma d'ales. Les formes folgades del vestit queden suggerides pels amplis plecs que la desplaçada corretja descriu: la roba del cos al quedar lleugerament abrusada es plega en aquests característics plecs de Cascalls de base ampla en forma de destrat. En dos episodis de martiri de Santa Úrsula del retaule posterior de l'escola del mateix artista es torna a fer present la cota acompanyant encara la cota de malles però amb alguns detalls innovadors que ens parlen de l'evolució cap a una major complexitat d'aquest vestit en poc temps: així la cota que duu el soldat del centre de la composició del *Martiri de les companyes de Santa Úrsula* (fig.29) s'enriqueix amb dos talls laterals (només és visible el de la dreta) a més del central presentant tots plegats unes obertures més accentuades. La cota del tercer soldat que sembla aliè a l'escena del *Martiri de Santa Úrsula* (fig.30) manté la profunditat dels tres talls que descobreixen amb generositat la cota de malles de sota. Al vestit se li ha afegit una llarga filera de botons que tanca la peça des de el coll fins al vèrtex de l'obertura davantera.

L'home armat que assisteix a la *Condemna al martiri de Santa Llúcia* del Mestre Bartomeu de Rubió²⁰⁰ (fig. 31) encara oculta part de la seva cota de malles sota una cota que, al estar desproveïda de mànigues, resulta més propera al jaquès. També la cota de malles fa acte de presència per l'ampli escot de les dues cotes amb que s'abillen els dos soldats de l'esquerre que participen en l'episodi del suplici de Sant Marc (fig. 32) que, mig nu, es arrossegat per terra. Però a les escenes de martiri del retaule coetani de *Sant Llorenç*, és la gonella i no la cota de malles la que combina amb la cota. El botxí agenollat que escalfa a foc viu les tenalles s'ha arremangat les mànigues de la seva cota vermella que sembla cenyida amb un senzill cinyell i mostra tímidament, a través del discret tall de la faldilla, el vestit de sota una mica més curt: la gonella (fig. 33).

Més generosa és l'obertura de la cota del botxí que ruixa amb plom fos el cap de Santa Llúcia (fig. 34). Potser per evitar que els extrems del tall central entorpeixin l'àrdua feina del sicari, aquests s'entortolliguen al cinyell per subjectar-se cap enlaire: la faldilla, doblegada en forma d'unes ales esteses de papallona, mostra amb claredat la

¹⁹⁹ Bartomeu de Rubió (taller): *Retaule de Santa Llúcia* (c. 1360 - 1377). Pedra policromada. Escola lleidatana. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

²⁰⁰ Español, Francesca: "Bartomeu de Rubió i el ressò de la plàstica toscana" a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana. Barcelona, 2007, pàgs. 256-274.

prisada gonella de sota. Una altra petita obertura al coll, tancada amb botons, permetia el pas del cap. Els botons també són presents a la part inferior de les mànigues, formant unes rengleres que van des de el colze fins al canell. El mateix model de cota trobem a la *Flagel·lació de Sant Llorenç* (fig. 35) del retaule homònim : mentre en el botxí de mànigues arremangades, el tall central de la faldilla roman tancat, el del seu company, amb l'ajuda del cinyell, s'ha obert totalment en dos meitats a manera d'una mena de cortina i deixa ben a la vista la faldilla de la gonella de sota. En aquest cas, la policromia que s'ha conservat contribueix a remarcar el buscat contrast entre els dos vestits: el blau intens de la gonella amb el vermell de la folradura de la cota (les restes de color conservades en aquest vestit semblen indicar que també era vermell). La part inferior de la gonella s'ornamenta amb un rivetejat de fres daurat mentre que la cota augmenta la seva vistositat amb una llarga filera de grossos botons que s'estenen per tota la seva part central i s'aturen al començament de l'obertura. De dimensions més reduïdes, les botonadures es repeteixen a les mànigues. A joc amb els botons, els cercles metàl·lics que incrustats decoren la corretja platonada. A l'episodi del martiri a les graelles (fig. 36) del citat retaule apareix la mateixa combinació de gonella / cota oberta.

També la cota A es present a diverses escenes del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*²⁰¹. La vesteixen tres dels soldats que participen en la *Matança dels Innocents*²⁰² (fig. 37). Una corretja de cuir de doble volta i de la qual penja la beina de l'espasa i un punyal, es sobreposa a un senzill cordonet que, a manera de frunzit, ajusta la peça al maluc.

De manera excepcional i molt de tant en tant la documentació aporta una informació més detallada de les característiques del vestit. Així, a l'habitual referència al tipus de teixit en que ha estat confeccionada la peça, al seu color o elements que l'adornen, hem trobat dos esments en dos inventaris que especifiquen que una cota, en un cas, i en l'altre, una gonella es cordaven al davant: *fesa a davant*. Entre els diferents tipus de cota que incloïa el guarda-roba del farmacèutic barceloní Francesc de Camp hi ha una cota cordada al davant, encara que no sabem si es tractava d'una cota curta com les que apareixen a les imatges citades (tipologia A) o bé d'una cota que mantenia la seva estructura talar. El que si sembla clar és que en aquest tipus de cota hi havia una clara

²⁰¹ *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, oracional que il·luminà el mestre Ferrer Bassa entre el 1339 i el 1342. Conservat actualment a la Biblioteca Marciana de Venècia. Per al nostre estudi hem utilitzat la versió facsimil de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona.

²⁰² Ferrer Bassa: *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Matança dels Innocents*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, fol. 86 v.

preferència per les botonadures davanteres que afegien qualitat i vistositat al vestit, encara que en aquest cas es precisa que el vestit de llana és *de poque valor* potser per què ja havia estat molt usat:

*Item una cota fesa donant (davant) de drap mesclat ab pell de dosses de conills de poque valor*²⁰³

En canvi Berenguer Abella, esmolet d'ofici, disposava d'una valuosa gonella d'escarlata que era un teixit de seda semblant a l'escarlata, també cordada al davant²⁰⁴:

*Item una gonella vermella de scarlatina d'hom, fesa a davant*²⁰⁵

Entre els vestits de Pere Rovira, capeller del barri de Vilanova de la Mar de Barcelona i mort l'any 1309, hi ha una cota amb dues dotzenes de botons de plata i una gonella amb tres dotzenes de botons també de plata. Es de suposar que els botons estiguessin disposats a la part davantera per cordar la peça i els dotze botons que té de més la gonella respecta de la cota tancarien la part inferior de les mànigues per arrapar-la al canell. La cota, amb una boca de màniga més ampla deixaria a la vista els botons del vestit de sota. A més, en una altra partida del seu inventari consten dues dotzenes més de botons solts d'argent:

Unum supertunicalem de panno livido cum penna nigra cirogrillorum cum duabus duodenis botonorum.....Item tunicam de panno viridi cum tribus duodenis botonorum argenti.....Item duas duodenas botonorum argenti...

La cota de llana d'un grisós clar i, com a vestit més extern, adornada amb rivets de pell negra combinaria amb la gonella de llana verda creant un harmoniós contrast amb el platejat dels botons d'ambdues vestidures.

²⁰³ López Pizcueta, T.: *Inventari dels béns de Francesc de Camp...*, pàg. 49.

²⁰⁴ L'escarlata fou una valiosa roba de seda que podia ser tenyida de diversos colors. Posteriorment, la facilitat de tenyir-la amb cotxinilla la va convertir en una roba de color vermell i finalment el mot va passar a designar un color.

²⁰⁵ Vinyoles i Vidal, Teresa Maria: "La casa i l'obrador d'un esmolet de Barcelona a finals del segle XIV" a *Historia Economica de Catalunya*, pàgs. 9-49, Vol. XV, Barcelona, 1976, pàg. 34.

En el testament d'un home de la vila de Bagà de l'any 1322 es cita una cota amb perles sense especificar si aquestes pedres havien estat cosides al vestit per adornar-lo o, com sembla més probable al tractar-se d'una cota d'home, s'utilitzaven com a rica botonadura:

*unum supertunicale de preset vermeyl ab perles*²⁰⁶

En tot cas, les perles no desmereixen al costat de la roba de presset que, com ja hem dit, era una llana de molt bona qualitat.

També les imatges artístiques de l'època ens mostren abundosos exemples de la mateixa cota que hem denominat cota de tipologia A que no presenten cap tipus de botonadura: de factura més simple, un coll una mica més esbocat o potser un senzill gafet o, fins i tot, un invisible botó permeten el pas del cap. Un estret cinyell que pot ser un humil cordonet substitueix la corretja a l'hora d'ajustar el vestit als malucs. De fet, a moltes imatges és impossible distingir si es tracta d'un cinyell o d'un frunzit de la mateixa roba, encara que aquesta última possibilitat no sembla molt factible. Vindria a ser una versió popular i "minimalista" de la mateixa cota (tipologia A). La solen vestir personatges pertanyents als estament baixos, a l'anomenat, poble menut com ara són pagesos, pastors i menestrals. Per la freqüència en que apareix a les obres d'art sembla un vestit molt estès entre la població civil. La reconeixem com la vestidura que porta el pastor que acompanya al jove músic que toca la cornamusa i que roman aliè a la presència de l'àngel que des de les altures anuncia la Bona Nova en el retaule de la *Verge Blanca*²⁰⁷ (fig. 38) o en els dos joves que enfilats a l'arbre donen la benvinguda a Jesús quan entra a Jerusalem en el retaule de la *Passió* de Bernat Saulet (figs. 39 i 40). També un humil sant Josep la vesteix quan amb la seva família fuig cap a Egipte (fig.41). Tanmateix aquesta cota de curta llargada, formes amples i de faldilla "extensible" a través dels talls era especialment indicada per a tots aquells treballs que requerien un cert esforç físic. Per això no és d'estranyar la seva presència en el món de

²⁰⁶ Serra i Vilaró, Joan: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 284.

²⁰⁷ *Retaule de la Verge Blanca*. (c.1343). Obrat en alabastre. La tipologia d'aquest retaule amb coronaments ogivals de gran simplicitat i amb amb escenes d'un marcat caràcter narratiu i de disposició ben ordenada s'ha vinculat amb el món dels díptics i tríptics de vori francesos. Sant Joan de les Abadesses (Ripollès). Església del monestir. Realitzat per presidir la capella central de la girola, a l'actualitat es troba a l'extrem sud del transsepte. Veure: Bracons Clapés, Josep: *Bernat Saulet i el taller de Sant Joan de les Abadesses...*, pàgs. 144-146.

la pagesia. Les primeres pàgines del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*²⁰⁸ dedicades a il·lustrar les feines agrícoles corresponents als mesos de l'any contenen abundoses mostres d'aquest vestit. Així, vesteixen la cota A diversos camperols que apareixen a les escenes que fan referència a les diferents feines agrícoles de l'any: juliol²⁰⁹ (trilla del gra), d'agost²¹⁰ (fabricació dels tonells per al vi), setembre²¹¹ (verema), novembre²¹² (llaurar el camp) i febrer²¹³ amb dos homes escalfant-se al voltant del foc. El de la dreta duu una cota A de color grisós amb una vistosa folradura taronja ben visible a través del tall davanter (figs. 42, 43, 44, 45 i 46).

No deixa de resultar estrany que aquesta cota A tan generalitzada entre els estaments baixos de la societat catalana medieval sigui present també al món de la cort, de la noblesa i de la burgesia. És com si hi haguessin dues versions del mateix vestit: la cota A que vesteixen els pagesos, els pastors, els soldats, els botxins, els menestrals i, en definitiva, el poble menut i la mateixa cota però de qualitat més luxosa que abilla a reis, alts dignataris i a la pròpia noblesa. Es a dir, una mena de doble versió de la mateixa cota A: la “popular” i la “luxosa”, diferenciant-se aquesta de la primera en la millor qualitat del teixit, folradura i tint, així com en la proliferació de diversos ornaments. De fet, és freqüent que en els segles medievals diversos grups socials comparteixen un mateix vestit i que en essència les peces bàsiques de vestir siguin les mateixes per a uns i altres. Serà la qualitat de la roba, els nous dissenys que incorporen els mateixos teixits així com la riquesa dels materials (pells, sedes, pedres precioses, fresadures, brodats....) que ornamenten mànigues, colls, part inferior de la faldilla i costures del vestit, les que marcaran les diferències entre els estaments.

Aquesta cota A en el seu vessant més luxós es troba ben representada en les obres plàstiques medievals catalanes, fonamentalment en aquelles escenes on és significativa la presència d'algun personatge reial o, en general, en aquelles figures que ostenten algun tipus de poder. Per això, la iconografia on més abunda aquesta peça de vestir és a les epifanies, però també pot ser present en escenes on sigui rellevant la presència d'algun dignatari o governador, generalment relacionat amb un episodi dramàtic o miraculós (*Pilat es renta les mans* de Saulet o *Bateig de Santa Úrsula* del taller de

²⁰⁸ Alcoy i Pedrós, Rosa: “Ferrer Bassa, un creador d'estil” i “Arnau Bassa, hereu i intèrpret” a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2007, pàgs. 146-187.

²⁰⁹ *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, fol. 8.

²¹⁰ *Ibidem*, fol. 9

²¹¹ *Ibidem*, fol. 10

²¹² *Ibidem*, fol. 12

²¹³ *Ibidem*, fol. 3

Cascalls). Dintre dels ambients cortesans i senyorials aquesta cota també era portada per joves criats i servents que d'aquesta manera es convertien en un signe de poder i ostentació dels seus amos. Una de les primeres imatges que es conserven d'aquesta cota A més luxosa ens la proporciona el rei que queda a l'esquerra de la composició de *l'Epifania* (fig. 47) de Jaume Cascalls. El rei que es troba dempeus i, segons la tradició, representa l'edat madura, realça la seva esvelta figura amb aquesta cota de profund tall davanter. L'absència de botonadura central i la corretja al voltant dels malucs, accentuen l'efecte de forma abrusada al cos que, d'altra banda, queda compensada pel ritme vertical que introdueixen l'obertura i els plecs de la faldilla. Un altre rei, el d'Anglaterra, vesteix la mateixa cota A en el bateig del seu fill que així aconsegueix una de les quatre condicions que Santa Úrsula havia imposat a l'hereu de la corona anglesa abans d'accedir a esposar-se amb ell, en el retaule del qual és titular la mateixa santa (fig. 48). Els braços del rei alçats cap el cel, igual que el seu rostre, permeten distingir a primer terme la filera de botons amb els seus corresponents traus que ajusten la màniga al canell. La mateixa cota A però de màniga curta fa acte de presència en la figura del rei jove de *l'Epifania* (fig.49) de Santa Maria de Preixana²¹⁴ acompanyada d'una gonella de màniga llarga. Amb el color blau clar de la cota hi contrasta el daurat de la botonadura i de la fresadura que, en la boca de la curta màniga, adopta la forma de llengua. Tal vegada aquest blau clar fos semblant al que en el seu dia portaren en les seves cotes i gonelles algun membre masculí de la família Dardalló o Bernat Colich, ambdós residents a la vila de Bagà o el ja conegut esmolador barceloní, Berenguer Abella. En tot cas, en els seus respectius inventaris s'esmenta de manera bastant inusual aquesta tonalitat del color ja que generalment en la documentació sol fer-se referència al blau obscur o senzillament al blau a seques:

*I cot d'homa de blau clar nou*²¹⁵

*Una gonela de blau clar*²¹⁶

*Item un cot blau selisti ab pell, nou*²¹⁷

²¹⁴ *Epifania*. Compartiment d'un retaule. Darrer terç del segle XIV. Pedra policromada. Procedent de Santa Maria de Preixana (Urgell). Solsona, Museu Diocesà.

²¹⁵ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 262.

²¹⁶ *Ibidem*, Vol. II, pàg. 262.

²¹⁷ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 35.

Els inventaris citats no donen cap indicació de la forma de les cotes.

Però serà la figura exempta d'un rei encara no del tot identificat la que ens permetrà visualitzar amb tota mena de detalls els elements més característics d'aquesta vestimenta. Ens referim a l'escultura coneguda com a *Sant Carlemany*²¹⁸ (fig.50) però que estudis recents més aviat semblen identificar amb un retrat idealitzat de Pere el Cerimoniós. Sigui com sigui, la figura reial s'abilla amb una esplèndida cota A de la qual destaquen la profunda trepa central que en forma d'obertura piramidal deixa a la vista part de la faldilla de la gonella de sota i l'espectacular renglera de botons cordats amb traus només interromputs per la corretja platonada de cintura baixa. El color verd fosc del vestit de sota combina amb la folradura del curt mantell del mateix color i contrasta amb les tonalitats d'ocres més clars de la cota i el mantell. La peça s'enriqueix amb el que vol representar un ric fres, possiblement brodat amb fils d'or i argent amb incrustacions de caboixons romboïdals. Cal fer esment, per ser un element molt inusual, de les dues petites obertures laterals situades en sentit vertical a sota el pit i que han estat rivetejades amb un ressalt de roba que les perfila. Entre les obertures, s'endevina la gonella de sota. Aquesta mena de falses butxaques eren denominades *maneres* i solien ser un element present sobretot als vestits femenins. Dels vestits tant femenins com masculins que portaven *maneres* en parlarem en diversos apartats posteriors.

Tornant a les epifanies²¹⁹ i en concret a la que ha estat atribuïda a l'anomenat Mestre de Baltimore²²⁰ (fig. 51), el rei de l'esquerre de la composició ofereix el seu present al Nen vestint una luxosa cota A que presenta la particularitat d'haver estat confeccionada amb

²¹⁸ Jaume Cascalls (atribuïda). *Sant Carlemany*. (c. 1345). Alabastre policromat. Provenint de la capella dels Quatre Sants Màrtirs de la catedral de Girona. Girona, tresor de la catedral.

²¹⁹ *Retaule de la Mare de Déu. Epifania*. Mestre de Baltimore. (c. 1349-1360). Pintura al tremp d'ou sobre fusta d'alber. Procedent de la col·legiata de Sant Vicenç de Cardona. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Cambridge.

²²⁰ Alcoy, Rosa: Jaume Cascalls. "Un nombre para el Maestro del Tríptico de Baltimore" a *Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore (Maryland, USA), Vol. 48, 1990, pàgs. 93-119. L'estudi de l'autora proposa una interessant hipòtesi que identifica al Mestre de Baltimore amb Jaume Cascalls. També li atribueix diverses escenes del Llibre d'Hores de Maria de Navarra: Presentació del Nen al Temple; Maiestas Mariae; La Visitació; Maria de Navarra agenollada davant de Sant Lluís, rei de França; Un bisbe sant escrivint i Presentació de la Verge al Temple. De la mateixa autora i Beseran, Pere: "Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escultura del Trescents" a *Analecta sacra Tarraconensia*, Vol. 63-64, Barcelona (període 1990-1991), 1990, pàgs. 153-197; Alcoy, Rosa: "EL Mestre de Baltimore" a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 188-205 i "Mestre de Baltimore. Retaule de Cardona" a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Lunwerg Editores, 1992, pàgs. 227-230. Un altre estudi de F. Español posa en dubte la identificació de l'escultor bergadà amb l'autor de la pintura de Baltimore. Espanyol Bertran, Francesca: "Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras" a *Locus Amoenus* 2, 1996, 65-84. Universitat de Barcelona, pàgs. 65-84.

dues robes diferents: d'un cantó és vermella i de l'altre sobre el fons vermell s'hi dibuixa un motiu romboïdal amb ratlles negres i daurades. Aquestes vestidures són conegudes com a *meitadades*. En general, es tracta de vestits confeccionats amb robes de dos colors diferents, però en el cas del nostre rei del MNAC s'ha incrementat la vistositat i la riquesa de la cota A al incorporar-hi un teixit de quadres esbiaixats. Aquests teixits dividits en quadres eren coneguts com *escacats*. De fet, tant a la documentació com a les obres d'art apareixen diverses peces de vestir meitadades, ja que l'anar vestit de *meitats* no només feia referència a les cotes A i gonelles sinó que també es feia extensible a d'altres induments. Tanmateix les primeres peces d'indumentària meitadades que apareixen documentades en data tan primerenca com la de 1306, són les corretges. El propi rei Jaume II obsequia a la seva esposa Blanca, amb un conjunt de quatre corretges de seda, sembla que ja usades (*vetere*), de les quals una d'elles és la meitat de seda vermella i l'altra meitat de seda verda. Unes petites barres d'argent s'incrustaven a la luxosa roba, mentre que la sivella s'adornava amb tres flors i tres petits lleons també d'argent. Altres dos lleons i mitja figura de griu tancaven el cap inferior de la corretja:

*Et alia corrigia de meytats, scilicet, çirici rubei et viridi, cum barris planis argenti, et habet in capite tres flores et duos leones parvos, et in mosqueta duos leones et medium grifum, ponderans unum marchum minus uno quarto uncie.....*²²¹

En un altre document del 23 de novembre de 1319 consten diversos objectes que l'infant Jaume, a través del seu cambrer Bartomeu de Font, lliura a l'oficial de la cambra Reial. Entre les diferents partides hi ha una corretja meitadada on es combinen la seda verda amb la seda de un vermell intens (*ígnea*). Unes petites planxes planes (*platonis*) d'argent daurat recorrien la superfície de la corretja:

*Item aliam corrigiam de sirico meytadada coloris viridis et ignei cum platonibus argenti deauratis et no deauratis*²²²

El mateix any l'infant Alfons, primogènit reial, rep una corretja molt similar a la del seu germà o tal vegada es tractés de la mateixa:

²²¹ Martínez i Ferrando, J. E.: *La Cámara Real...*, pàgs. 20-21.

²²² *Ibidem*, pàg. 152.

*Item predicto infanti Alfonso quandam **corrigiam** cirici **meytadada** coloris viridis et ignei, cum platonibus argenti deauratis et aliis non deauratis²²³*

No sabem si aquestes corretges van cenyir algunes de les cotes que vestiren el rei (1302, 1306) o l'infanta Maria (1311) en dates pròximes entre si però de ben segur que es devien fer combinar amb aquests vestits ja que en aquestes diferents dates se'n confeccionen amb diferents teixits (samit, xamellot, presset, llana) però sempre mantenint els mateixos colors: verd i vermell. Així, l'any 1302 foren confeccionades dues cotes de samit pel rei Jaume II:

*item quandam **samit rubeum**, de quo facta fuit quedam **cota** ad opus nostri
item simile modo quandam **samit viridem**, de quo facta fuit **alia cota** cum capucio ad opus nostri²²⁴*

Quatre anys després, dues peces de xamellot vermell varen ser destinades a un conjunt reial format per mantell, cota i gonella:

*Primum, videlicet, duas pecias de **camelloto virnilio** de quibus ad opus nostri vestes fieri efecimus, videlicet, **clamidem, supertunicalem et tunicam**.....²²⁵*

I encara el 1311 la casa reial paga 825 sous en concepte de les set canes i mitja esmerçades en un conjunt també de tres peces per a l'infanta Maria. La roba emprada és presset vermell importat de Douai. Un segon conjunt costa poc més de 487 sous ja que ha estat realitzat amb drap de la terra. El color: verd maragda.

*Item septem cannas et mediam **presseti rubei** de Duay, pro faciendis **clamide, supertunicali et tunica** dicte infanti, ad racinem centum et decem solidorum pro qualibet canna, pro octingentis viginti V solidis*

²²³ Ibidem, pàg. 155.

²²⁴ Ibidem, pàg. 9.

²²⁵ Ibidem, pàg. 20.

*Item septem cannas et mediam panni viridis meraldini , pro faciendis dicte infanti clamide, supertunicali et tunica, ad racionem sexaginta quinque solidorum pro qualibet canna, pro quadrigentis octuaginta VII solidos et VI denariis*²²⁶

Sembla, doncs, bastant probable que aquestes primeres corretges meitadades que trobem al món de la cort dels primers decennis del segle XIV es portessin combinades amb els conjunts de cotes i gonelles amb les quals compartien els mateixos colors: el verd i vermell. Sobre el conjunt de cota i gonella de roba vermella o verda es sobreposava la corretja que contenia els dos colors.

Tanmateix l'ús de les vestidures partides en dos colors havia ja arribat a la cort a les primeries dels anys 30. Així, es confeccionen unes vestidures meitadades per l'infant Pere on es combinen dos tipus de roba: el *camellí* i la *grana*. El *camellí* podia ser un teixit de llana però també de pèl de camell. De textura grossa, el *camellí* era un teixit que es feia servir per a hàbits o també per a vestidures de caçador. En aquest cas, amb la roba gruixuda del camellí s'hi combina la *grana* que és una llana bona tenyida amb un tint de qualitat com era la grana:

*E per raho de la messiò que feu en les vestadures meytadades de mige grana e de camelli que feu en Leyda*²²⁷

Però l'època d'esplendor de les vestidures meitadades seran sobretot els anys 40 i 50 del segle XIV, tot i que aquest indument també es porta amb anterioritat i posteritat a aquests límits cronològics²²⁸.

Un exemple primerenc ens el proporciona l'inventari de l'any 1331 de Ramon Mercer que pertanyia a una de les millors cases de la Pobla. Entre els seus béns inventariats hi consta una gonella meitadada, de color verd una part, i morada, l'altra. Una vistosa cota

²²⁶Ibidem pàg. 48.

²²⁷Girona i Llagostera, Daniel: "Itinerari de l'Infant Pere" a *Estudis Universitaris Catalans*, XVIII, pàgs. 150-258, Barcelona, 1933, pàg. 209.

²²⁸Les vestidures meitadades apareixen documentades des de finals del segle XIII fins a la segona meitat del segle XV. Així, aquestes peces de vestir de dos colors apareixen ja citades per Ramon Llull i continuen éssent presents en autors de ben avançat el segle XV com Vicent Ferrer o Joanot Martorell: *Denant aquell bisbe anaven molts scuders vestits de meytats, cavalcans en grans palafrens* (Ramon Llull: *Llibre de Meravelles*. Barcelona, editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", Vol. III, pàg. 81);*e la 3a ere vestida de mitats la una part vermella l'altra blanca*.....(Sant Vicent Ferrer: *Sermons*, Barcelona, Editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", Vol. IV, pàg. 215);*mas roba brodada ni calces ni paraments no pot ni deu portar sinó la mitad blanch e l'altra d'or*.....(Joanot Martorell i Martí Joan de Galba: *Tirant lo Blanch*, Barcelona, Editorial Seix i Barral, 1969, CXXXIX, pàg. 31).

morada i llistada devia completar el conjunt encara que també és possible pensar que les dues peces es poguessin portar per separat :

*Item unam tunicam biberitam que est de una parte viridi coloris, et ex alia lividi coloris.....item, unum supertunicale biberitam ex una parte murati coloris et alia listada*²²⁹ ...

L'any 1346 mor Ramon Ginebret, fill de Saura Ginebret, la família del qual havia estat durant anys en possessió de la veïna batllia de Bagà. Entre les seves partides de roba hi figuren tres gonelles i quatre cotes. D'aquestes últimes, una és meitadada:

*Una cota meytadada de tronxat blau*²³⁰

En un inventari anònim de l'any 1348 i en dos més també anònims del 1349 es fa referència a alguns detalls ornamentals de les cotes i gonelles meitadades (*ab pell d'anyells, listada*) però res es diu dels colors ni de la qualitat de la roba. En un cas s'especifica que es tracta d'una cota meitadada de poc valor i una vegada més no sabem si la baixa valoració del vestit es deu al desgast que amb l'ús continuat ha anat patint la peça o bé que ha estat confeccionat amb un teixit pobre:

Item, II gonelles (text tatxat) *demi colore*²³¹

Item .j. cota meitadada ab pell d'anyells

*Item .j. gonella meitadada listada i un capero vermell*²³²

*Item .j. cota meytadada de poca valor*²³³

Una dona de classe benestant de Bagà llega en el seu testament, entre d'altres peces de vestir, tres cotes i una gonella. Entre aquestes cotes n'hi ha una de meitadada:

²²⁹ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 258.

²³⁰ Ibidem, Vol. II, pàg. 258.

²³¹ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701-3702, fol. 3 r.

²³² AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701-3702, fol. 4 i 5.

²³³ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701-3702, fol. 6

*tria supertunicale, unum viridi colori et aliud lividi et aliud bipartitum
quandam tunicam viridi coloris*²³⁴

Entre les tres cotes citades, n'hi ha una de verda, que probablement devia fer conjunt amb la gonella del mateix color.

En un altre inventari més tardà de 1362 corresponent a l'alberg baganès de Blanca Mulner, vídua de Pere d'Alboquers, família de bona posició social de la qual descendirà l'historiador Pere Tomic, hi trobem encara diversos induments meitadats, entre ells una cota rivetejada amb pell d'anyells. En aquest cas, tampoc s'esmenten els colors del vestit:

*un mantell e un cot meytadat ab pena al mantell de conylls e el cot d'anyeylls*²³⁵

Tot i això, la documentació consultada inclou diverses peces de vestir meitadades a més a més de la cota i de la gonella com ara mantells i gramalles. Diverses obres d'art de l'època enregistren aquest tipus d'indumentària, en especial en l'àmbit de la pintura ja sigui aquesta mural, sobre fusta o miniatura. Per aquest tipus de cota l'escultura i el relleu resulten molt menys precisos degut, en molts casos, a la pèrdua de la policromia (és el cas de la figura del botxí de l'esquerre del retaule de Sant Llorenç de Rubió que planteja seriosos dubtes respecte de si la cota que vesteix és meitadada) (fig.52). En canvi, en les escenes pintades es pot apreciar amb claredat la imaginació amb que eren combinats diferents colors i dissenys per fer més vistoses i luxoses aquestes vestidures. La ja comentada *Epifania* de l'anomenat Mestre de Baltimore n'és un bon exemple. Però abans d'allunyar-nos d'aquesta obra voldríem remarcar una altra interessant particularitat que presenta la cota A meitadada del rei. Ens referim a les mànigues: mentre al braç dret penja lliurement des de el colze fins a gairebé a frec de terra una mena de prolongació de la màniga en forma d'estreta tira de roba, al braç esquerre aquesta tira s'entortolliga al voltant de les articulacions. Són les mateixes mànigues que llueixen les dames i cavallers en una escena d'ambient cortesà de Guillaume de

²³⁴ Serra i Vilaró, J.: ob. cit., Vol. II, pàg. 285.

²³⁵ Ibidem, Vol. II, pàgs. 260-261.

Machaut²³⁶ (fig.53). Tot plegat fa d'aquesta vestidura reial un interessant exemple de cota A meitadada i a més adornada amb unes extravagants mànigues que l'apropen al món sofisticat de la cort. Sens dubte, de les tres figures de reis, aquesta és la que vesteix de manera més "atrevida" i més "a la moda". Dintre d'aquesta atmosfera un tant mundana que destil·la la indumentària del rei no desentona la cota també meitadada del jove servent que l'acompanya. La cota, que combina un teixit vermell amb un altre de fons negre llistat al biaix amb tons vermellosos i blancs, és vista des de la seva part posterior i per tant desconeixem si es tracta de la cota A amb el característic tall davanter o bé correspon a un altre tipus de cota (cota B). Sense deixar el món de la cort tot i tractar-se d'una escena religiosa, un altre servent, el que porta l'aigua i la tovallola a Pilat, vesteix també una cota A, encara que aquesta ja no sigui meitadada (fig. 54). En aquest cas, destaca l'obertura profunda i entreoberta de la faldilla que accentua l'esveltesa del jove. Certs detalls de la vestidura han estat representats amb una gran delicadesa com la botonadura del braç dret o el serrell que remata els extrems de la tovallola que el jove servent porta plegada a l'espatlla gairebé a manera d'estola.

9.2. La cota B

La cota B és també una vestidura curta, tot i que la llargària pot presentar certes variacions, amb faldilla de formes amples i folgades. L'element tipològic que més la diferencia de la cota precedent és l'absència d'obertures tant a la part central com als laterals de la faldilla. La peça s'ajusta als malucs mitjançant cinyell, corretja o un simple frunzit. En ocasions, al frunzit s'hi superposa una corretja de volta més baldera. Un coll de perfil esbocat permet sense traves el pas del cap pel vestit convertint així en innecessària la llarga renglera central de botons que freqüentment acompanyava l'esmentada cota A. En el cas de la cota B, només de manera excepcional fa acte de presència la botonadura que recorre tota la part del cos del vestit i que en ocasions arriba també a envair part de la faldilla i que atorgava uns considerables efectes de vistositat a la peça. Al manca els botons, el cos d'aquesta cota B tendeix a adoptar una certa forma bombada o abrusada. En conjunt, podríem dir que es tracta d'una cota de formes més

²³⁶ Guillaume de Machaut. *Oeuvres poétiques. Poème du Remède de Fortune*. c. 1350-1355. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 1586, fol. 51.

senzilles comparada amb l'anterior. Tot i que aquest tipus de cota B va ser portada per tots els grups socials, les imatges artístiques ens permeten distingir amb claredat el que podríem considerar com a dues versions del mateix vestit: la cota més "popular" que vestia els estaments més baixos de la societat i la cota més de "luxe" que ens transporta a un món de personatges relacionats amb la cort, amb la vida aristocràtica o, fins i tot, amb la burgesia. La principal diferència entre ambdues versions de la cota B no rau en l'estructura del vestit que, en essència es manté tant si es portada per un rei com per un camperol sinó en la diferent qualitat del teixit i de la folradura així com en la riquesa dels adornaments (fonamentalment de la fresadura). Tot i això, les obres artístiques d'aquest període del segle XIV, ens mostren una major abundància de personatges d'estaments baixos que vesteixen la cota B en comparació amb les escenes protagonitzades per personatges d'estaments alts i que vesteixen el mateix tipus de vestit. Es a dir, mentre que la cota de tipus A en el seu vesant més luxós, sembla força estesa, segons ens mostren les imatges, entre les classes socials més altes, no succeeix el mateix amb la versió luxosa de la cota B on el seu ús entre la població més benestant és molt més restringit. Tal vegada, la ja comentada, senzillesa de línies d'aquest tipus de cota, juntament amb l'absència de certs elements ornamentals com ara talls que permetien deixar a la vista la folradura i el vestit de sota o la botonadura davantera, van contribuir a fer menys atractiva aquesta peça de vestir entre les classes altes. En aquest sentit, no hem d'oblidar l'ús generalitzat que ja des de les primeres dècades del segle XIV es va fer dels botons, emprats no solament com a innovador sistema per cordar i tancar les peces de vestir, sinó també i, sobretot, pel seu valor ornamental. De fet, el valor ornamental del botó es fa palès quan juntament amb brodats, randes o serrells passa a incorporar-se com a element decoratiu de la roba de casa. No és gens estrany, trobar en inventaris d'aquesta època esments de tovalloles, vànoves o coixins decorats amb botons.

Així doncs, seran els estaments baixos els que més popularitzaran la cota B, de manera que aquesta vestidura és present en moltes obres del segle XIV. La vesteixen **els saigs** a les escenes relacionades amb la Passió de Crist o bé amb el martiri de sants i santes com al *Retaule de la Passió* de Bernat Saulet a les escenes d'*Escarni de Jesús* i *Jesús clavat a la creu* (figs. 4 i 55); al *Retaule de sant Marc* d'Arnau Bassa, a les escenes del *Prendiment de Sant Marc durant la celebració de la Missa*, *Suplici de Sant Marc*,

Enterrament de Sant Marc i *Empresonament del Sant que es visitat per Jesús*²³⁷ (figs. 56, 57, 58 i 59); al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, a l'escena del *Martiri de Sant Joan Baptista*²³⁸ (fig. 60); al *Retaule de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi*,²³⁹ a l'escena del *Miracle eucarístic* (fig. 61); o al *Retaule de Sant Bartomeu*,²⁴⁰ a l'escena del *Martiri del Sant* (fig. 62)²⁴¹, així com **els soldats i homes d'armes** en general que també intervenen als episodis del *camí del Calvari* (el jove músic que toca la trompeta), *Jesús davant de Caifàs* (l'home de la dreta que subjecta amb força a Jesús pel braç) i *Pilat es renta les mans* (home armat de la dreta) del ja citat *Retaule de la Passió* (figs. 5, 11 i 13) i als quals s'hauria d'afegir l'esfereïdora escena de la *Matança dels Innocents*²⁴², el *Prendiment de Jesús*²⁴³ i la *Crucifixió*²⁴⁴ del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (figs. 37 i 63).

També **pastors, camperols** i gent humil de l'anomena't **poble menut** vestits amb aquesta senzilla cota B ajustada al cos amb un lleuger cinyell sovintegen en escenes al·lusives a l'Anunciació als Pastors, al calendari agrícola o a la joiosa entrada de Jesús a Jerusalem, sense oblidar al captaire que, recolzat en una crossa i amb les mitges mànigues de la cota esparracades, rep l'almoina de santa Llúcia. Escenes de l'Anunciació als pastors i l'Entrada a Jerusalem del *Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella* (figs. 64, 65 i 66); l'Anunciació als pastors²⁴⁵ i la sega (Mes de juny)²⁴⁶ del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (figs. 67 i 68); l'Entrada a Jerusalem del *Retaule de la Passió* de Saulet (fig. 39); *Santa Llúcia repartint almoïna* del *Retaule de Santa Llúcia* de Bartomeu de Rubió (fig. 69). D'altre banda, aquesta cota B de formes austeres i amples que la fan especialment apropiada per a la realització de diverses feines tampoc és absent del món de la menestralia. És el vestit que porta el sabater

²³⁷ En aquest cas, la cota B es complementa amb una renglera de botons al davant i s'ajusta als malucs amb un fronzit al qual s'hi superposa una doble volta d'una estreta corretja.

²³⁸ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Mort de Sant Joan Baptista*, fol. 154.

²³⁹ Guillem Seguer (atribuït). *Retaule de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi*. c. 1340-1350. Pintura al tremp sobre taula. Procedent del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁴⁰ Mestre de Santa Coloma de Queralt. *Retaule de Sant Bartomeu*. 1350-1375. Pintura al tremp d'ou sobre taula. Procedent de la catedral de Tarragona. Tarragona, Museu Diocesà. Inv. 2942.

²⁴¹ Alcoy i Pedrós, Rosa: Buttà, Lícia: "El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona" a *L'Art gòtic de Catalunya. Pintura I*. Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 216-220.

²⁴² Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Matança dels Innocents*, fol. 86v.

²⁴³ Ibidem, *Prendiment de Jesús*, fol. 205.

²⁴⁴ Ibidem, *Crucifixió*, fol. 230.

²⁴⁵ Ibidem, *L'Anunciació als pastors*, fol. 69.

²⁴⁶ Ibidem, *Representació del mes de Juny. La sega*, fol. 7.

Ananies²⁴⁷ i els seus companys de taller (Fig.70). Aquestes cotes van acompanyades d'una estreta corretja vermella de doble volta, tancada amb sivella, i que descentra la cintura. Aquest tipus de corretges, segurament d'ús quotidià i de poc valor econòmic, solen aparèixer en diverses obres associades a Ferrer i Arnau Bassa i al seu taller (Llibre d'Hores de Maria de Navarra, Políptic Morgan). Entre les partides d'un inventari anònim de l'any 1349 apareixen citades diverses corretges vermelles, blanques i negres que, pel seu relativament elevat nombre, bé podrien coincidir amb el senzill model que ceneixen les cotes B del mestre sabater i els seus aprenents:

Item .j. dotzena de correyes vermelles

Item altra de blanques

Item altra dotzena de negres

Item daltra part de correyes negres

Item X correyes blanques

Item tres correyes blanques poques (petites)

Item .XX. caps de correyes de patons? (plavons o incrustacions metàl·liques) blanques

Item .XX. caps (extrem metàl·lic de la corretja) negres

Item .j. dotzena de correyes blanques ab caps an...?

Item .XX. de negres e .XII. caps an...?

Item correges vermelles .j. dotzena i .VI. ab .V. caps

Item .j. dotzena de correges blanques ab .VI. caps²⁴⁸

Al mateix inventari de 8 folis hi ha abundants partides de roba entre les quals destaquen les cotes i gonelles d'home, de dona i d'infant. No sabem si de totes aquestes corretges se'n servia la família per cenyir les seves cotes o bé eren destinades a la venda. En tot cas, la presència de la cota i de la gonella devia ser important entre el guarda-roba de la menestralia, com semblen apuntar-ho les 8 gonelles i 5 cotes, a més, de 2 pulandes i 1 samarra que formen part de l'inventari de l'esmolador barceloní Berenguer Abella, encara que pel text no hi ha forma de saber si els vestits citats pertanyen al model de cota B. El terme *hopalanda* fa referència també al vestit extern i pot ser assimilat a la cota. Entre els béns del farmacèutic barceloní Francesc de Camp s'hi troba:

²⁴⁷ En el cas del personatge d'Ananies a la cota s'hi afegeix un coll alt, possiblement postís, perfilat amb un estret fres daurat que es repeteix a la boca de la màniga i a la part inferior de la faldilla.

²⁴⁸ AEV. Caixa ACF Inventaris 3701, fol. 1 r i 7 r.

*Item I cota o polanda de drap mesclat de verví ab pells de conills*²⁴⁹

Finalment, alguns personatges sagrats també duen aquest indument com l'humil figura de Sant Josep²⁵⁰ que fuig cap a Egipte amb la seva família al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (fig. 71) o bé les pietoses figures de Josep d'Arimatea i Nicodemus²⁵¹ que acompanyen a Jesús mort en els "davallaments" i "enterraments" també al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (fig. 72), al *Retaule major de la seu de Girona*²⁵² (figs. 73 i 74) o al *Retaule de la Passió* de Bernat Saulet (fig. 75). Així, a les escenes esmentades, la cota B senzilla la vesteixen tant els homes que enfilats a l'escala ajuden a baixar a Jesús de la creu com els que situats a ambdós extrems del sepulcre hi dipositen el sagrat cos. La figura masculina que amortalla les despulles de Jesús al *Retaule de la Passió* ajusta al cos la cota B amb un simple frunzit.

Respecte a la que podríem considerar la versió luxosa de la cota B ja hem dit que el principal tret que la diferencia del vesant més popular i estandarditzat del mateix vestit és la major qualitat i riquesa del teixit. En ocasions, aquesta riquesa pot prendre la forma d'originals i atractius dissenys de la roba (ratlles, quadres, motius romboïdals...) o bé la combinació en un mateix vestit de més d'un color o d'un disseny (cotes meitadades). En aquest sentit, les figures de joves patges i servents abillats amb elegants i vistoses cotes B ens aproximen a una atmosfera aristocràtica i cortesana: músics que toquen el llaüt com el que amenitza el *Banquet d'Herodes* (fig. 76) del *Retaule dels Sants Joans*²⁵³ del Mestre de Santa Coloma que llueix una cota B de quadres esgaiats d'una refinada vistositat que sembla compartir amb els músics de cotes meitadades que va pintar Simone Martini uns 40 anys abans a la Basílica Inferior d'Assís (fig. 77), o els dos patges de *l'Epifania*²⁵⁴ del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (Fig. 78) igualment vestits amb unes originals cotes B a quadres. En aquest cas, però, l'efecte decoratiu s'ha reforçat al aconseguir un efecte d'alternança simètrica entre dos teixits de dissenys diferents: motius de quadres negres, marrons i blaus i teixit vermell amb ratlles verticals

²⁴⁹ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

²⁵⁰ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Fugida a Egipte*, fol. 80v.

²⁵¹ Ibidem, *Davallament*, fol. 243.

²⁵² Mestre Bartomeu (c. el 1325), mestre Andreu (1357) i Pere Bernés (1358). *Retaule major de la Seu de Girona*. Argent daurat, repussat i cisellat. Girona, Seu.

²⁵³ Mestre de Santa Coloma de Queralt. *Retaule dels Sants Joans*. c. 1356. Pintura al tremp sobre fusta. Procedent del castell de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁵⁴ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. L'Epifania*, fol. 74v.

negres combinats alternativament entre la cota B i la clotxa (tipus de caputxa) que porten els dos personatges. Aquest tipus de cota B apareix també en escenes directament relacionades amb la vida de Maria i de Jesús però sempre en personatges secundaris en el mateix llibre de miniatures. Així, tant el jove servent que ens dona l'esquena per contemplar com una Maria encara nena entra tota sola al temple²⁵⁵ (Fig. 79), com l'home que acompanya a l'atribolada Família en la seva fugida cap a Egipte (Fig. 71) vesteixen una cota meitadada (blau/taronja) amb frunzit descentrat. En canvi, la figura de Sant Josep del mateix episodi, vesteix una senzilla cota B de tons morats. El fet de vestir a un personatge sagrat amb un indument contemporani de l'època podia obeir a un desig d'humanitzar aquest personatge i fer-lo més proper als feligresos. Però, alhora, aquest vestit contemporani de sant Josep evita caure en l'originalitat i extravagància de les cotes meitadades o els dissenys agosarats més propis d'un àmbit mundà i frívol que no pas del respecte i la devoció que el personatge sagrat requereix. Potser una excepció al que acabem de dir la constitueixen les "epifanies" on els reis/mags solen lluir, com anirem veient al llarg d'aquest estudi, diversos tipus de cotes, destacables no només per la seva sumptuositat sinó també pel seu caràcter "modern" que incorpora al vestit diversos elements que venen dictats per la moda del moment. De fet, la mateixa riquesa i varietat de cotes les trobem en les representacions de reis i reines, de manera que es pot veure un lligam entre la indumentària dels reis de les epifanies i la indumentària pròpia de la reialesa de l'època. Tot i això, no tots els artistes de la primera meitat del segle XIV presenten el mateix caràcter innovador pel que fa a la indumentària, de manera que es fa palesa la diferència amb aquells altres artistes que representen un tipus d'indumentària més conservadora.

Tanmateix, un dels reis de l'*Epifania* (Fig. 79) del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* vesteix una bonica cota B meitadada, mentre que en un altre episodi de la mateixa obra que representa al *rei Lluís de França*²⁵⁶ (fig. 80) peixent un monjo leprós, la figura reial duu també una cota B però més austera tal com correspon al caràcter pietós de l'escena. En contraposició, un refinat luxe destaca en la cota C que vesteix el dignatari que presència *L'exorcisme del fals idol* al retaule de Sant Bartomeu (fig. 81). La bellíssima cota d'un vermell intens esquitxat amb motius daurats i rivetejat també amb fresadura també d'or evoca la suavitat i la brillantor de la seda. D'una descentrada corretja que,

²⁵⁵ Ibidem, *Presentació de Maria al Temple*, fol. 98.

²⁵⁶ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. El rei Sant Lluís de França donant de menjar a un frare*, fol. 186.

de manera folgada es sobreposa a la vestidura, penja una espasa símbol del poder i de l'autoritat del personatge.

Per últim, d'una escena de joc i diversió del *Retaule de la Mare de Déu*, atribuït a Guillem Seguer²⁵⁷ (fig. 82), protagonitzada per homes joves i despreocupats sembla desprendre-se'n una conscient complaença en el “vestir a la moda” amb aquesta cota B d'arrapades mànigues que cobreixen els braços i es corden amb una vistosa renglera de botonets. A destacar, els “sobrecolls”, probablement postissos, que es superposen a l'àmplia obertura del coll.

9.3. La cota C

La tipologia de la cota C consisteix en una vestidura curta amb faldilla oberta totalment pel mig formant, a manera de cortina, dues parts asimètriques. La part de la faldilla de major amplària creua en diagonal per davant formant una mena de plec, l'extrem superior del qual es subjecta al cinyell que ocupa la cintura natural. D'aquesta manera la part davantera de la cota queda arremangada, deixant, de vegades, a la vista el vestit de sota. Només en algun cas molt excepcional fan acte de presència els botons ja sigui a la part superior del cos o a les mànigues. En general es tracta de la cota més senzilla de les tres que hem vist, tant pel que fa a la seva estructura com per la manca d'ornamentació. A diferència de les cotes A i B, d'aquesta no existeix la versió de més qualitat o luxosa, ja que llevat d'algunes rares excepcions, aquesta es portada només pels estaments més baixos de la societat. Potser l'element més destacable a tenir en compte és que aquesta cota C apareix sempre associada a les imatges de l'època a la realització d'un esforç físic considerable o d'un treball de reconeguda duresa. És per això, que **pastors** com el de primer terme de l'escena de *l'Anunciació als pastors* del *Retaule de la Verge Blanca* de sant Joan de les Abadesses: fig. 38), **pagesos** (Escenes corresponents als mesos de juliol²⁵⁸ amb la trilla del gra i de desembre²⁵⁹ amb la

²⁵⁷ Guillem Seguer (atribuït): *Retaule de la Mare de Déu*. c. 1340-1350. Pintura al tremp sobre taula. Procedent del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁵⁸ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. La trilla del gra. Mes de juliol*, fol. 8.

²⁵⁹ Ibidem, *La matança del porc. Mes de desembre*, fol. 13.

matança del porc del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (figs. 42 i 83) i també alguns **homes d'armes** la vestiran.

Però, seran sobretot els **botxins** els que en l'exercici del seu violent ofici la convertiran en una vestidura gairebé paradigmàtica dels episodis de suplici. Aquesta cota de faldilla arremangada amb un accentuat plec diagonal i, de mànigues també tot sovint doblegades per sobre del colze, transmet de manera molt efectiva l'efecte de moviment i d'esforç que el seu portador realitza. Per això, els botxins vestits amb el tipus de cota C són gairebé sempre presents a les escenes de la Passió de Jesús: la vesteix l'home que amb la corda tiba a Jesús camí del Calvari (Retaule de la *Passió* de Saulet: fig. 5) i els dos botxins que claven a la creu el braç esquerre de Jesús (Retaule de la *Passió*: figs. 84 i 85). Però on la presència de la cota C es fa gairebé permanent és a les escenes de la Flagel·lació (*Retaule major de la seu de Girona*: fig. 86; *Retaule de la Passió* de Saulet: figs. 87, 88 i 89²⁶⁰; *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*²⁶¹: fig. 90; *La Flagel·lació*²⁶² de Jaume Cascalls: figs. 91 i 92) i, encara que menys representada, també en la de l'Escarni. L'esquema compositiu habitual d'aquesta escena al segle XIV mostra a Jesús lligat a una columna mentre és assotat per dos botxins que el flanquegen: la força brutal dels cops que colpegen les espatlles de Jesús no només s'expressa a través dels cossos tot sovint contorsionats dels botxins sinó que també el vestit amb unes mànigues ben arremangades i amb una faldilla que dibuixa uns accentuats plecs diagonals es converteix per si mateix en un efectiu recurs expressiu.

D'altra banda, des de el punt de vista de les tipologies dels vestits i, com ja hem apuntat més amunt, no tots els artistes de la primera meitat del segle XIV atorguen a la indumentària una mateixa rellevància: mentre uns, com anirem veient al llarg d'aquest estudi, es mantenen dins d'un repertori de peces d'indumentària més conservador i tradicional, d'altres, es mostren molt més innovadors i coneixedors de la moda més actual. En aquest sentit, cal destacar la figura de Jaume Cascalls, tant per la tècnica preciosista que utilitza per a la representació de la indumentària com pel caràcter innovador i, fins i tot, sofisticat d'algunes de les peces de vestir que cobreixen a diversos personatges de les seves obres. Al fragment de Flagel·lació conservat al museu Marés de Barcelona i atribuït a l'escultor de Berga roman encara visible bona part de

²⁶⁰ En aquesta figura l'autor ha representat amb detall la punta de l'extrem de la faldilla que sobresurt per sota del cordonet que fa de cinyell.

²⁶¹ Ibidem, *Flagel·lació*, fol. 219v.

²⁶² Jaume Cascalls (atribuït). *La Flagel·lació*. Compartiment d'un retaule. Alabastre. Barcelona, Museu Marés.

l'acurada tècnica amb que han estat tractats els detalls de la, per l'altra banda, modesta cota C del botxí (*La Flagel·lació*²⁶³ atribuïda a Jaume Cascalls: figs. 91 i 92) : les mànigues, arremangades per damunt del colze, deixen veure la part interna resseguida per una mena de perpunts transversals i una filera de traus a l'extrem exterior del braç. Tanca la peça un ampli coll adornat amb cercles concèntrics, partint el més ampla del punt, on s'uneixen l'espatlla i el braç, i acabant a la base del coll. En total hi ha 7 cercles que sobresurten de la resta de la roba amb un lleuger relleu (perpunt, frunzit?). La part superior i central del coll és interrompuda per la col·locació en renglera de 3 botons cordats que ajusten el vestit. La bellíssima ornamentació que realitza Cascalls al coll i punys és pràcticament excepcional en la representació d'aquest tipus de cotes.

En els episodis d'Escarni (*Retaule de La Passió* de Bernat Saulet: fig. 93; *La capella de Sant Miquel de Pedralbes*²⁶⁴ de Ferrer Bassa²⁶⁵: fig. 94) aquesta intensitat dramàtica queda una mica més diluïda. Els botxins que assetgen a Jesús vesteixen també el tipus de cota C però en algunes escenes aquesta comparteix protagonisme amb la cota de tipus B anteriorment citada (Saulet). Un dels saigs del cicle mural de Pedralbes incorpora a la part davantera del cos de la cota C una renglera de botons folrats de la mateixa roba que el vestit, mentre que al retaule de Saulet la figura del botxí que tanca l'escena mostra com la punta de l'extrem de la faldilla s'entortolliga entre el cinyell per subjectar-se a la cintura.

Aquesta cota C tampoc és aliena als episodis on els destinataris del suplici són sants i santes. Així, s'abillen amb una cota del tipus C però sense mànigues els dos botxins que arrenquen la pell a tires a sant Bartomeu (fig. 62) en una de les escenes de martiri del *Retaule de Sant Bartomeu* del Mestre de Santa Coloma de Queralt. En una altra escena de martiri del mateix retaule on el sant es sotmés a una pluja de bastonades (fig. 81), els dos saigs ocupats en aplicar el cruel càstig llueixen unes vistoses cotes C meitadades (en un cas es combina vermell/blau i en l'altre, vermell/quadres vermells esbiaixats sobre fons verd). Aquestes tres últimes escenes citades (capella de sant Miquel de Pedralbes i els dos episodis de martiri del retaule de Sant Bartomeu) aporten unes interessants variacions a aquest tipus de cota: la botonadura davantera, l'absència de mànigues o la possibilitat de combinar, amb la vestidura meitadada, dues robes i dos colors diferents.

²⁶³ *Relleu de la Flagel·lació*. Jaume Cascalls (atr.). c. 1346. Diversos estudiosos consideren el plafó procedent del retaule major de la canònica augustiniana de Santa Maria de Cornellà de Conflent. Barcelona, Museu Marés. Inv. 3038.

²⁶⁴ Ferrer Bassa. *Capella de Sant Miquel*. Pintura mural. (1345-1346). Barcelona, monestir de Pedralbes.

²⁶⁵ Alcoy i Pedrós, Rosa: *Ferrer Bassa, un creador...*

Tot i això, algunes d'aquestes variacions com la inclusió de botons o la combinació de diferents teixits en les peces meitadades resulten ser bastant episòdiques en relació a la representació general d'aquest tipus de cota a les imatges artístiques del segle XIV. Probablement aquests detalls refinats i vistosos que guarneixen algunes d'aquestes cotes tenen més a veure amb la imaginació de l'artista que no pas amb la realitat vestimentària. De fet, com ja hem dit abans, es tracta sobretot d'una cota per a treballar, es a dir, per ser portada per desenvolupar les diverses tasques laborals i especialment apropiada per aquelles que requereixen de més llibertat de moviments o de més esforç físic. Una senzilla cota, doncs, per feinejar que no admet complicacions ornamentals.

La mateixa cota C apareix també, encara que en menor nombre, vestint a **personatges sagrats o devots** que realitzen alguna feixuga tasca com ara baixar de la creu o transportar un cos mort fins a la seva sepultura o bé haver de fer una llarga caminada. Així, la cota C també és present entre els homes devots que davallen a Jesús de la creu (Escena del *Davallament del Llibre d'Hores de Maria de Navarra*: fig. 72; *Davallament de la Capella de Sant Miquel* de Ferrer Bassa: fig.95; *Davallament del Retaule major de la seu de Girona*: fig. 73; *Davallament del Retaule de la Passió* de Bernat Saulet: Figs: 96, 97 i 98; *Fugida a Egipte del Retaule de la Verge Blanca*: fig. 99 i en l'home que acompanya a un ben equipat sant Josep que es disposa a una llarga travessia cap a Egipte segons l'escena homònima del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*: fig. 71). D'entre les diverses fonts iconogràfiques consultades aquesta és l'única escena on apareix una cota meitadada del tipus C.

9.4. La cota talar

La cota talar consisteix en una vestidura llarga fins als peus però que pot deixar al descobert les sabates i el turmell. De dimensions més aviat amples i amb abundosos plecs a la part de la faldilla. Les mànigues poden ser estretes i amb botonadures o més amples i sense botons. Les rengleres de botons també poden adornar la part davantera, arrancant des de el coll i arribant a mig pit. Els colls solen ser tancats amb tendència a una certa elevació els que tanquen amb botons. L'estructura de la cota talar és molt similar a la del vestit de sota o gonella la qual cosa dificulta la seva distinció, llevat

d'aquelles cotes talars confeccionades amb teixits d'alta qualitat que arriben a incorporar una ornamentació específica d'aquesta peça de vestir i que les singularitza. La dificultat de distingir ambdues vestidures augmenta quan només es vesteix un sol vestit extern i no hi ha una indicació clara de si es tracta d'una cota o d'una gonella. Ja hem assenyalat en apartats anteriors que, a voltes (en època de calor, per feinejar a casa...), la gonella pot ser portada solta com a vestit més extern. L'esment en un inventari anònim de l'any 1349 d'una *gonella meitadada listada i un capero vermell*²⁶⁶ indica clarament que aquest vestit amb motius de ratlles de dos colors diferents i que combinat amb el capero vermell devia resultar d'una atractiva vistositat, era portat com a peça externa (*Retaule dels Sants Joans*²⁶⁷: fig. 100). En general, però, la cota talar és la que més combina amb la gonella també llarga que sobresurt per sota de les mànigues més balderes de la cota, pels talls de la faldilla o per damunt del coll. Resulta molt propi d'aquesta cota talar tenir en compte les diferents amplàries, i a vegades també, colors i teixits, de les mànigues dels dos vestits sobreposats i contrastar-los permetent que la màniga de la gonella sobresurti per sota de la de la cota de manera molt visible (*Retaule de Sant Vicenç*²⁶⁸: figs. 101 i 102)).

Aquesta vestidura llarga que oculta a la vista les extremitats inferiors es coneguda també com a cota de respecte i era portada, sobretot, per personatges vinculats a àmbits de poder religiós, reial, polític o econòmic. Per això, el sabater Ananies canvia la seva cota curta (tipus B) de menestral per la llarga de respecte a l'escena de la seva conversió i posterior bateig, juntament amb la seva família (*Retaule de Sant Marc* d'Arnau Bassa: fig. 103). Les imatges de l'època mostren amb generositat a reis, alts dignataris, consellers, nobles i, en general, a personatges d'estaments alts lluir sumptuoses cotes de respecte. Així, les cotes talars solen ser presents a les "epifanies" on les vesteixen, com correspon a la seva dignitat, els reis de més edat. Aquest rei de barbes i cabells blancs i llargs ocupa una posició avançada dintre de la composició i és el primer en adorar al Nen. D'aquesta manera, s'estableix un contrast entre la manera de vestir del rei més vell i els altres dos reis que poden vestir cotes curtes, i, per tant, "van més a la moda". Ho hem vist a l'*Epifania* del retaule de *La Mare de Déu* de Cascalls (fig. 47) on el rei que representa l'edat adulta a l'esquerre de l'escena llueix una cota curta (tipus A luxosa),

²⁶⁶ AEV. Caixa ACF, Inventaris, 3701 (1349), fol. 5

²⁶⁷ Mestre de Santa Coloma de Queralt. *Retaule dels Sants Joans*. c. 1360. Pintura al tremp sobre taula. Procedent de la capella del castell dels Queralt, Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁶⁸ *Retaule de Sant Vicenç*. c. 1360. Pintura al tremp sobre taula. Procedent de l'església de Sant Vicenç d'Estamariu (Alt Urgell). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

mentre que el més vell, ja agenollat, es cobreix amb una respectuosa cota talar. En ocasions s'oculta parcialment la cota talar per anar acompanyada d'un ampli mantell que reforça el caràcter cerimoniós de l'indument. (*Retaule de la Verge Blanca* de Sant Joan de les Abadesses: Fig. 104; *Retaule de la Verge de l'Estrella*: fig. 105; *Retaule major de la seu de Girona*: fig. 106; Capella de Sant Miquel de Ferrer Bassa: figs. 107 i 94²⁶⁹).

Però enfront d'aquest vessant més luxós de la cota talar també trobem la versió més senzilla confeccionada amb roba de menor qualitat que era portada per homes d'estaments més baixos (*Retaule de Sant Antoni Abat*²⁷⁰ fig. 108; *Retaule de l'Estrella*: fig. 109). Ara bé, a diferència de les cotes estudiades anteriorment, la cota llarga era també la vestidura de totes les dones: des de una esclava fins a una reina vesteixen el mateix tipus de cota. Una esclava del ciutadà barceloní Pere Girgós que tenia el seu alberg al carrer de Regomir vestia una simple cota de llana blava de fabricació catalana, segons consta en el seu inventari de l'any 1389:

*Un cot desclava ,nou, de drap de lana blau, de la terra*²⁷¹

La reina Elionor vestia també una cota de llana escarlata importada de Loan (Laon?) folrada amb pells d'esquirols tenyides de vermell i guarnida amb pells de bricans i d'erminis. Trenta dos botons de plata, possiblement distribuïts entre les mànigues i el cos, adornaven la peça:

*Item rebí una cota d'escarlata de Loan, del drap que-l castellan li donà (a la reina Elionor), la qual es folrada de vayrs rog en gir peus, guarnida de bricans, en la qual ha XXXII botons de perlls plans e per les maneres guarnida d'herminis*²⁷²

Diferents pells constituïen l'element ornamental essencial d'aquestes cotes reials. A la vora de la faldilla i en forma de roda es disposaven tires de pell. Aquestes solien ser de d'esquirols com el vaire o el bricà però també en una ocasió s'utilitza l'ermini:

²⁶⁹ A l'escena dels *Improperis* tant l'entronitzat Caifàs com els membres del Sanedrí vesteixen cotes talars. Els botxins es cobreixen amb la ja citada cota C.

²⁷⁰ Mestre de Rubió. *Retaule de Sant Antoni Abat*. c. 1360-1375. Pintura al tremp sobre taula. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁷¹ Roca, Josep M^a.: *Inventari de Pere Girgós, ciutadà barceloní...*, pàg. 314.

²⁷² Anglada Cantarell, Margarida; Fernández Tortadés, M.Àngels; Petit Cibiriain, Concepció: *Els quatre llibres...*, pàg. 46.

Ítem entraren en **guarnir la roda en gir de peus de la cota** de Melines tenada de la Senyora Reyna, a manà que fos guarnida de mig **vayre**. E foren mesos: XXXVI²⁷³

Ítem entraren en **guarnir la roda en gir de peus de una cota** de burel de Bruxelles de la Senyora Reyna, del drap que mossèn Peguera li donà. **Vayres**: LXXXII²⁷⁴

Ítem una garnagada de **briclans** que'l Senyor Rey donà a la Senyora Reyna en lo loch d'Alchaniz, en que ha mil bricans, en l'any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil CCCXXXII. Los dits mil bricans foren despeses segons que-s seguexen:.....e en **la roda d'un gir peus de la cota** morada de Loan del drap que'l Castellan d'Anposta donà a la Senyora Reyna. **Bricans**: CCC²⁷⁵

De l'altre cot de **vitrans** es feta **una roda en gir peus de la cota** d'escarlata de la Senyora Reyna, del drap que'l castellà li donà. E aquest cot de vitrans erra de X tires axí que m'és levada la major tira e un troç de l'altra après, e lo romanent és entrat en lo mantonet de vellut vermell.....²⁷⁶

Ítem entraren **en la roda en gir peus de la cota** de vellut mesclat. **Herminis**: II²⁷⁷

Però l'ermini es reservava sobretot per ornamentar les *maneres* d'aquestes luxoses cotes. Amb aquest terme, com veurem més endavant, es designaven les obertures davanteres del vestit destinades a ficar-hi les mans. En tot cas, però, com ja hem dit, la pell destinada a guarnir les mànigues serà sempre l'ermini:

Ítem entraren en **guarnir lo mantonet de burel de Bruxelles de la Senyora Reyna**, del drap que'l Castellan li donà, he en **les maneres de la cota**. **Herminis**: VIII.²⁷⁸

Ítem manà la Senyora Reyna que fosen cambiats los **herminis de les maneres de la cota** rossada sua, on les altres eren ja velles, esquinçats. Entraren herminis: II²⁷⁹

²⁷³ Ibidem, pàg. 46.

²⁷⁴ Ibidem, pàg. 46.

²⁷⁵ Ibidem, pàg. 48.

²⁷⁶ Ibidem, pàg. 48.

²⁷⁷ Ibidem, pàg. 50.

²⁷⁸ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...*, pàg. 53.

Una vegada més, el que diferencia ambdós vestits és la riquesa del teixit i de l'ornamentació. En aquesta cota talar femenina la llargària de la faldilla augmenta respecte a la masculina, de manera que en moltes ocasions els peus queden ocults i la roba gairebé s'arrossega per terra, mantenint la llargada de la faldilla durant tota l'Edat Mitja. En tot cas, és la primera cota compartida tant per homes com per dones. En termes generals, és el tipus de cota que manté una estructura més tradicional i conservadora, en el sentit d'unes formes predominantment amples i llargues que tendeixen a ocultar les formes naturals del cos, sobretot femení. Tot i això, s'aprecien ja a partir de finals de la primera meitat del segle XIV uns subtils canvis, particularment en la seva versió femenina, al tendir cap a una faïçó més estreta que comença a perfilar les formes femenines, ja sigui cenyint la roba mitjançant corretges o frunzits, ja sigui ampliant un escot que comença a deixar al descobert part de l'espatlla. D'altra banda, també a les cotes estrictament masculines (tipus A i B) s'aprecia aquesta tendència, aquí accentuada pel progressiu escurçament de la faldilla que fa visible bona part de la cama. Tant les fonts documentals com les plàstiques ens proporcionen diversos exemples de com aquesta cota s'adaptava a diferents necessitats de vestuari segons les circumstàncies: hi havia cotes de núvia, cotes de dol, cotes per posar-se a sobre al llevar-se del llit o quan s'estava malalt, cotes per viatjar i, fins i tot, cotes per a vestir sants i santes a les esglésies. Segurament aquesta diversitat de funcions que la cota podia acomplir tenia a veure amb la diferent qualitat, color i gruix del teixit elegit per a confeccionar-la, a més de la presència o no d'ornamentació.

En els capítols de noces era costum que els pares donessin a la núvia, a més de la dot, un vestit nupcial que consistia en una cota i que podia anar acompanyada d'altres peces de vestir. L'any 1325, Cèlia, vídua de Bernat Desfeu de la vila de Bagà, dona per a les esposalles de la seva filla Geralde uns vestits nupcials consistents en una capa i una cota de llana vermella importada de la ciutat de Narbona:

Ego, Cilia dez Feu, uxor quondam Bn. dez Feu de Caselis...convenio tibi C^o dez Bruc de Vilacorba et Jacobo filio quod de isto proximi venturo festo Omnium Sanctorum ad unnum annum fecero vestes nupciales, videlicet capam et supertunicale, Geralde filie

²⁷⁹ Ibidem, pàg. 54.

*mee uxorique tui dicti Iacobi, capam de cuberta dipre (o d'Aprè) et **supertunicale** panis rubei de Narbona*²⁸⁰

Una núvia també de Bagà rep dels seus pares l'any 1396 una cota i un vel en concepte de vestidures nupcials:

*Vestes nuptiales, videlicet, **cot** et mantellum panni de Verui et vestes cotidianas, bonas et suficientes.....*²⁸¹.

El cot nupcial, confeccionat amb llana de qualitat procedent de la ciutat de Wervik, es diferencia de la resta de vestits d'ús quotidià que cal suposar de llana més senzilla, probablement de localitats pròximes.

Una altra noia també es casa (1397) coberta amb un mantell de Wervik i una cota de llana vermella. Un llit de matrimoni i dos matalassos de borra acompanyen les vestidures:

*Unum **cod** panni de sanguina et unum mantellum panni de Verui. Etiam unum lectum nuptiale, videlicet duos lodices de borra novos bonos et suficientes, et unum par linteaminum panni canapis*²⁸²

I encara a la filla d'un teixidor de Bagà li foren donades les següents robes amb motiu del seu casori l'any 1397:

*Unum mantell et unum **cot novial**, unum cofret, unum vel, unum capell, unum capçó, unum partidor de perles, unam **cotam** et quasdam mapas*²⁸³

Tot i que aquí no s'indica el tipus de teixit amb que va ser confeccionat el vestit de núvia, s'especifica clarament que en un cas es tractava d'una cota nupcial i en l'altra d'una cota corrent, d'ús més quotidià.

D'altra banda, l'esmolet Berenguer Abella disposava de dues cotes negres, probablement destinades a ser portades en ocasions de dol:

²⁸⁰ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 238.

²⁸¹ Ibidem, Vol. II, pàg. 237.

²⁸² Ibidem, Vol. II, pàg. 238.

²⁸³ Ibidem, Vol. II, pàg. 238.

Item una cota negra.....

*Item altra cota negra.....*²⁸⁴

La reina Elionor de Sicília tenia en el seu guarda-roba un conjunt de cota i mantonet de llana morada de Wervik i folrada de pells d'anyells per posar-se damunt al sortir del llit:

*Item rebí una cota e mantonet de drap de Verní morat, forrada de pells d'anyins, per a levar de nits*²⁸⁵

Cotes talars vestien també les imatges de sants i santes de les esglésies. En un inventari de joies i relíquies d'una església de Perpinyà realitzat el 12 de novembre de 1376 hi consten:

*III cotes de sancta Alena*²⁸⁶

I en un altre inventari del mateix any de la capella de la casa de Bajoles hi apareix entre diverses vestidures eclesiàstiques un mantell per a la Mare de Déu i una cota confeccionada amb vellut vermell i ornada amb serrell de seda verda pel jesuset:

*....un mantell de nostra dona am cot del infant de velut vermell amb flocadura de seda verda*²⁸⁷

Resulta interessant comprovar que ja al segle XIV es “vestien” les imatges sagrades amb roba contemporània de l'època com, d'altra banda, ens mostren també retaules i escultures medievals. D'altra banda, els vestits dels infants, llevat de les mides, no

²⁸⁴ Vinyoles i Vidal, Teresa: *La casa i l'obrador...*, pàg. 40.

²⁸⁵ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...*, pàg. 32.

²⁸⁶ Miret i Sans, J.: “Inventari de la iglesia del Temple de Perpinyà; any 1376” a *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya. Aplech de noves y documents historichs*. Document VII. (Arxiu del Gran Priorat de Catalunya, ex armari 24, Decreta priorum Cathalonie de anno 1377 ad 1379), Barcelona, 1910, Document VII, pàg. 559.

²⁸⁷ Miret i Sans, J.: “Inventari de la casa de Bajoles; any 1376” a *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya. Aplech de noves y documents historichs*. (Arxiu del Gran Priorat de Catalunya, ex armari 24, Decreta priorum Cathalonie de anno 1377 ad 1379), Barcelona, 1910, Document, VIII, pàg. 560.

diferien en res més de les cotes i gonelles que portaven els adults. Es a dir, no existia una indumentària expressament pensada per a ells (*Mare de Déu*²⁸⁸: fig. 110).

Ja hem dit que aquesta cota talar, portada tant per homes com per dones, admetia poques variacions i, de fet, va mantenir la seva estructura inalterable durant gairebé tot el segle XIV. Tot i això, hi havia alguns elements del vestit que podien variar com ara la llargada de les mànigues o l'amplitud de la faldilla. A més, el vestit podia enriquir-se amb l'inclusió de botons, pells de diferents menes o daurades fresadures. Un altre recurs emprat a l'època per augmentar la vistositat del vestit consistia en fer les mànigues de diferent color que la cota.

9.4.1. Les cotes i les gonelles talars

No solament les cotes sinó també les gonelles podien tenir dues llargades diferents de mànigues: la màniga llarga fins al canell i la màniga més curta que acabava passat el colze però que també podia escurçar-se per sobre de l'articulació.

La reina Elionor vestia una sumptuosa gonella de llana de color verd fosc amb mànigues llargues, les costures de les quals es tapaven amb una luxosa tira de roba teixida o brodada amb or (trena). Damunt de la trena hi anaven cosides diverses perles en forma de petites roses que feien de botons. Sobreposades a cadascú d'aquests botons set perles grosses. En total, la botonadura estava formada per 26 perles en una màniga i, sembla que se'n va perdre una, 25 en l'altra:

*Item rebí en la ciutat de Barchinona una **gonella** de drap de Loany?, vert scur **amb màneges longes**, qui són guarnides ab 1ª via de trena d'or, sobre la qual ha, ço és: en la 1ª manegua XXVI botons de perles fets a manera de rosetes, en que ha en cascun botó VII perles grosses, e en l'altra manegua, ha XXV botons semblants dels damunts que-l Castllà donà a la Senyora Reyna.....²⁸⁹*

Al ben assortit vestuari de la reina també hi ha tres gonelles de màniga curta: una de xamellot *gingolat*, terme aquest últim que creiem fa referència al color rogenc que

²⁸⁸ *Mare de Déu*. Segona meitat del segle XIV. Alabastre amb restes de policromia. Procedent de Sallent de Sanauja (Segarra). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁸⁹ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...*, pàg. 33.

adopta el fruit del ginjoler, una altra de llana de color groc préssec i una tercera, de teixit sense especificar i de color vermell:

*Item una **gonella** de xamellot gingolat **amb miges mànigues**²⁹⁰*

*Item una **gonella** de drap de lana de color presaguer **ab miges mànegues**.....²⁹¹*

*Item una **gonella** vermella **amb miges mànegues**²⁹²*

Tanmateix també hi ha un esment d'una cota de màniga curta. Així, en el mateix *Llibre de la Cambra e Lits* de la reina Elionor de Sicília que abasta una cronologia de 1371-1375 són anotades les pells dels dotze *vayres* o esquiroles que es van esmerçar en guarnir les mànigues curtes d'una de les seves cotes:

*Item entraren en guarnir **les miges mànegues** e aligots de la **cota** de velut blau de la Senyora Reyna. *Vayres: XII*²⁹³*

El mot “aligots” pot referir-se al motiu en forma de llengua que adorna les curtes mànigues de la cota del jove rei de l'Epifania de Santa Maria de Preixana (fig. 49). Tot plegat, però, devia produir un efecte espectacular si tenim en compte que aquestes llengües eren folrades amb pell d'esquiroles (*vayrs*) i els contorns perfilats amb erminis. En el cas que no es faci cap referència a la llargada de les mànigues hem de suposar que aquestes es mantenen llargues. Fins al canell devien arribar les mànigues de la cota de llana florentina de color morat que la reina Elionor va fer folrar de pell d'esquiroles tenyida de vermell que alhora havia estat descosida d'una altra cota del mateix color procedent de Loany (?):

²⁹⁰ Ibidem, pàg. 26.

²⁹¹ Ibidem, pàg. 28.

²⁹² Ibidem, pàg. 27.

²⁹³ Ibidem, pàg. 47.

*Item rebí una cota morada de florentí de la Senyora reyna, en la qual fo mesa la pena de vayrs roigs que era en l'altra cota morada de Loay de drab que'l castellan li donà.....*²⁹⁴

Ara bé, ja que en la majoria de les ocasions es segueixen portant els dos vestits sobreposats que mantenen la seva dimensió talar ¿com es combinen aquestes cotes i gonelles de dues llargades diferents de mànigues? Es podien vestir les dues peces, gonella a sota i cota a sobre, amb les mànigues llargues sobreposades, però en aquest cas les imatges solen resultar poc clares ja que es fa difícil discernir, a menys que la cota talar presenti algun tipus d'obertura, si es tracta d'una sola vestidura o de dues (*Retaule dels Sants Joans*²⁹⁵: fig. 111). El conjunt més habitual mostra unes llargues i estretes mànigues de gonella sobresortint per sota de les més amples i una mica més curtes de la cota (Figures dels Reis i del mateix Nen al *Retaule de la Mare de Déu* de Vallbona de les Monges:fig. 112; el rei entronitzat del *Llibre Verd*²⁹⁶: fig. 113²⁹⁷; el jove dignatari que assegut davant d'una de les portes de la muralla de Jerusalem ordena la lapidació de Sant Esteve²⁹⁸: fig. 114). Quan el que es tracta és de conjuntar dues mànigues de diferent llargada, com ara una gonella de màniga curta i una cota de màniga llarga, aquella podia anar a sota de la cota i veure's només la màniga d'aquesta. Però també hi podia haver una cota de màniga curta sota de la qual sobresortia la màniga llarga de la gonella. Ho veiem en la noia que ocupa el centre del grup que presència l'alliberament del cavaller Galceran de Pinós per Sant Esteve²⁹⁹: la seva cota de tons daurats i blaus que sembla feta d'un delicat i lleuger teixit que podria ser seda, deixa a la vista les vistoses mànigues vermelles de la gonella que inicien el seu recorregut per damunt del colze (fig. 115). Una altra preciosa cota de seda perfilada amb perles i de manegueta curta és la que vesteix el Nen que seu a la falda de la seva Mare *Retaule de la Mare de*

²⁹⁴ Ibidem, pàg. 35.

²⁹⁵ Alcoy, Rosa: "Mestre de Santa Coloma de Queralt. Retaule dels Sants Joans" a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Lunwerg Editores, Barcelona, 1992, pàgs. 233-236.

²⁹⁶ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Caplletra*. Mitjan segle XIV, fol.....

²⁹⁷ Riera, Sebastià; Rovira, Manel; Montagut, Tomàs i Yarza, Joaquim: *El llibre Verd de Barcelona*. Vol. I: Edició facsímil del *Llibre Verd*, Vol. II: estudi de l'obra. Editorial Base, Barcelona, 2005. Coll i Rosell, Gaspar: "Els grans llibres d'usatges i constitucions del primer terç del segle XIV" a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 97-104.

²⁹⁸ Jaume Serra (atribuït). *Retaule de Sant Esteve. La lapidació de Sant Esteve*. c. 1385. Pintura al tremp sobre taula. Procedent de l'església de Santa Maria de Gualter (Noguera). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁹⁹ Jaume Serra (atribuïble): *Retaule de Sant Esteve. Sant Esteve allibera el cavaller Galceran de Pinós*. c. 1385. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Déu procedent de Sixena³⁰⁰(Fig. 116). El mateix rei de l'Epifania de Santa Maria de Preixana s'abilla amb un conjunt de les mateixes característiques, tot i que aquí, la boca de la curta màniga de la cota s'adorna amb aquests motius ondulats que semblen correspondre a les denominades "llengües de bou" citades diverses vegades al *Llibre de la Cambra e Lits* de la reina Elionor de Sicília (Fig. 49). La detallada descripció dels elements que guarnien els vestits que conté el citat Llibre de la reina Elionor permet apreciar el diferent tractament pel que fa a l'ornamentació que rebien les mànigues de les gonelles segons fossin llargues o curtes. Així, entre el vestuari reial és freqüent trobar una rica i luxosa ornamentació concentrada en les mànigues llargues d'aquelles gonelles destinades a ser exhibides a través de les mànigues més curtes de la cota. La gonella de llana verda fosca amb mànigues llargues decorades amb tires de roba teixides o brodades amb or i perles a manera de botons en podria ser un exemple (nota nº 276). També la gonella de llana escarlata que la reina es va fer el mes de desembre de l'any 1372 amb mànigues llargues profusament decorades amb or i perles sembla obeir a aquest propòsit:

*Item rebí en la dita ciutat en lo mes de noembre.....una gonella de drap d'escarlatina, ab mànigues longues, qui son guarnides ab trena d'or e ab perles miganseres, qui son posades sobre la dita trena de nou en nou i de quatre en quatre, e són entre andues les mànigues LVI obres.....*³⁰¹

Unes mànigues de roig escarlata i perfilades amb tires de teixit d'or, damunt de les quals s'hi incrusten perles que formen grups més petits de quatre en quatre i d'altres de més grans de nou en nou a manera de preciosos brodats, forçosament han estat pensades per ser mostrades. En canvi, a les tres gonelles amb màniga curta (notes nº 277, 278 i 279) que té la reina no hi consta cap mena de decoració, la qual cosa ens fa pensar que es portaven per sota de la cota de màniga llarga i quedaven, per tant, ocultes. En tot cas, eren profusament ornades les mànigues llargues de la gonella que sobrepassaven en llargada a les de la cota, mentre que s'eliminava la decoració d'aquelles altres mànigues curtes de la gonella que havien de quedar tapades per les de la cota. En definitiva, les imatges plàstiques mostren diferents combinacions possibles entre gonelles i cotes de

³⁰⁰ Jaume Serra (atribuït): *Retaule de la Mare de Déu*. c. 1362-1375. Pintura al tremp sobre taula. Procedent dels monestir de Santa Maria de Sixena (Osca). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

³⁰¹ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...* pàg. 33.

mànigues llargues i curtes: gonella de màniga llarga amb cota de màniga llarga, gonella de màniga curta amb cota de màniga llarga i gonella de màniga llarga amb cota de màniga curta. El que mai ens mostren les imatges són dos vestits de màniga curta sobreposats que deixin bona part del braç al descobert. Tot i això, veiem mànigues llargues de cotes i gonelles arremangades en diversos personatges que solen aparèixer ben ocupats en diferents feines: des de els botxins que s'afanyen en el seu "ofici" fins a les llevadores que acaben d'assistir a Santa Isabel en el naixement de Sant Joan Baptista (fig. 100). També és possible que ambdues vestidures es poguessin portar en ocasions desmanicades. Així ho sembla indicar l'esment en l'inventari de 1346 de Ramon de Ginebret que havia ocupat la batllia de Bagà d'*una gonela de bruneta ab mànegues, blava*³⁰². El fet que s'especifiqui que la peça porta mànigues podria indicar que no sempre era així, tot i que també podria fer al·lusió a unes mànigues postisses ja que aquestes es canviaven amb facilitat. Tanmateix, la dona, potser la llevadora, que acompanya a la Sagrada Família al Temple i a la seva Fugida a Egipte del retaule de Sant Joan de les Abadesses vesteix el que sembla ser una cota sense mànigues de folgades formes (figs. 117 i 118).

D'altra banda, les mànigues i també els punys podien ser de diferent color i, fins i tot, teixit, que la resta del vestit:

*Item .j. gonela vermella de dona ab mànegues morades*³⁰³

*Item una gonella vermella de dona ab punyets blaus*³⁰⁴

*Una cota d'stamenya ab les mànegues de contray (de Courtrai), ja tot usat*³⁰⁵

Aquest contrast de colors entre el vestit i les mànigues no queda reflectit a les imatges artístiques de l'època que sempre representen tot l'indument del mateix color. De la mateixa manera, el color blanc tampoc apareix en els vestits de les obres encara que el trobem tot sovint citat als inventaris:

³⁰² Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 259.

³⁰³ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701. (1349, 4), fol....

³⁰⁴ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador...*, pàg. 35.

³⁰⁵ Roca, Joseph M^a.: "Antichs Inventaris del Bisbat d'Urgell" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XII-XIII, 1925-1928, pàg. 354.

*Item un cot de dona, **blanca** ab pell, sotil³⁰⁶*

*Item una **gonella** de dona, **blanda** (blanca) aulana (oldana, es a dir, ja gastada)³⁰⁷.*

*Item una **gonella** vella de dona, **de drap blanch** de la terra, folrada per lo cors, de pell blanca de anyins.³⁰⁸*

*Item una altre **gonella** de dona vella, de drap blanch de la terra³⁰⁹*

9.5. La cota ardia

L'últim tipus de cota del qual parlarem és la denominada *cota ardia*, citada també a les fonts documentals com a *cotem ardiam*, *cota ardua*, *cota ardia* i *cotardia* (*cotte hardie*, en francès). A la documentació estudiada poques vegades apareix la paraula *ardita* acompanyant a la cota, llevat del Llibre de Cambra de la reina Elionor on el terme *cotardia* es citat amb freqüència. La primera vegada que s'anomena aquesta peça de vestir és a l'*Itinerari de l'Infant Pere*, a l'any 1334:

*.....presset vermell de duay³¹⁰ a obs de gramalles e de **cotes ardies** del dit senyor infant....³¹¹*

*.....vestadures de camellí que feu en Terol en lo present mes a obs dels infants per raho de caça de ceruo ço es per fer baxar Xij coldos e mig del dit drap de ques faeren senglas **cotes ardies** e redondells³¹².....*

³⁰⁶ Vinyoles i Vidal, T.: ob. cit., pàg. 34.

³⁰⁷ Ibidem, pàg. 35.

³⁰⁸ Homs Casas, Josep M.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 47.

³⁰⁹ Ibidem, pàg. 47.

³¹⁰ Douai: Important centre productor i exportador de draps de llana des de el segle XII, situat prop de la ciutat d'Arràs. El transport fluvial es realitzava a través del riu Scarpe que, a la vegada, desembocava al riu Escalda fins a arribar al mar del Nord. A l'actualitat encara es conserven alguns dels segells de plom que s'utilitzaven per autenticar la procedència dels draps de llana de Douai.

³¹¹ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere...*, pàg. 258.

³¹² Ibidem, pàg. 246.

També entre les robes contingudes en un inventari de 1348 hi ha*unam gramayam cum pelle de vayres et cotel ardiam cum pelle ayins alba cum alias manicas? et capucio alferrat de panno mesclatum*³¹³

La cota ardia també es present al guarda-roba del farmacèutic barceloní Francesc de Camp, segons consta en l'inventari realitzat el 1353, any de la seva mort:

*Ítem una cota ardua de drap blau de poque valor*³¹⁴

*Ítem gramalla e cota ardia de drap de malines de color de pressaster oldanes*³¹⁵

*Ítem I cota ardia de drap camalli*³¹⁶

Entre els vestits de Bernat Verdaguer, rector de l'hospital de la Seu de Girona, hi ha també diverses cotes ardiés segons consta en l'inventari realitzat l'any 1362. D'una d'aquestes cotes ardiés només sabem que tenia la folradura blanca:

*Ítem una cotardia cum folratura de catinis albis*³¹⁷

Per a una altra cota ardia es va fer servir llana provinent de la ciutat de Malines de color morat. La peça anava provista d'una caputxa i unes pells d'anyells ornaven o, més probablement, folraven el vestit:

*Ítem una cotardia de panni morati de melinis cum suo capucio cum pellibus agninis in dicta cota*³¹⁸

En totes les fonts documentals estudiades la **cota ardia** comparteix protagonisme amb la simplement denominada **cota** que també es citada en diverses partides:

³¹³ AEV. *Inventari de 1348*. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 6

³¹⁴ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49

³¹⁵ *Ibidem*, pàg. 49

³¹⁶ *Ibidem*, pàg. 49

³¹⁷ Batlle i Prats, Lluís: "Inventari dels béns de l'Hospital de la Seu de Girona" a *Estudis Universitaris Catalans*, XIX, pàgs. 58-90, 1934, pàg. 63.

³¹⁸ *Ibidem*, pàg. 65.

*Ítem unam cotam mesclatam scura cum pelle alba*³¹⁹

*Ítem unam cotam cum pelle alba ayins cum gonella de panno morat mesclatum*³²⁰

*Ítem una cota o polanda de drap mesclat de vervi*³²¹ *abmm pells de conills*³²²

*Ítem I^a cota de Cadins*³²³ *vermells ab pell de dossos de conills*³²⁴

*Ítem quodam supertunicale de catinis tenats*³²⁵

No sabem si aquest vestit citat en aquests inventaris com a cota (a seques) era talar o bé corresponia a alguna de les tipologies de cota més curta que hem estudiat en els anteriors apartats. Les folradures de pells que les reforcen, però, semblen allunyar-les de les senzilles cotes curtes de treball (cota C) i apropar-les, en canvi, a les de faicó més talar. En tot cas, la diferent denominació que rep el vestit deixa palès que entre la cota i la cota ardia hi havia diferències tipològiques.

L'any 1358 Elionor de Sicília, tercera esposa de Pere el Cerimoniós, encarrega a *Clara d'Esgleies, mestra de cosir de seda de Barchinona* la confecció d'una *cota ardia e calces a ops d'Isabel Ribavellosa, de casa de la dita senyora, la qual aprèn a cosir de seda amb la dita n'Esgleies....*³²⁶

La pròpia Elionor de Sicília vestirà amb assiduitat la cota ardia segons deixa constància el seu Llibre de Cambra. Durant un període de no més de quatre anys (de 1371 fins a l'abril de 1375 que mort la reina), el Llibre enregistrarà 21 cotes ardiades de la reina, encara que en algun cas aquesta les obsequiarà a la seva filla Elionor:

*I^a altra cotardia de velut mesclat de la Senyora Reyna, lo qual li aportà misser Cothó de Vanessia, e foren fets semblants botons a la cota de la dita Ifanta....*³²⁷

³¹⁹ AEV. *Inventari de 1348*. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 5.

³²⁰ AEV. *Inventari de 1348*. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 6.

³²¹ El *vervi* (plural *vervins*; variant: *verni*) era un teixit que procedia de la ciutat de Wervik.

³²² López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

³²³ Cadis (Albigès) ciutat on es fabricaven teixits de llana

³²⁴ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 51.

³²⁵ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'Hospitals...*, pàg. 64.

³²⁶ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 473, fol. 97 v.

³²⁷ Anglada i Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...*, pàg. 20.

*Ítem una cotardia de drap de lana morat scur, ab XXXV botons d'argent daurats, brescats ab Senyal del Rey e de la Reyna, forrada de vayrs roig.....*³²⁸.

Les cotes ardies del guarda-roba reial conviuen amb les, denominades de manera genèrica, cotes (a seques), tot i que la presència d'aquestes últimes és molt minsa (les referències a la cota no sobrepassen la mitja dotzena). Aquesta desproporció numèrica entre ambdues vestidures sembla suggerir la preferència de la reina per la cota ardia enfront de la cota talar a la qual hem fet referència a l'apartat anterior. Les llanes, però, destinades a les cotes són sempre d'altíssima qualitat i solien procedir d'importants centres tèxtils com ara Florència, Londres o Douai. Amb la preuada llana florentina es confeccionà per a la reina una cota morada que fou folrada amb pells rogenques (segurament de la part del llom) d'esquirols vaires. Les pells no eren noves si no que en aquest cas es varen aprofitar d'una altra cota també morada però de llana importada de de Loay³²⁹ :

*Ítem rebí una cota morada de florentí de la Senyora Reyna, en la qual fo mesa la pena de vayrs roigs que era en l'altra cota morada de Loay de drab que'l castellan li donà*³³⁰.

La cota rep els guarniments propis d'aquesta versió reial de la vestimenta i que ja hem comentat en l'apartat de la cota talar: un voraviu de pells pel baix de la faldilla (aquí les usuals pells de vaires han estat substituïdes per les de vitrans) i dues tires de pells d'ermini per perfilar les obertures laterals de la faldilla, les anomenades *maneres* i que com ja hem dit servien per ficar-hi les mans però no eren unes autèntiques butxaques:

*Axí, meteix hi fo mesa la roda d'en gir peus de vitranes e per les maneres, herminis*³³¹

Un temps després la cota es regalada per ordre de la reina a Constança d'Aragó, no sense haver tret abans, les valuoses pells que seran reutilitzades en un altre vestit

³²⁸Ibidem, pàg. 27.

³²⁹Loay (variants, Loany, Loan) toponímic difícil d'identificar però que apareix amb una certa freqüència a la documentació com a centre productor de llana. També hi ha documentat el brodador Enric de Lloany, ja citat anteriorment. Possiblement el toponímic faci referència a una regió centroeuropea.

³³⁰Anglada i Cantarell, M i d'altres: *Els quatre llibres...*, pàg. 35.

³³¹Ibidem, pàg. 35.

(curtapeu) de la mateixa Constança, excepte les pells destinades a la folradura que quedaran desades a la Cambra reial a l'espera de ser incorporades a un nou vestit:

*Ítem fou donada la dita cota, per manament de la Senyora Reyna, l'any de Nostre Senyor MXXXLXXIII, en la ciutat de Barchinona, a VIII d'abril, a na Constança d'Aragó, muler de Nambert dez-Fenollar, e fou levada la foradura e la roda d'en girpeus e les herminis de les maneres e de la dita roda, e los herminis de les maneres fou mes en un curtapeu de velut vermel de la dita Constança, e la folradura romàs en la Cambra*³³²

Però no sempre en el Llibre de Cambra són tan ben delimitades les referències a la cota ardia i a la cota (a seques). De vegades els mots ballen i es crea una certa confusió entre la denominació d'ambdues vestidures. Per exemple, l'escrivà fa constar haver rebut a Barcelona una cota ardia de llana color d'escarlata procedent de Loany. Gairebé un any després (agost del 1373) la reina regala la cota ardia:

En lo mes d'octubre anno LXXII in Barchinona.

.....
*Ítem reebí 1^a cotardia escarlatada de drap de Loany, forrada de penya de vayrs roigs. Fo feta del drap que li donà lo Castellà d'Emposta. Fo dada, per manament de la Senyora Reyna a Jordan, en Barchinona, digmenga a XXVIII d'agost de l'any MCCCLXXIII, sensa naguna folradura*³³³

Però en l'apartat corresponent a les diferents peces de llana rebudes a palau el maig de l'any 1372 per a la confecció de la roba hi figura una partida de 7 canes de llana escarlatada de Lloany, part de les quals el sastre reial, Pere de Valldarnera, transforma en una cota acompanyada d'un mantonet per a la reina. Un mantó llarg per a regalar és confeccionat també amb la mateixa llana:

En lo mes de maig de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXII, reebí jo, Benedicho de Cantavella, los draps de lana següents:

.....

³³² Ibidem, pàg. 35.

³³³ Ibidem, pàg. 32.

Ítem reebí VII canes de drap de Loany escarlatat, lo qual donà a la Senyora Reina lo dit castellà.

Minvà al baxar VI palms. Fo lliurat a-n Pere de Valldarnera, qui-n fa cota e mantonet a la Senyora Reina e I mantó lonch per a la muller del comte Guillem de Peralta³³⁴

I encara, en una relació de vestits rebuts l'abril de 1373 hi consta les diverses pells de vaires, bricans i erminis que ornaven el vol de la faldilla i les *maneres* de la cota escarlata de *Loany*. El luxe de la cota s'incrementava amb els 32 botons de perles planes que, possiblement, tancaven el vestit per la part davantera:

Ítem rebí una cota d'escarllata de Loan, del drap que-l castellà li donà, la qual es folrada de vayrs rog en gir peus, guarnida de bricans, en la qual ha XXXII botons de perlls plans e per les maneres guarnida d'herminis³³⁵

Es a dir, la mateixa cota ardia de color escarlata de la reina es converteix en cota en altres dos apartats del Llibre de Cambra. L'utilització de dos termes diferents per a designar un mateix vestit, crea una confusió terminològica que pot tenir a veure amb la intervenció de més d'un escrivà en la redacció del manuscrit. De fet, el llibre acull una recopilació de les entrades de les robes a la cambra de la reina. Més endavant (generalment, entre un o dos anys després) s'anaven afegint les anotacions corresponents a les sortides d'aquestes robes (quan es regalaven els vestits). És per aquest motiu que les dates de les diferents transaccions no segueixen un ordre cronològic. En el manuscrit es fa evident la presència de més d'una mà, per la qual cosa és possible que, almenys, un escrivà anotés les entrades i un altre les sortides. Tal vegada es pot pensar que no tots els escrivans que intervenien en el llibre filaven igual de prim a l'hora de designar un vestit. A més, tal com corresponia al caràcter itinerant que la cort reial tenia aleshores, les recepcions i les donacions que la reina feia de les robes tenien lloc a diversos indrets de la Corona (Barcelona, Tortosa, Lleida, Alcanyis, Sicília, Saragossa, Casp...). Per aquest motiu i, en cas de necessitar-ho, podien incorporar-se també escrivans de les ciutats visitades al cercle de servidors que acompanyaven a la reina en els seus desplaçaments.

³³⁴ Ibidem, pàg. 40.

³³⁵ Ibidem, pàg. 35.

En definitiva, diferents escrivans, diferents llocs i diferents cronologies s'entrecreuen per a nomenar un mateix vestit. L'ordenació cronològica de les anotacions documentals referides a aquest vestit permet una certa "reconstrucció de la seva història". La seqüència cronològica començaria el mes de maig de l'any 1372 quan es rep a palau les set canes de llana de *Loany*, amb part de les quals el sastre reial en confeccionarà una **cota i mantonet** per a la reina. L'octubre del mateix any l'escrivà rep el vestit ja folrat, anomenat ara **cotardia**. Un any després (30 d'abril de 1373), l'escrivà anota les pells i els botons de plata que guarneixen la vestimenta que, és una altra vegada, anomenada **cota**. Finalment, el 28 d'agost d'aquest darrer any la peça *Fo dada* (en referència a la designada **cotardia** escrita dos rengles més amunt) a Jordan³³⁶ després d'haver descosit la folradura.

Tanmateix i sense anar en detriment de les causes que acabem d'apuntar, aquesta ocasional ambivalència en la designació d'un mateix vestit pot ser entesa també, com un indicatiu dels trets en comú que compartien ambdues vestidures. Així, les pells com a luxós material d'ornamentació i el lloc del vestit on aquestes eren col·locades eren dos dels trets tipològics que compartien la cota ardia i la cota reial. D'aquesta manera, esquirols vaires (bricans, més ocasionalment) i erminis es reparteixen entre la folradura, el vol de la faldilla (*gir de peus*) i les petites obertures laterals o falses butxaques del vestit (*maneres*) tant de la cota (veure notes nº 330, 331, 332, 333 i 335) com de la cota ardia:

.....rebi 1^a cota ardia, qui fo feta de II canes e II palms de drap blau de Londres e és forrada de II cots de vays rogs ardens e guarnida en gir peus de XL vays purats e per maneres de arminis

Ítem, de manament de la Senyora Reyna, dimecres a IIII d'octubre de l'any MCCCLXXIII, fo donat la dita cota ardia a la muller d'en Berenguer de Relat, en Barchinona³³⁷

L'ornamentació de la cota ardia igual que la de la cota podia incorporar una rica i vistosa botonadura, possiblement a la part davantera. En ocasions els botons eren folrats amb la mateixa roba amb que havia estat confeccionada la cota ardia:

³³⁶ Segueix *Boyla*, ratllat

³³⁷ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres...*, pag. 38.

Item una cotardia de drap blau clar florentí, forrada de vays roig, ab botons del dit drap, ab vays en gir de peus e herminis per les maneres.....

Ítem un mantó gran fronzit del dit drap blau clar, forrat de penavayre, ab VI botons del dit drap, perfilat d'arminis axí mateyx.....³³⁸

Ítem rebí en Barchinona cotardia de drap rosat de Melines, forrada de vays roigs ab botons del dit drap e herminis per les maneres.....

Ítem mantonet de la dita color rosada, forrat de taffatà blau clar, perfilat d'herminis.....³³⁹

En les cotes ardies més sumptuoses els botons podien ser de plata, d'esfalt i de perles:

Ítem cotardia de drap de Duay, forrada de vays roig ab XLI botons , los XXII de perles e los XIX d'argent daurats e esfaltats.....

Ítem un mantonet del dessus dit drap, forrat de penavayre.....³⁴⁰

Els brodats de perles també rodejaven el coll i les mànigues i s'escampaven pel vestit:

Ítem una cotardia de vellut vert, forrada de vays roig, ab obres de perles per danant, per lo cabeç e per les mànegues, ab botons.....

Ítem un mantonet de vellut vert, forrat de penavayre, ab semblants obres de perles per lo fil danant que són en la cotardia dessus dita.....³⁴¹

Primerament cotardia de vellut mesclat, color de girasol, ab herminis entorn de peus, ab obres de perles per lo cabeç e per les mànegues e ab herminis per les maneres, ab XII obres de perles, cascuna de VI fulles en cascuna casa ha 1^a esfalt clar al mig, e III casconets ab diverses pedres.....

Ítem un mantonet del dit vellut forrat de penavayre e ab semblants obres de perles per lo fil danant.....³⁴²

³³⁸ Ibidem, pàgs. 20-21.

³³⁹ Ibidem, pàg. 30.

³⁴⁰ Ibidem, pàg. 26.

³⁴¹ Ibidem, pàg. 22.

Aquesta refinada sumptuositat de les cotes ardies de la reina Elionor poc tenia a veure amb la senzillesa de les cotes ardies de llana desproveïdes d'ornamentació que posseïa el farmacèutic Francesc de Camp o l'anònim protagonista de l'inventari de 1348. En aquest sentit, encara que la cota ardia va ser un vestit extern portat tant per homes com per dones de tots els estaments, s'hi poden distingir (igual que en altres tipus de cotes estudiades en els apartats precedents) la que hem denominat "versió de luxe" vinculada a la reialesa i, en general, als grups socials dominants dintre de la societat civil catalana, i la "versió popular" reservada als estrats socials mitjans i baixos.

9.5.1. La cota ardia i les imatges artístiques del segle XIV

Les imatges artístiques del segle XIV ens han permès d'identificar aquesta variant de la cota coneguda com la cota ardia. Mentre que la primera notícia documental relacionada amb la cota ardia ens la proporciona l'Itinerari de l'Infant Pere de l'any 1334 (veure nota nº 298), les primeres imatges del vestit apareixen en obres de la primeria dels anys 30, continuen durant les dècades centrals del segle XIV per anar desapareixent a finals dels anys 70. En aquest sentit no deixa de ser indicatiu dels canvis que es produïen en el darrer terç del segle XIV en el món de la moda les diferències de vestuari entre dues reines que varem compartir de manera consecutiva regne i marit: Elionor de Sicília i Sibil·la de Fortià. Pel que fa la primera ja hem posat de relleu la notable quantitat de cotes ardies que, durant els últims anys de la seva vida (1371-1375), formaven part del seu guarda-roba enfront de la cota més tradicional de presència molt més minsa. Malauradament no disposem per la reina Sibil·la d'un *Llibre de Cambra* equivalent al de Leonor de Sicília, però tot i així a les abundoses notícies documentals relacionades amb la indumentària de la reina empordanesa no es troba cap referència a la cota ardia. Les preferències de la jove reina per altres tipus de vestits com el curtapeu o l'aljuba que estudiarem en els pròxims apartats, semblen indicar que l'ús de la cota ardia en l'àmbit reial comença a caure en desús a la mort l'any 1375 de la reina Elionor. A la vegada, les últimes obres plàstiques on la cota ardia és representada corresponen a una

³⁴² Ibidem, pàg. 20.

cronologia límit de 1378-1382. Per tant, la cota ardia va disfrutar d'una llarga vida d'uns 50 anys o tal vegada més si ens atenem a certes obres de cronologia incerta però ara com ara datades pels vols del 1325. Dintre d'aquesta dilatada seqüència cronològica, però, la cota ardia irromp amb especial intensitat a les diverses imatges artístiques durant les dècades dels anys 30, 40, 50 i principis dels 60. Durant aquests aproximadament trenta i escaig anys aquesta peça de vestir es convertirà en el que podríem anomenar la joia de la corona dels vestits: la seva presència inunda moltes de les obres d'aquestes dècades de manera que la cota ardia acabarà “vestint” moltes de les més belles figures que ens ha llegat l'art gòtic català.

En definitiva, les imatges artístiques no fan altra cosa que confirmar el que s'anunciava ja a les fonts documentals: l'existència de diferències tipològiques entre l'anomenada cota (denominació genèrica que pot incloure tant la cota de caràcter talar com les cotes curtes del tipus A, B i C per als homes) i la cota ardia. El principal tret que caracteritza i singularitza la cota ardia és la vistosa forma que adopten les seves mànigues: la part superior de la màniga corresponent a l'avantbraç s'interromp a l'alçada del colze, continuant només la part inferior de la màniga que cau en forma de pala de sinuosos perfils lanceolats. D'aquesta manera, el perfil de la màniga es despenja en vertical i trenca la línia natural del braç. Es per això, que la màniga de la cota ardia aconsegueix ressaltar més quan es vista de front i, sobretot, de costat que és des de on obté el seu perfil més poderós i impactant. Tanmateix, les imatges de l'època solen mostrar en abundància tant la vista frontal³⁴³ com la lateral³⁴⁴ de les mànigues de la cota ardia (figs. 119 i 120³⁴⁵).

Al quedar bona part del braç al descobert es feia imprescindible portar un altre vestit a sota, es a dir, el que hem anomenat vestit interior, que solia ser la gonella i, amb menys freqüència, la samarra. Així, la gonella/samarra amb la cota ardia formaven un conjunt de dues peces. En la versió més luxosa, aquests conjunts solen ser confeccionats amb la mateixa roba. Al *Llibre de Cambra* de la reina Elionor de Sicília consten alguns d'aquets conjunts de samarra i cota ardia com dos que van ser confeccionats amb llana verda importada de Florència i ambdós complementats amb un mantonet:

³⁴³ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Caplletra*, foli 271. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

³⁴⁴ Mestre de l'Escrivà. *Usatges i Constitucions de Catalunya. L'escrivà* (detall). c. 1335. Lleida, Arxiu Municipal.

³⁴⁵ Alcoy i Pedrós, Rosa: “El Mestre de l'Escrivà de Lleida” a *L'Art gòtic de Catalunya. Pintura I*. Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 140-145.

*Rebi per la Senyora Reyna, cotardia, mantonet e çamarra qui fo fet de V canes i miga de drap vert florentí, e és folrada la cotardia de II cots de vays rogs ardents e lo mantonet és forrat de CCXCVI vays purats. És guarnida la cotardia en gir peus de LXX vays purats e és gornit lo dit mantonet per lo fil danant e maneres de la cotardia e samarra d'erminis. És folrada la samarra d'un cot e mig de vays rogs clars*³⁴⁶

*Dissapte, derer dia de deembre de l'any MCCCLXXIII, en Barchinona, rebi d'en Pere de Vallarnera, sastre de la Senyora Reyna, cotardia, mantonet e samarra, les quals robes foren fetes de V canes e mig de drap vert florentí, qui fo d'en Francesch, draper de la dita ciutat; la qual cota es forrada de II cots de vays rogs ardents e en gir de peus, de LXX vays purats; e lo mantonet és forrat de CCLXXXVI vays purats, e per lo fil danant e per les maneres de la dita cotardia e samarra d'arminis; e la dita samarra és folrada d'un cot emig de vays rogs clas los quals vays purats e arminis eren ja de la cort...*³⁴⁷.

De l'estudi de les imatges artístiques del segle XIV sembla desprendre's que era estès entre els diferents estaments el vestir la cota ardia combinada amb la gonella o la samarra confeccionades amb el mateix teixit, ja que mostren sempre, llevat d'alguna excepció, ambdues vestidures del mateix color. És possible que fos així en el cas de la reialesa o de la noblesa que disposaven de suficients recursos econòmics per destinar a uns sumptuosos vestuaris que requerien, a més, d'una gran quantitat de tela i d'adornaments, renovacions permanents. Però per la resta de la població la roba s'aprofitava més i el seu ús podia ser més polivalent. Per exemple, en el ja citat inventari anònim de 1348 entre les diferents partides de roba apareix una sola gonella de llana mesclada de color morat que sembla formar conjunt amb una cota de la qual només sabem que anava folrada amb pell blanca d'anyell:

*Ítem unam cotam cum pelle alba ayins cum gonella de panno morat mesclatum*³⁴⁸

Possiblement aquesta mateixa gonella fos portada per al seu propietari com a vestit interior de les altres tres cotes, inclosa la cota ardia, que apareixen a l'inventari:

³⁴⁶ Anglada Cantarell, M. i d'altres.: *Els quatre llibres...*, pàg. 38.

³⁴⁷ *Ibidem*, pàg. 36.

³⁴⁸ AEV. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 6.

*Ítem unam cotam mesclatam scura cum pelle alba*³⁴⁹

*Ítem unam cotam francesam cum pelle alba dayins*³⁵⁰

Per la seva banda, el farmacèutic barceloní Francesc de Camp només disposava de dues gonelles de llana blanca de poca qualitat i d'una samarra també de llana senzilla per combinar amb un total de sis cotes, quatre de les quals eren cotes ardies (veure notes nº 309 i 310):

*Ítem II gonells de drap blanch de lana de poque valor*³⁵¹

*Ítem I^a samarra de drap mesclat de poqua valor*³⁵²

Però les gonelles i samarres més sumptuoses podien ser àmpliament mostrades a través de l'oberta màniga de la cota ardia. D'aquesta manera, quedaven a la vista les seves vistoses rengleres de botons que resseguien el perfil inferior de les estretes mànigues o el luxós fres que podia adornar els punys que tancaven la peça al voltant del canell. Amb el temps, la màniga de la cota ardia anirà evolucionant cap a formes que fregaran l'extravagància. A partir de mitjans dels anys 50 i pels vols dels anys 60 del segle XIV la boca de la màniga s'estilitza fins a adoptar la forma d'una llarga pala que pot arribar a l'alçada dels genolls. En definitiva, el perfil de la màniga es verticalitza produint un efecte de gran vistositat. Aquesta vistositat de les mànigues es fa present, per exemple, a la cota ardia que vesteixen tant la jove Salomé i Herodes a les escenes del *Banquet* i de la *Decapitació de Sant Joan Baptista* del *Retaule dels Sants Joans*,³⁵³ com també el dignatari que tensa l'arc davant de la indefensa *Santa Úrsula* del *retaule homònim*³⁵⁴ (Figs. 76, 121, 122 i 30).

³⁴⁹ AEV. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 5.

³⁵⁰ AEV. Caixa ACF, Inventaris, 3701, fol. 5.

³⁵¹ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pag. 49.

³⁵² Ibidem, pàg. 49.

³⁵³ Mestre de Santa Coloma de Queralt. *Retaule dels Sants Joans*. c. 1356. Pintura al tremp sobre fusta. Obra realitzada a Tarragona procedent de l'església del castell de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

³⁵⁴ Jaume Cascalls (taller). *Retaule de Santa Úrsula*. c. 1360. Pedra policromada. Lleida, església de Sant Llorenç.

9.5.2. La cota ardia femenina

Tanmateix, aquesta prolongació de la boca de la màniga en forma de pala que cau al llarg del cos resultarà ser el tret més característic de la cota ardia, tant de la masculina com de la femenina. D'altra banda i com succeïa amb tots els vestits que portaven les dones, la cota ardia femenina conservarà sempre el seu caràcter talar. Tot i això, aquesta peça de vestir en la seva versió femenina admetia diverses variacions segons ens mostren les imatges artístiques del segle XIV. Aquestes variacions serien les següents:

Un tipus de cota ardia femenina seria aquella on en la seva estructura hi predominen les **formes amples**, es a dir, es tracta d'una cota ardia de formes folgades, i on els abundosos plecs que origina l'ampli vol de la faldilla accentuen poderosos ritmes lineals a la manera del drapejat clàssic. En essència, aquesta cota ardia de formes amples és un vestit que embolcalla el cos però que oculta les formes femenines. La jove (fig. 123) que llegeix reclinada del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*³⁵⁵ llueix un magnífic conjunt de gonella o samarra i cota ardia. La petita escena que acull una caplletra no amaga la delicadesa del teixit amb que han estat confeccionades les dues peces del conjunt. El caràcter intimista que es desprèn d'aquesta deliciosa escena contrasta amb la sumptuositat d'una indumentària vinculada al món de la cort. La riquesa en la vestimenta no solament tenia a veure amb la qualitat del teixit i dels adornaments sinó també en la quantitat de roba emprada per a la seva confecció. En aquest sentit, el *Llibre de Cambra* de la reina Elionor aporta algunes valuoses dades respecte a la quantitat de roba que era menester per confeccionar una cota ardia per a la reina. En algunes partides del *Llibre* consta la quantitat de roba que el sastre reial emprà per a fer un conjunt de tres peces de llana verda florentina (cota ardia, samarra i mantonet) per a la reina Elionor: en total cinc canes i mitja (veure nota nº 347). La mateixa quantitat es repeteix per a un altre conjunt també de llana de Florència:

Rebí per la Senyora Reyna, cotardia, mantonet e çamarra qui fo fet de V canes e miga de drap vert florentí, e és folrada la cotardia de II cots de vays rogs ardents e lo mantonet és forrat de CCXCVI vays purats. És guarnida la cotardia en gir peus de LXX

³⁵⁵ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Figura femenina*, fol. 45, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

*vays purats e és gornit lo dit mantonet per lo fil danant e maneres de la cotardia e samarra d'erminis. És folrada la samarra d'un cot e mig de vays rogs clars*³⁵⁶

D'aquestes cinc canes i mitja que es repartien entre els dos vestits i el mantó, la cota ardia se n'emportava la considerable quantitat de dues canes i dos palms. Es a dir, pràcticament les dues cinquenes parts de la roba es destinaven a la cota ardia, quantitat bastant elevada si tenim en compte que la confecció del mantell requeria també d'una important quantitat de teixit:

*Ítem en lo damunt dit jorn, rebí I^a cota ardia, qui fo feta de II canes e II palms de drap blau de Londres e és forrada de II cots de vays rogs ardens e guarnida en gir peus de XC vays purats e per maneres de arminis.....*³⁵⁷

El mateix mestre Cascalls o algú del seu taller es va atrevir a vestir amb una cota ardia també de generosa amplada a una de les santes (fig. 124) que presideixen el muntants del *Retaule de Santa Úrsula*³⁵⁸: la cota ardia que deixa els peus de la santa a la vista, s'adorna amb uns motius quadrilobulats que conserven la seva policromia daurada i vermella. La verticalitat dels plecs que des de l'alçada del pit recorren tot el vestit, es veu accentuada per les llargues pales de les mànigues que sobresurten pels laterals. En contraposició, un ampli escot horitzontal deixa al descobert el coll i bona part de les espatlles.

Aquesta cota ardia de formes amples també era portada per dones que pertanyien a estaments baixos com ara les dues llevadores (fig. 125) de l'escena del *Naixement*³⁵⁹ del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. Mentre una sosté a la seva falda al Nadó i introdueix un dit al recipient d'aigua per comprovar-ne la temperatura, l'altra, amb una gerra, hi aboca més aigua. Ambdues vesteixen un conjunt de gonella i cota ardia de formes soltes però sense l'ampul·lositat de roba que era present en el vestit de la jove reina. Amb una cota ardia de similars característiques s'abilla la partera que acosta a

³⁵⁶ Anglada Cantarell, M. i d'altres..., pàg. 38.

³⁵⁷ Ibidem, pàg. 38

³⁵⁸ Jaume Cascalls (taller) : *Retaule de Santa Úrsula*, c. 1360. Lleida, església de Sant Llorenç.

³⁵⁹ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Naixement*, fol. 61 v, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

Maria unes viandes en una altra escena de la *Nativitat* d'una taula del MNAC³⁶⁰ (fig. 126).

Des de la perspectiva de l'estudi de la indumentària el *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* ofereix un ric i variat mostrari de peces de vestir, sobretot femenines. Segurament no és aliè a aquesta abundant presència de roba femenina el fet que el *Llibre d'Hores* fos destinat a la joveníssima Maria de Navarra, primera esposa de Pere el Cerimoniós. Així, el que atorga a aquest manuscrit il·lustrat un extraordinari valor documental és la gran quantitat d'induments femenins que desfilen per les seves pàgines, la qual cosa allunya aquesta obra de la majoria d'obres artístiques del segle XIV on predominen les vestimentes masculines. En general, aquesta "masculinització" de la indumentària presideix tant les fonts escrites com les iconogràfiques i no deixa de ser un reflex del domini masculí en els àmbits de la vida civil, militar i religiosa. Però tornant als vestits femenins presents al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, la cota ardia ocupa un lloc d'honor tant per la quantitat de vegades que és representada com per la subtileza amb que són mostrades les variacions que aquest vestit admetia. Tant és així, que a totes les escenes on apareix una jove reina aquesta porta sempre una cota ardia. Amb cota ardia s'abillen també moltes de les nombroses figures femenines que poblen diferents escenes, *marginalia* o caplletres del manuscrit.

Les cotes ardies de faïçó ampla comentades a l'apartat anterior conviuen al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* amb d'altres que cenyeixen més les formes del cos. En general, es manté el caràcter folgat de la vestidura però ara aquesta es cenyeix sota el pit de manera que el bust comença a quedar realçat, una mica a la manera de la moda imperi del segle XIX. Dues imatges³⁶¹ de la jove reina orant mostren aquesta variant de la cota ardia (figs. 127 i 128). La mateixa cota ardia suament cenyida sota el pit llueixen Salomé i Herodies a les escenes del *Banquet d'Herodes*³⁶² i de *Salomé presentant a Herodies el cap de Sant Joan Baptista*.³⁶³ (figs. 129 i 130).

Encara que tots aquests vestits disposen d'una obertura suficientment ampla com per a poder passar-hi el cap, es podria pensar també que la botonadura a l'esquena era el sistema de tancament més adequat per a aquesta faïçó de cota ardia. Tot i això, la

³⁶⁰ Templet amb escenes de *l'Anunciació, la Visitació, el Naixement, l'Anunciació als pastors i la Presentació al Temple*. c. 1325. Taula policromada i daurada amb escultura. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Obra del fons del Museu no exposada. Núm. de registre 9783, Núm. expedient 1290.

³⁶¹ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, fol. 20 i fol. 254, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

³⁶² *Ibidem*, fol. 152.

³⁶³ *Ibidem*, fol. 156.

desesperada mare que intenta protegir inútilment al seu petit fill de l'espasa del soldat a l'escena de la *Matança dels Innocents*³⁶⁴ (fig. 37), mostra una cota ardia vista per la seva part posterior. El frunzit que cenyeix el vestit sota el pit continua recorreguent horitzontalment la part superior de l'esquena sense ser interromput per cap renglera de botons.

Una altra esplèndida figura femenina³⁶⁵ (fig. 131) que se la representa absorta en la lectura d'un llibre ens permet observar amb més detall la juvenívola elegància d'aquesta cota ardia. La dona vesteix un conjunt de gonella i cota ardia blaves. Quatre pronunciades pines ajusten la cota ardia sota el pit i en el seu recorregut pel vestit s'obren en forma de ventall de manera que donen una gran volada a la faldilla. L'arromangada faldilla de la cota ardia permet que resti visible bona part de la gonella de sota. La bellesa de la pròpia estructura del vestit així com el suau caient de la roba impregnen aquesta figura d'un encant especial. La noia que sembla sorgir de la flor (fig. 119) llueix també aquest tipus de cota ardia.

Com ja hem vist, totes aquestes cotes ardies cenyides sota el pit acaben en un escot de perfil horitzontal que deixen amb més o menys generositat al descobert el coll i part de l'espatlla. És per això, que aquest vestit es complementa amb una sèrie de fins vels que embolcallen aquestes parts de l'anatomia femenina. En les dones casades un altre vel transparent cobreix els cabells. De fet, en relació a aquest tipus de cotes es poden distingir dues tipologies en l'agençament del cap femení: la primera consisteix en una fina tela de forma aproximadament tubular que a manera de funda semitransparent es posava al voltat del coll. La seva base es dilatava en suaus plecs concèntrics que, a manera d'ondes en un estany, s'escampaven per l'escot fins a arribar al límit de l'escot del vestit. L'altra extrem de la peça s'enfilava pel coll i arribava a tapar la part inferior del mentó. L'única manera de mantenir alçada fins a la barbeta aquesta delicada peça de roba era subjectant-la als cabells. Per això, els cabells es recullen en gruixudes trenes que es disposen al voltant del rostre i del cap a manera de diadema o bé s'enrosquen damunt de les orelles. En tot cas, els mateixos cabells formen una sòlida trama que serveix de base per a enganxar-hi l'extrem superior del vel. El vel quedava fixat als cabells mitjançant agulles. Una notícia documental de cronologia anterior al *Llibre d'Hores* deixa constància de les agulles de llautó amb que l'infanta Constança, filla de Jaume II, subjectava el seu vel:

³⁶⁴ Ibidem, fol. 86v.

³⁶⁵ Ibidem, fol. 271.

*...et unum trocium de panno de lino ad modum savane, plenum acubus de lautone pro firmandis velis*³⁶⁶

Al llarg del segle XIV l'augment de la complexitat de l'agençament dels cabells femenins amb diferents tipus de vels, agulles precioses i joies anà de braçat amb l'evolució dels vestits. El terme *llogars i lligadures*, que feia referència, alhora, a pentinar i adornar-se el cap apareix amb regularitat tant a la documentació com a la literatura de l'època.

Tampoc a Eiximenis li passa per alt la bellesa dels vels que ornaven els cabells de les dones i que eren fixats amb agulles de plata:

*....ans encara se fan de belles colors bells ornaments en llur cap portant vells grocs e daurats, e preciosos, e ab belles agulles, e moltes d'argent.....*³⁶⁷

*.....o vels de preciosa materia.....*³⁶⁸

Es confeccionaven vels de diferents mides per poder fer els complicats *llogats*. Possiblement aquesta sigui la destinació de la important partida de vels encarregada el 1349 per a Pere el Cerimoniós per a la seva esposa Elionor de Sicília:

*.Manam vos expressament é de certa sciència, que sens tota falla comprats é portets ab nos .XX. vels blancs prims de seda bels e fins, amplada .iiij. palms e lonchs de .Vij. palms. Item altres .XX., amples de .ij. palms e lonchs de .Vij. palms. Item .X. altres, amples de .ij. palms e lonchs de .X. palms. Et si fets non trovavets, fets ne fer daquesta manera, los quals volem á ops del alta Reyna muller nostra. Et aço no mudats per alguna manera.....los vels damunt dits han nom **tela de llenc**, la qual les donçelles porten al cap en França*³⁶⁹.

³⁶⁶ Martínez Ferrando, J.E.: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II...*, pàg. 60.

³⁶⁷ Francesc Eiximenis: *La societat catalana al segle XIV*. Normes morals contingudes en el *Terç del Crestià*. A cura de Jill Webster, Barcelona, Edicions 62, 1967, pàg. 85.

³⁶⁸ Francesc Eiximenis *Lo libre de les dones*. A cura de Frank Naccarato, Vol. II, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1981, pàg. 437.

³⁶⁹ Coroleu, Joseph: *Documents historichs catalans del segle XIV. Col·lecció de cartes familiars corresponents als regnats de Pere del Punyalet i Johan I*. Premiada en los jochs florals de 1888, Imprempta la Renaixença, Xuclà 13, baixos, Barcelona, 1889, pàg. 43.

Múltiples imatges de caps femenins agençats amb aquests tipus de vels contingudes a moltes de les caplletres³⁷⁰ del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* mostren amb claredat aquest sistema de subjectament (figs. 132, 133 i 134). La noia que llegeix (fig. 131) porta aquest tipus de vel amb mentonera.

Aquest vel amb mentonera es solia completar amb un altre vel que tapava també el cabell recollit en trenes de manera que només quedava part de la cara al descobert (figs. 135 i 136)³⁷¹. Amb aquest vels apareixen abillades la jove reina orant, Heroides i la mateixa Salomé. Era un tipus d'agençament femení que s'assemblava a la denominada sàvena que consistia en una peça de roba que tapava el cap, el coll i les espatlles de les dones. Però la funció protectora del vel quedava minvada quan aquest era confeccionat en lleugeres i fines teles de lli o de seda que semi transparentaven aquelles parts del cos femení on ja cada vegada menys arribaven els vestits: coll, espatlles i escot quedaven així exposats a la mirada a través de la subtil pel·lícula de roba que els cobria.

Tanmateix, no passen desapercebudes per al nostre franciscà les noves formes de combinar els vels amb les vestidures que es van instal·lant als guarda-robes de les catalanes més benestants:

*.....e ab vels de seda rugats, e vestedures tayllades pus estret e pus remifadament que dones seglars, ensenyant los pits*³⁷²

*E elles per tal guisa se componen los vels que los sia vist los pits, e que axí provoquen los hòmens a cobeegar-les, les quals coses són a gran dampnació de lurs ànimes*³⁷³.

Tanmateix, la cota ardia anirà evolucionant amb el temps cap a formes més entallades que estilitzaran la figura i deixaran entreveure la cintura natural. Tot i això, aquesta tendència cap a patrons més ajustats que posen en evidència les formes femenines no és privativa de la cota ardia sinó que es donarà també en d'altres tipus de vestit, com posen de manifest diversos textos literaris de l'època que es fan ressò d'aquests canvis en la indumentària femenina:

³⁷⁰ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Caplletres*, folis 63, 70v i 141.

³⁷¹ Ibidem, folis 52v i 201.

³⁷² Francesc Eiximenis: *Lo libre de les dones*, Vol. II, pàg. 434.

³⁷³ Ibidem, Vol. I, pàg. 42.

*Mas què direm de les dones presents? qui es faen dir dones del temps, dones de la guisa e dones de la verdura e dones de la cort; qui van **amb novells talls de vestidures**³⁷⁴.....*

Segons Eiximenis aquestes noves maneres de vestir tenen més a veure amb la vanitat mundana que no pas amb l'honestedat pròpia del sexe femení i per això resulten particularment reprovables en el cas de les vídues:

*.....e lo **tall de les vestidures així delicades** com les maridades, que solament porten lo negre per ensenyar-se blanques e no pas per dol³⁷⁵.....*

Eiximenis deixa clar quin és el principal aspecte que converteix a les dones que s'abillen amb aquests vestits en vanes i pomposes: la nova manera de tallar la roba fora de tot seny:

*.....ne vaga vanament ornada, ne dessig ésser vista, ne aga continents pomposes,ne vestidures ab **tayll orat e novell**³⁷⁶.....*

En què consistien bàsicament aquestes noves formes en què eren pensades i tallades les vestidures de les dones però també la dels homes i que pel frare gironí eren més fruit de la bogeria que no pas de la virtut i de l'honestedat? Com ja hem dit, diversos textos literaris de l'època, en especial els d'Eiximenis, recullen aquesta nova estructura que adopten els induments i que tendeix a estrènyer més que no pas a embolcallar el cos de manera que ressalten les formes anatòmiques i la figura guanya en esveltesa.

*....**Tot lo cos s'estreny** perquè aparega pus prima; los pits e les anques s'engrosseix per tal que aparega mills feta³⁷⁷.....*

*.....e pus **espitrada e mills estreta**, que qualsevol seglar³⁷⁸.....*

³⁷⁴ Ibidem, Vol. I, pàg. 87.

³⁷⁵ Ibidem, Vol. I, pàg. 148.

³⁷⁶ Ibidem, Vol. I, pàg. 40.

³⁷⁷ Francesc Eiximenis: *Terç del Cristià*. Editorial Barcino. "Els Nostres Clàssics", 3 Vol. 1929-1932.

³⁷⁸ Francesc Eiximenis: *Lo libre de les dones*, Vol. II, pàg. 336.

*E lo tayll d'aquestes vestidures serà lo pus orat qui-s puxa trobar: car serà als pits ample, perquè puxen gran part de lur cors ensenyar, e-l mig estret tant que és maravella cant la estretura no les trenca o les fa esclaffar*³⁷⁹

.....*E plats-me l' enamorada ab lo cors prim e delgat*³⁸⁰

Encara que la cronologia d'algunes de les obres del franciscà es trobin una mica al límit del període documentat de l'ús de la cota ardia, no hi ha dubte que aquesta participà ja d'aquesta nova faïçó de cos estret i cada vegada més escotat que va predominar durant els últims decennis del segle XIV. Vesteix una d'aquestes cotes ardides estretes la dida que participa de l'escena de *l'Exorcisme del Retaule de Sant Bartomeu*³⁸¹ (fig. 62): el vestit que comença a siluetejar les formes femenines s'adorna amb unes llargues mànigues que cauen en vertical. L'indument mostra amb detall l'oberta botonadura davantera que deixa els pits al descobert. També ressalten els botons que en renglera adornen les mànigues de la gonella. Possiblement aquesta mateixa disposició central a la part superior del cos fos la que ocupaven els botons de les cotes ardies de la reina Elionor de Sicília que hem citat a l'apartat anterior. *El Llibre de Cambra* no sempre consigna la presència de botons a les cotes ardies de la reina. En els casos en que els botons fan acte de presència adquireixen un paper destacat en l'ornament del vestit. Com ja hem vist, els botons poden ser folrats amb la mateixa roba de les cotes amb que van ser confeccionades (com les dues cotes ardies de llana blau cel de Florència i llana rosa de Melines (veure notes nº 338 i 339). Però, el luxe i el refinament augmenta quan són les perles que poden anar acompanyades de plata daurada i d'esmalts les que fan la funció de botons (veure nota nº 340).

Les cotes ardies femenines podien portar unes petites obertures laterals a l'alçada aproximada de la cintura natural. Aquets petits talls solien ser verticals però a vegades adoptaven una forma més esgaiada per facilitar que la mà llisqués cap al seu interior. És el que s'anomenava **les maneres** i que de fet no era un element privatiu de les cotes ardies sinó que les trobem com ja hem assenyalat anteriorment en d'altres tipus de cotes i tornaran a aparèixer en vestits que estudiarem més endavant com els curtapeus.

³⁷⁹ Ibidem, Vol. I, pàg. 42.

³⁸⁰ Ruiz i Calonja, Joan: *Retaule de la vida medieval. Textos catalans coetanis. Fragment d'un poema de Pere Marc*, Barcanova, 1990, pàg. 202.

³⁸¹ Mestre de Santa Coloma de Queralt. *Retaule de Sant Bartomeu. Escena de l'exorcisme*. c. 1360. Tarragona, Museu de la Seu.

Algunes de les cotes ardites amb que s'abilla la jove reina orant del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* porten aquestes obertures o *maneres*. Aquestes es fan més visibles quan la figura es vista de perfil o de tres quarts com succeeix amb *la reina agenollada davant de Sant Lluís de França*³⁸², amb *la jove orant davant d'un llibre*³⁸³ o *la jove*³⁸⁴ *agenollada davant de la Verge de la llet entronitzada* (figs. 137, 138 i 139). Segons mostren les imatges les *maneres* semblen un element més propi de les cotes ardies de faicó ample.

Ja hem vist que les cotes ardies que vestia la reina Elionor de Sicília portaven també *maneres*. Les *maneres* d'aquestes cotes ardies reials eren perfilades amb pell d'ermíni. Igual que en altres vestits que també portaven *maneres* es posava una pell d'ermíni per a cada obertura:

*Ítem li doné lo dit jorn que més I^a cotab ardia per les maneres, la qual cotardia és de drap blau de Londres. Herminis:II*³⁸⁵

En general, la valuosa pell d'ermíni es reservava per perfilar les *maneres* així com la part davantera del mantonet que acompanyava la cota ardia i la samarra:

*.....done a-n Pere de Valarnera per obs de metra en I^a cotardia per les maneres e per lo fil davant de I mantonet e de I^a samarra de drap vert florentí, las quals robes són de la Senyora Reyna. Herminis: XIII*³⁸⁶

El frec continuat de la mà amb la delicada pell d'ermíni podia provocar desgast en la pell, per la qual cosa devien ser freqüents les intervencions dels sastres reials per adobar i tornar a deixar en bones condicions les blanques *maneres*:

*Ítem entrà en adobar la manera de la cotardia morada ab botons d'argent de la Senyora Reyna. Erminis: I*³⁸⁷

³⁸² Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Figura d'orant davant del rei de França*, fol. 198v.

³⁸³ Ibidem, *Figura d'orant davant d'un llibre*, fol. 81.

³⁸⁴ Ibidem, *Orant davant de la Verge de la llet entronitzada*, fol. 15v.

³⁸⁵ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llitres...*, pàg. 56.

³⁸⁶ Ibidem, pàg. 56.

³⁸⁷ Ibidem, pàg. 50.

Les anomenades *maneres* eren uns elements que no només formaven part de les cotes ardies i d'altres vestits de la indumentària catalana de bona part del segle XIV, sinó que els trobem també bastant generalitzats en altres territoris europeus de l'època. A tall d'exemple, el personatge d'Heroides que reb asseguda el macabre present de la jove Salomé³⁸⁸ (fig. 140) s'abilla amb una cota ardia verda, de la qual han estat perfilades en blanc les vores de les mànigues, els *braons i les maneres*. El mal estat de la pintura no permet precisar si amb el color blanc s'ha volgut representar roba o alguna mena de pell. En tot cas, les *maneres* rivetejades de blanc serien pròximes a les de la reina Elionor de Sicília citades tantes vegades al *Llibre de Cambra*. Una altra jove de clara vestidura introdueix la mà esquerra per l'esclotxa d'una de les *maneres* mentre contempla embedalida com Josep segella amb una aliança les seves esposalles amb Maria³⁸⁹ (fig. 141) . També algunes companyes de Santa Úrsula³⁹⁰ (142) que li fan costat en el seu comiat entretenen l'espera xerrant tranquil·lament amb les mans a dins les *maneres*.

Un altre element que podia embellir les cotes ardies eren **els talls**. Es tractava de dues obertures laterals i de profunditat variable que podia anar des de l'alçada dels malucs fins a pràcticament sota el pit. Aquests profunds talls accentuaven la vistositat i la riquesa del vestit ja que aquestes finestres laterals permetien mostrar bona part del vestit interior de sota (gonella o samarra) així com la folradura. En general, les imatges artístiques mostren el conjunt format per gonella o samarra i cota ardia d'un mateix color, la qual cosa indicaria que ambdues peces havien estat confeccionades amb la mateixa roba. Les fonts documentals, fonamentalment les relacionades amb el món de la cort, corroboren en molts casos aquesta preferència per utilitzar el mateix teixit per als dos vestits. En canvi, la cota ardia oberta pels talls laterals podia sobreposar-se a una gonella de tela i de color diferent al de la cota. En realitat, l'àmplia zona lateral que els talls deixaven al descobert asseguraven un accentuat efecte de contrast entre les diferents textures i colors de les vestidures. D'altra banda, les generoses obertures permetien també mostrar l'esplendor de les riques folrades de les cotes ardies més luxoses. La imatge que tanca el *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* mostra una vegada més a una jove reina orant³⁹¹ però abillada ara amb una cota ardia de profunds talls

³⁸⁸ Matteo Giovannetti. Escena del *Banquet d'Herodes*. c. 1346-1348. Pintura al fresc. Avinyó, Palau dels Papes. Capella de Sant Joan Baptista.

³⁸⁹ Bernardo Daddi. *Les Esposalles*. c. 1336-1340. Tremp sobre fusta. Windsor, Royal Collection.

³⁹⁰ Tommaso da Modena. *La partida de Santa Úrsula*. c. 1355-1358. Treviso, Museu Cívic.

³⁹¹ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. *Reina orant*, fol. 342.

laterals que s'enfilen cintura amunt (fig. 143) . La cota ardia de tons daurats verdosos es sobreposa a una gonella de color vermell. Els reblecs de les vores dels talls així com la generosa boca de la màniga deixen al descobert la blanca pell amb pintes negres (ermeni?) de la folradura. També la pell, encara que probablement no tant luxosa, s'escapa per les mànigues i obertures laterals de la cota ardia d'una dona de la menestralia com és l'esposa del sabater Ananies³⁹² (fig. 70). En aquest cas la cota ardia de color verd es sobreposa a una gonella vermella de major llargada que el vestit de sobre. Una altra sumptuosa cota ardia (fig. 144) de teixit de seda d'or llueix un folre no de pell sinó d'un vistós teixit a ratlles esgaiades que al entrecreuar-se formen una mena de disseny de quadres. En una iconografia poc habitual és una joveníssima Santa Agnès³⁹³ qui porta aquesta esplèndida vestidura.

La cota ardia femenina, igual que succeïa amb d'altres tipus de vestidures podia ser confeccionada amb dues robes diferents o dos colors diferents. *Anar vestit de meitats* significava poder combinar en un mateix vestit textures de robes i també colors diferents. A vegades, es combinaven colors llisos amb dissenys de ratlles designats amb els adjectius *vergat* i *llistat* o bé amb motius dividits en quadres com un tauler d'escacs i coneguts com *escacats*:

.....*ij.jupons de fadrí de fustani vergat*³⁹⁴, *oldans*.....

.....*seda llistada ab camp vermell*³⁹⁵.....

.....*pentinador petit de drap de seda blanca, scacat ab una trena o veta teixida de seda negra*³⁹⁶.....

Inicialment les robes meitades amb vistosos motius a ratlles o a quadres solien ser portats per personatges d'estaments baixos com ara escuders, heralds, criats o servidors però ben aviat passaren a formar part també del guarda-roba de la reialesa i de les classes aristocràtiques i benestants.

³⁹² Arnau Bassa. *Retaule de Sant Marc. Escena del sabater Ananies*. Manresa, Seu.

³⁹³ Ferrer Bassa. *Figura de Santa Agnès*. Barcelona, Monestir de Pedralbes. Capella de Sant Miquel.

³⁹⁴ Roca, Joseph M.: *Inventari de Pere Girgós...*, pàg. 314.

³⁹⁵ Martorell i Trabal, F.: *Inventari dels béns de la Cambra Reyale...*, pàg. 559.

³⁹⁶ González Hurtebise, E.: *Inventario de los bienes muebles de Alfonso V...*, pàg. 182.

Tanmateix, a les imatges conservades la presència de vestidures de dos colors és més abundant en els personatges masculins que no pas en els femenins. D'altra banda, la combinació de dos teles o colors en una mateixa vestidura sembla més propi de les cotes tipus A i B (en algun cas també de la C) que no pas de la cota ardia ja que la presència d'aquesta a les imatges artístiques és limitada.

Tot i això, un parell d'exemples indiquen que la cota ardia meitadada podia ser tant present entre les dones del poble menut com entre les del món cortesà. Una vegada més, la diferent qualitat i riquesa dels teixits, dels tints i de l'ornamentació marcava la diferència entre una cota ardia i l'altra. Així, de llana senzilla devia ser la cota ardia meitadada que vesteix la pagesa³⁹⁷ que assisteix a la matança del porc tot sostenint una escudella per a recollir la sang i un ganivet (fig. 83). Ganivet que serà enfonsat al coll de l'animal després que el seu company hagi estabornit a garrotades el porcí. L'ampla cota de treball (tipus C) que vesteix el pagès amb l'ala de la faldila creuada per davant i subjecta pel seu extrem a la cintura facilita la violència del gest. En canvi, la bellíssima cota ardia meitadada que vesteix Santa Isabel d'Hongria³⁹⁸ ens transporta a un ambient cortesà (fig. 145). Malgrat el mal estat de conservació de la pintura encara es reconeixen els dos colors (blau i vermell) que parteixen la vestidura. Uns profunds talls laterals converteixen la part davantera de la faldilla en un improvisat davantal per acollir un tou de flors. La faldilla de la cota ardia alçada permet deixar a la vista bona part de la gonella de sota així com la folradura blava del vestit. El conjunt es complementa amb una fresadura daurada al coll, cisa i mànigues. La pesantor de la llana sembla que ha deixat pas aquí a la lleugeresa de la seda, lleugeresa que subratlla el gràcil moviment dels braços de la noia al aixecar-se la faldilla. El refinat preciosisme de la cota ardia que vesteix Santa Isabel d'Hongria constitueix una de les imatges més belles i suggerents, pel que fa a indumentària, que ens ha llegat la pintura gòtica catalana. Tampoc deixa de sorprendre la gosadia amb que l'artista "vesteix" a la santa al representar-la amb aquesta singular vestidura de ressons cortesans. Encara que, com ja hem assenyalat, la santa hongaresa comparteix vestidura amb una altra santa, Agnès, que també llueix una cota ardia en el mateix conjunt mural de pintures. Aquestes dues santes, juntament amb la santa no identificada de la predel·la del retaule de Santa Úrsula del taller de Jaume Cascalls són les úniques figures sagrades femenines que vesteixen la cota ardia dintre de les imatges artístiques del segle XIV estudiades. Però per les

³⁹⁷ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Mes de Desembre*, fol. 13.

³⁹⁸ Ferrer Bassa: *Santa Isabel d'Hongria*. Barcelona, Monestir de Pedralbes. Capella de Sant Miquel.

seves dimensions monumentals i per la seva especial disposició dins del cicle iconogràfic de Pedralbes, aquestes dues figures assoleixen una significativa rellevància. Les dues figures que flanquegen l'entrada de la capella (Santa Isabel d'Hongria a la dreta i Sant Esteve a l'esquerra) no només comparteixen un juvenívol rostre somrient sinó també les vestidures més delicades i de més refinada sumptuositat de tot el cicle mural. Tot i que Sant Esteve vesteix indumentària litúrgica, l'esplèndida seda de fil d'or de la seva dalmàtica (fig. 146) impregna tota la vestidura del Sant d'un aire aristocràtic que l'aproxima a la delicada fastuositat del vestit que llueix Santa Isabel d'Hongria. D'aquesta manera, el pintor remarca l'origen reial de la Santa, ja que era filla del rei d'Hongria, i l'allunya de la tradició hagiogràfica recollida per Jacobus de Voragine³⁹⁹ que posa de relleu la persistent negativa de la Santa a portar vestits provocatius o ornamentats fins al punt d'arribar a descosir-se ella mateixa les mànigues del vestit (ja hem assenyalat en anteriors apartats que les mànigues eren la part més ornamentada del vestit) i a desprendre's dels collars i les joies quan en la celebració de la missa l'oficiant es disposava a la consagració de la sagrada forma. En diferents passatges de la narració, el dominicà ressaltava la modèstia en el vestir de la santa que la portarà a cobrir-se amb robes més pròpies de pobres que no pas de princeses com ara hàbits o vestits amb mànigues apedaçades amb teixits de diferents colors. Tal vegada la presència d'aquesta jove santa abillada amb vestidures reials no és aliena al fet que fou una reina, Elisenda, la fundadora del monestir. En certs aspectes potser és possible traçar un cert paral·lelisme entre la vida de la santa i la de la reina catalana. Aquesta també es va casar molt jove i després d'enviudar començà una retirada vida de claustre.

En conclusió, la cota ardia femenina al mantenir, com la resta de vestits femenins, la llargada talar les úniques variacions que admetia eren les relacionades amb la forma, el tipus de teixit i l'ornamentació. Pel que fa a la forma les imatges artístiques dels anys 40 del segle XIV mostren la coexistència de dues faïçons: una estructura de vestit basada en unes formes amples que oculten el cos i generen múltiples plecs i una altra on la part de la faldilla de la cota ardia segueix mantenint unes formes folgades però el cos queda cenyit sota el pit de manera que es comença a realçar el bust. A mesura que avança el segle, el cos de la cota ardia adquireix una estructura més entallada que marca la cintura natural i els pits. D'altra banda, la qualitat de la roba podia variar molt: des de una llana ordinària fins a la seda més exquisida. Tot depenia de l'estament al qual

³⁹⁹ Santiago de la Voragine: *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 2 Vol., pags.730-747.

pertanyia la dona que portava el vestit. En part les fonts documentals, però sobretot les imatges de l'època indiquen que la cota ardia es va generalitzar entre els diferents grups socials. La cota ardia vestia a les pageses, a les menestres, a les dides i, en general, a les dones de l'anomenat poble menut però també a les reines, a les infantes, a les dames de la cort i, en algun cas, a les santes. La diferent qualitat de la roba i l'existència o no d'una rica ornamentació que podia incloure luxoses pells, brodats amb fil d'or, d'argent i de sedes policromes, fresadures d'or o perles i d'altres pedres precioses eren els elements que marcaven la diferència entre una cota ardia d'una menestrela o d'una reina.

Hem assenyalat també d'altres elements que admetia la cota i que contribuïren a introduir en la vestidura una certa variació. És el cas de les *maneres* o obertures per a les mans que en les cotes ardies més luxoses solien ser perfilades amb fines pells. D'altres obertures, com els profunds talls laterals, permetien deixar a la vista bona part del vestit de sota (generalment, la gonella) així com la mateixa folradura de la cota ardia. D'aquesta manera, el conjunt guanyava vistositat al poder combinar dues robes o dos colors diferents, al mateix temps que s'accentuava la riquesa ornamental dels conjunts més luxosos. En ocasions, el contrast entre teixits i colors el proporcionava la mateixa cota ardia quan aquesta es convertia en una vestidura meitadada, es a a dir, en un vestit que combinava dues teles diferents o dos colors diferents i, en les més agosarades, convivien colors i dissenys a base de ratlles (*llistats, vergats*) o quadres (*escacat*).

En tot cas, la cota ardia és un tipus de vestit d'ús generalitzat durant bona part del segle XIV a Europa, i de presència especialment remarcable en dos dels focus territorials des de els quals les novetats relacionades amb la vestimenta irradiaven cap a altres territoris europeus: les actuals França i Itàlia. Dins de l'àmbit avinyonès la cota ardia tant masculina (com veurem en posteriors apartats) com femenina és ben representada. Ja hem assenyalat (fig. 140) la bonica cota ardia de perfilades *maneres* amb que el mestre Matteo Giovannetti "vesteix" a Herodies en l'escena del *Banquet d'Herodes* en la capella de Sant Joan Baptista del palau dels Papes. En un altre cicle mural⁴⁰⁰ que el mateix pintor realitza en una cartoixa benedictina als afores d'Avinyó el personatge d'Herodies que rep de Salomé la macabra safata torna a portar una cota ardia, de la qual – i degut al mal estat de conservació de la pintura- resulta visible, sobretot, el perfil de l'ampla boca de màniga que tot just acaba a l'alçada del colze (fig. 147). També amb

⁴⁰⁰ Matteo Giovannetti. *Escenes de Sant Joan Baptista*. Segle XIV, Avinyó, Chartreuse du Val de Bénédiction.

una ampla pala de forma més rectangular s'allarga la boca de la màniga de la cenyida cota ardia amb que s'abilla la jove representada en una miniatura⁴⁰¹ (fig. 148).

Altrament la cota ardia és àmpliament representada a les escenes brodades que ornamenten els anomenats almoïners que procedeixen majoritàriament dels tallers parisencs. En un apartat anterior ja hem fet al·lusió a aquestes bosses que, a més de diners, servien per a portar-hi un gran diversitat de petits objectes. Al llarg del segle XIV els almoïners seran d'ús comú a molts territoris europeus i moltes vegades es convertiran en importants accessoris de la vestimenta d'ambdós sexes⁴⁰². Les imatges

⁴⁰¹ *Crhoniques de Jean de Froissart*. Segle XIV, París, Bibliothèque de l'Arsenal.

⁴⁰² A les fonts documentals aquests petits accessoris reben diferents denominacions: **bossa** o el llatí **bursetam** ...*borssa e correja de seda estreta e veyla guarnida d argent*, Martorell y Trabal, F.: ob. cit., pàg. 558; *item nobili Beatrice, sorori nostre, quondam bursam de cirico de opere de laç, que hebebat in tancatoribus duos marsupios parvos*, Martínez Ferrando, E.: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II...*, pàg. 7; ... *II borses, I^a de velut e altra de draps e II corexes, I^a de seda e altra platonada d'argent...*, Serra i Vilaró, J.: ob. cit., pàg. 259; **marsupium** ...*item predicto nobile Petro Corneli quondam corrigiam et quodam marsupium de cirico livido et cum avibus viridis et rubeis, quod eciam marsupium erat forratum de corio, corrigiaque erta sine guarniment...*, Martínez Ferrando, E.: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II...*, pàg. 4; ...*quoddam marsupium de opere de laç de filo auri et argenti et de cirico, cum duabus bursetis eiusdem operis in tancatoribus ipsius*, Ibidem..., pàg. 4; ...*item, unam corrigiam et unum marsupium*, Serra i Vilaró, J.: ob. cit., pàg. 258; **escarcella** ...*Ítem una scarcella de cuyr negre guarnida ab cap civella doble e .ij. encivelladors, tot daur...*, González Hurtebise, E.: ob. cit., pàg. 167; ...*ítem .i. escarçela de samit vermell obrada de fil d or flocada de sendat vert*, Martorell y Trabal, F.: ob. cit., pàg. 557; i **carner** éssent aquest últim, amb diferència, el més esmentat ...*un carner de cuyr vermell...*, Roca, J.M.: *Inventari de Pere Girgós...*, pàg.311; ...*carner ab obres ligades de cordonet de fil d or e de seda forrat de sendat vermell*, Martorell y Trabal, F.: ob. cit., pàg. 556; ...*ítem .i. carner de cuyr obrat de seda*, Ibidem, pàg. 558. Les dimensions d'aquestes bosses podien variar: ...*ítem una scarcella poque de cuyr negre ab una correge, e la dita scarcella es dins forrada de cuyr blanc*, González Hurtebise, E.: ob. cit., pàg. 177; ...*ítem un carner patit de cuyr vermell ab .Xij. platons de leuto ab .j. poch de flocadura de seda verda, groga, blanca e vermella dins la qual ha foguer fornit per traure foch*, Ibidem, pàg. 177; ... *ítem un carnaret usat obrat de fil d or e d argent e de seda negra e vermella, forrat de sendat de color de foch*, Martorell y Trabal, F.: ob. cit., pàg. 556. El fet que la bossa, l'escarcella i el carner apareguin en diverses partides d'un mateix inventari (el marsupium té pocs esments) fa pensar que entre ells hi devia haver diferències. Possiblement la manera de tancar-los i, potser també, la forma eren els principals distintius d'aquests petits objectes que, d'altra banda, compartien els materials amb que eren confeccionats: el cuir, la roba de seda o la combinació de seda i de cuir que en aquest cas s'utilitzava com a folre que donava consistència a la peça. Els carners més sumptuosos s'ornaven amb diverses figures, com ara àguiles o lleons, brodades amb fils metàl·lics d'or i d'argent i amb sedes policromes. La rica ornamentació s'estenia també als cinyells dels quals penjaven aquestes bosses: ... *ítem .i. carner de sendat blau ab aguiles e ab obres de fil d or ab escuts de quarto reyall e d aguiles e no es cusit*, Ibidem, pàg. 557; ... *ítem un carner de seda negra obrat ab leons de fil d or.....ítem un cinyell de fil d or e d argent e de seda negra*, Ibidem, pàg. 558. En alguns casos, l'ornamentació brodada en or i seda es complementa amb serrells de seda a manera de flocadura. El mateix motiu ornamental apareix en alguns dels almoïners citats procedents dels tallers parisencs: ...*ítem .ii. carners obrats de seda e d or qui son flocats*, Ibidem, pàg. 559. Entre els objectes que la reina Maria deixa en testament a les seves filles Constança i Joana hi ha **una bossa de fil d aur obrada de perles a .XV. botons de perles e ab .iiii. caps obrats a la manera francesa**. Rubió i Lluch, A.: *Documents per l'Història...*, Vol. I, pàg. 174. Anys més tard, el mateix infant Joan demanarà que li confeccionin a Barcelona un petit carner semblant als que sortien dels tallers de París: ...*un carneret de la guisa de París per portar a la cinta, que sia dazaytoris o de valut o de qualche drap negre de seda...* ACA, Registre 1657, folis 43 i 46, publicat per Joseph M. Roca, *Johan I d'Aragó* (Barcelona, 1929), pàg. 264. Els almoïners conservats i algunes imatges artístiques semblen indicar la preferència femenina pels formats rectangulars verticals d'aquestes bosses enfront del format rectangular horitzontal que sol penjar de les cintures masculines. Tal vegada no resulti

artístiques mostren com aquestes bosses tant pengen de la cintura de reis⁴⁰³ (figs. 47, 49 i 149) com de botxins⁴⁰⁴ (figs. 150 i 151), d'homes⁴⁰⁵ (fig. 152) com de dones⁴⁰⁶ (figs. 153, 154 i 155). Els almoïners més luxosos eren decorats amb escenes cortesanes i mitològiques brodades amb sedes i or. Tanmateix, la cota ardia és present en moltes d'aquestes escenes profanes. Així, l'estranya figura híbrida d'un almoïner parisenc⁴⁰⁷ que combina una part humana i un altra animal vesteix una cota ardia amb un profund tall central amb les vores girades que deixen a la vista la clara folradura del vestit (figs. 156 i 157). D'altres dames⁴⁰⁸ que participen de jocs galants també s'abillen amb la cota ardia, i la seva esvelta silueta es veu accentuada pel gràcil gest amb que la faldilla del vestit es arremangada mentre voleia lliure l'interrompuda màniga de la cota ardia (figs. 158 i 159). En una altra escena⁴⁰⁹, de difícil interpretació, però on el plany sembla agitar les figures, també fa acte de presència el sinuós perfil de la cota ardia (fig. 160). La cota ardia també és present a la pintura italiana trescentista. Figures masculines i femenines abillades amb aquesta vestidura protagonitzen diverses escenes de la pintura florentina i senesa així com d'altres indrets d'Itàlia. En ocasions es tracta de pintures de realitzades per pintors de segon ordre com la que representa la lluita del cavaller Sant Jordi amb el drac de l'església d'Orsanmichele de Florència (fig. 161). En aquesta escena són ben destacades les llargues mànigues de la cota ardia meitadada que vesteix l'esporguïda princesa⁴¹⁰. Tot i això, la cota ardia es fa també present en alguns dels

massa agosarat establir un cert paral·lelisme entre els antics carners i les avui dia anomenades « rinyoneres » o pràctiques bosses penjades a la cintura i d'ús molt popular.

⁴⁰³ Jaume Cascalls: *Retaule de la Mare de Déu. L'Epifania*. Cornellà de Conflent, església de Santa Maria i *L'Epifania* procedent de Santa Maria de Preixana, Solsona, Museu Diocesà.

⁴⁰⁴ Bartomeu de Rubió (taller): *Retaule de Sant Llorenç*. Escenes del *Repartiment d'almoïna* i de la *Comdemna del Sant al martiri*. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

⁴⁰⁵ *Psalteri Luttrell*. (c. 1330-1340). Londres, Biblioteca britànica.

⁴⁰⁶ *Còdex Manesse*. (C. 1300-1320), fol. 64 r. Zurich, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

⁴⁰⁷ *Almoïner anomenat de la comtessa de Bar*. Brodat sobre seda amb fils metàl·lics i de seda. Taller parisenc. Segle XIV. Procedeix de l'abadia de Saint-Mihiel de Lorraine. França, París, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny.

⁴⁰⁸ *Almoïner. Escenes cortesanes* (Anvers i revers de la peça). Brodat amb sedes i or. c. 1340. París.

⁴⁰⁹ *Almoïner*. Va pertànyer a Marie Picquigny, filla de Ferry de Picquigny, senyor de Ailly. Casada el 1342 amb Jean IV, senyor d'Hangest i d'Avesnecourt. París, Musée National du Moyen Âge, Thermes de Cluny.

⁴¹⁰ Aquesta petita escena, a manera de predel·la, es troba als peus d'una figura de *Sant Jordi* representat dempeus i a tamany natural. El sant cavaller que porta escut i espasa també vesteix una cota ardia amb folradura de pell (fig. 162). Aquest fresc forma part d'un conjunt de figures de Sants Protectors relacionats amb els denominats Gremis Majors i Gremis Menors florentins i que recobreixen les pilastres de l'església d'Orsanmichele. Sant Jordi era el protector del gremi dels cuirassers i dels espasers. Pel mateix gremi Donatello realitzarà, ja en el segle XV, el jove Sant Jordi d'un dels nínxols de la façana de l'església. A l'extrem del pedestal s'hi troba esculpit l'escut que distingeix aquest gremi: una espasa i una cuirassa (fig. 163). Alguns dels pintors que van intervenir en l'execució d'aquests frescos van ser: Jacopo Casentino, Niccolò di Pietro Gerini, Giovanni Antonio Sogliani, Francesco Morandini anomenat *il Poppi*, Lorenzo di Credi, Ambrogio di Baldese, Smeraldo di Giovanni i Mariotto Albertinelli.

més importants episodis dels grans cicles murals. A tall d'exemple, a la capella Strozzi de Santa Maria Novella una de les benaurades⁴¹¹ que ha estat cridada al Paradís vesteix una cota ardia amb unes espectaculars pales que gairebé s'arrosseguen per terra (figs. 164 i 165). En una altra escena, la noia⁴¹² que tot donant l'espatlla a l'espectador es disposa a formar part del seguici celestial que flanqueja a la Verge i a Crist entronitzats porta també una cota ardia verda de la qual destaquen la vista posterior de les seves siluetajades mànigues (fig. 166). La mateixa vestidura d'espectaculars mànigues porta la dona que situada davant de l'oberta tomba es tapa el nas amb les mans⁴¹³ (fig. 167). En un altre gran cicle iconogràfic de la mateixa església es representen els vicis capitals i altres pecats⁴¹⁴. Una de les figures femenines sedents es vesteix amb una magnífica cota ardia vermella amb blanca folradura de pell, mentre que a la part inferior voleien les mànigues d'una altra cota ardia d'una de les joves dansaires (fig. 168).

Però a Itàlia la cota ardia entra de ple a les escenes sagrades quan és la pròpia Verge la que la vesteix, com succeeix en l'episodi de les seves Esposalles a l'església napolitana de Sant Llorenç⁴¹⁵ (fig. 169). Segurament el fet de convertir a Maria en una mena de figura reial i aristocràtica esplèndidament abillada amb una vestidura de ressons cortesans que s'imposa a partir de la dècada dels anys 30 del segle XIV a diversos territoris europeus, no és aliè als intents de la classe mitja italiana de cercar una religiositat més humanitzada i més propera a la devoció personal. Les narracions religioses s'han anat desprenent del caràcter dogmàtic i exemplaritzant propis dels programes teològics per convertir-se en històries reals. Tanmateix, a moltes escenes els aspectes més terrenals de la vida de Crist, de la Verge o dels sants comencen a ocupar un lloc destacat, de manera que les imatges s'humanitzen i les narracions es fan més intel·ligibles. L'interès narratiu i descriptiu que impregna moltes d'aquestes escenes religioses contribueix a estimular en l'espectador una aproximació més emocional a aquests grans cicles iconogràfics. En aquest enriquiment temàtic que vol apel·lar directament als sentiments humans la indumentària hi juga un paper fonamental. Així, a l'episodi de les Esposalles la Verge es converteix en una dona ricament abillada amb un

⁴¹¹ Nardo i Andrea di Cione. *Paradís*. c. 1357. Fresc. Florència, església de Santa Maria Novella, capella Strozzi.

⁴¹² Nardo i Andrea di Cione. *Paradís*. c. 1357. Fresc. Florència, església de Santa Maria Novella, capella Strozzi.

⁴¹³ Nardo i Andrea di Cione. *Judici Final*. c.1357. Fresc. Florència, església de Santa Maria Novella, capella Strozzi.

⁴¹⁴ Andrea di Bonaiuolo o da Firenze. *Al·legoria de l'Església. Detall dels Vicis Capitals i altres pecats*. 1365. Florència, Santa Maria Novella, capella dels Espanyols.

⁴¹⁵ Anònim. *Les Esposalles de la Verge*. c. 1334. Fresc. Nàpols, església de Sant Llorenç, capella Barrile.

dels vestits més singularitzats i fàcilment reconeixibles per als espectadors de l'època: la cota ardia.

La cota ardia també és present, encara que en una versió menys luxosa i de formes més senzilles, en el grup de dones que lamenten la mort de Josep en el *Liber Phanteon* de Milà (fig. 170).⁴¹⁶

9.5.3. La cota ardia masculina.

La cota ardia masculina, a diferència de la femenina, pot tenir diverses llargades, de manera que en funció de la longitud de la faldilla es poden perfilar dues tipologies: la cota ardia d'estructura talar que arriba fins als peus i la cota ardia curta. Aquesta última deixa bona part de la cama al descobert tot i que les imatges artístiques mostren una certa variabilitat en la llargada que pot anar des de la mitja cama fins a sota genoll. Aquesta cota ardia més curta que tapa just el genoll sembla reservada als personatges més joves. Tot i això, comparteix amb la femenina les variacions de longitud en la boca de la màniga que en ocasions adopta una discreta forma lanceolada i en d'altres preval la forma allargassada de la pala que transmet al vestit un cert aire d'extravagància.

9.5.3.1. La cota ardia talar

La considerable llargada del vestit que sols deixa a la vista part de les sabates va acompanyada d'unes formes amples que encara oculten el cos. El coll, d'obertura esbocada, permet el pas del cap encara que és possible que algun sistema de botonadura no visible a la part posterior facilités el tancament de la peça de vestir. La cota ardia talar sempre va acompanyada del vestit de sota o gonella. A vegades, l'estretor de la màniga d'aquest vestit interior que ajusta al canell es veu remarcada per una renglera de botons a la cara exterior del braç. Com en el cas de les cotes ardiés femenines, ambdues vestidures formen un conjunt del mateix color (figs. 120, 122 i 171⁴¹⁷). De fet, en tots aquests vestits, inclosa la cota ardia, d'estructura vertical i ampla encara hi és present la manera que l'Antiguitat clàssica tenia de concebre la relació entre el cos i les peces de

⁴¹⁶ Liber Phanteon. *Mort de Josep*. Miniatura. Segon quart del segle XIV. Milà.

⁴¹⁷ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Jesús davant de Pilat*. fol. 227.

vestir: en el cas de la túnica romana que, és el precedent de la qual deriven els diversos tipus de cota, el cos s'introduïa dintre de la peça de vestir. El cos queda immers dintre d'una cascada de roba que en el seu fluir es rebrega en una multiplicitat de ritmes que poden ser tubulars, ondulants, radials o bé diagonals a la manera de l'estatuària clàssica.

9.5.3.2. El mantell i la cota ardia talar

Al damunt dels vestits exteriors com la cota ardia hom solia sobreposar-hi , el que podia anomenar-se la *sobirana vestidura* es a dir, la que es col·locava damunt de tot de les altres. Aquesta era una peça d'abric però també de recobriment ja que podia ser portada durant els mesos més càlids. Aquests induments presenten una gran varietat de formes i de mides i són designats amb diversos termes com ara *mantell, manto, mantonet, mantellina, manteta, capa, redondell* entre d'altres . Els mots mantell, manto, mantonet, mantellina i capa són els que apareixen amb més freqüència a les fonts documentals i encara que aquestes proporcionen una valuosa informació respecte al tipus de teixit amb que les peces han estat confeccionades, la roba o pells que les folren així com les refinades ornamentacions que embelleixen els mantells més sumptuosos, res aporten pel que fa a l'esclariment de les diferències tipològiques entre aquestes *sobiranes vestidures*. Tanmateix, el que totes aquestes peces d'abric tenien en comú era que es posaven rodejant o encerclant el cos, de manera que les espatlles actuaven com un doble eix simètric a partir del qual es dividia el cos en vertical. L'antecedent d'aquests tipus d'induments es troba en l'antiga toga romana, i de fet, les imatges artístiques del segle XIV mostren certes formes de mantells, sobretot masculins, que acompanyen vestidures talars i que evocuen drapejats a la manera de les escultures clàssiques. Tot i això, al tractar-se de les peces de vestir més exteriors, els mantells concentraren la major part de la riquesa i de l'ornamentació de la indumentària. En aquest sentit, les fonts documentals conservades vinculades al món de la cort han deixat fefaent constància de la riquesa i exquisida fastuositat que adquirien moltes d'aquestes peces de vestir tant masculines com femenines. En aquests ambients cortesans el mantell es confeccionava amb la mateixa roba dels dos vestits als quals es sobreposava, formant part, d'aquesta manera, d'un conjunt de tres peces. En anteriors apartats ja hem assenyalat com el *Llibre de Cambra* proporciona nombrosos exemples dels luxosos mantos i mantonets que complementaven els vestits de la reina Elionor de Sicília. També reis i infants vestien aquests conjunts de tres peces. Així, un anys abans de la

seva coronació a Saragossa (1336) com a rei, es confecciona per a l'encara infant Pere i el seu germà Jaume, futur rei de Mallorca dos conjunts de mantell, cota i gonella amb llana vermella provinent de la ciutat de Douai. De les sis peces de vestir, quatre, les dues cotes i els dos mantells, són guarnits amb tires de pells d'esquirols (vairs). En canvi, les pells no són presents a les gonelles per la seva disposició de vestits interiors. Els dos mantells tancaven amb valuosos teixells adornats amb perles. Els teixells, de la mateixa manera que els fermalls, servien per tancar els mantells. No sabem ben bé com eren aquests tancadors però el fet que els teixells sempre s'anomenessin per parells fa pensar que es tractava de dues peces que d'alguna manera encaixaven entre si o bé s'agafaven. En molts casos s'adornaven amb pedres precioses, or i sedes:

*Ítem doné al dit En Lop de Gurrea XVIj. coldes de pisset vermell de Duay a obs de **mantells, cotes e gonelles** als senyors infants.....Ítem dues penes vayres flandeses qui entraren en los dits mantells.....Ítem altres dues penes vayres qui entraren en les dites cotes.....Ítem miga onza de perles a obs dels taxells dels dits mantells⁴¹⁸*

Aquestes tres vestidures de valuosa llana vermella dels reials germans es complementaven amb unes calces de llana negra portada de la ciutat d'Amiens. (Les calces eren una mena de mitges que tapaven la cama i arribaven a la part de dalt de la cuixa. Més tard, les calces s'allargaren fins a la cintura). A més a més, a tot plegat s'hi afegia roba de lli destinada a la roba interior. De lli són les camises, bragues i, també, tovalloles, de manera que es pot reconstruir la vestimenta sencera que portaven els dos infants: camisa, bragues, calces, gonella, cota i mantell:

*.....Ítem dona al damunt dit En Lop de Gurrea iij. coldes de drap de bruneta negra d Amies a obs de vj. (?) **parells de calces** dels dits senyors infants.....*

*.....Ítem done al dit En Lop de Gurrea liiij. coldos de drap de li a obs de **camises, bragues e toualloses** dels dits senyors infants⁴¹⁹*

El mateix any es realitzà un altre conjunt per als dos infants però de llana d'aixaló, es a dir, provinent de la ciutat de Châlons. Cadascun dels dos conjunts de color blau clar constaven de tres peces: mantellina, cota i gonella. Unes tires de pell de vaires ornaven

⁴¹⁸ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere...*, pàg. 258.

⁴¹⁹ Ibidem, pàg. 258.

les mantellines, mentre que les cotes rebien unes pells de conill de tonalitat clara. Finalment, ambdues peces eren rivetejades amb una fresadura. Una vegada més, la gonella quedava exclosa d'aquesta ornamentació.

*...Ítem done al dit En Lop de Gurrea XXVj. coldos e mig de drap de xalo blau clar a ops de **mantellines, cotes e gonelles** dels dits senyors infants e del noble Lop de Luna.....Ítem iij. **penes vayres** a obs de les dites **mantellines**.....Ítem ij. dues **penes clares de conills** obs de les dites **vestedures**.....Ítem lix. coldos de **fres** qui entra en les dites **mantellines e cotes**⁴²⁰*

Una llana importada de la ciutat de Malines va servir per a un altre doble conjunt, on les mantellines es folraren amb tafetà de ratlles daurades i les cotes amb sendat de color grana:

*.....Ítem done al dit En Lop XVj. alnes de drap desguisat de gant de Melines, a obs de **mantellines, de cotes e de gonelles** dels damunts dits senyors inffants (els infants Pere i Jaume).....Ítem iij. alnes e mija de **taffeta festaqui**, ab **listes d'or**, a obs de **forrar** les dites **mantellines**.....Ítem una alna e quarta de **sendat de grana**, a obs de les dites **vestedures**⁴²¹*

En ocasió del seu primer matrimoni amb Maria de Navarra celebrat a Saragossa l'any 1338, Pere el Cerimoniós es va fer confeccionar un conjunt amb caputxa inclosa que va brodar a Barcelona el brodador reial Jaume Rossell:

*Ítem doné, a en Jacme Rossell, perler de casa del senyor rei, ab albarà d'escrivà de ració, per son ofici, és a saber, per **obres de diverses figures** que ha fetes en una **mantellina, cota e gonella e caperó** del dit senyor rei, que féu fer en Barchinona, per raó de son matrimoni en les quals obres entraren moltes e diverses coses⁴²²*

⁴²⁰ Ibidem, pags. 257-258.

⁴²¹ Ibidem, pàg. 206.

⁴²² A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Reg. 312, fol. 112.

En dates més primerenques (1306) també es va confeccionar a Saragossa per al rei Jaume II dos conjunts (dos vestits i manto) del mateix teixit de camellot però de diferent color: vermell, l'un i, verd, l'altre:

.....*duas pecias de camelloto virnilio de quibus ad opus nostri vestes fieri e fecimus, videlicet, **clamidem, supertunicalem et tunicam** in Cesaraugusta*⁴²³

.....*duas pecias de camelloto viridi, de quibus fieri mandavimus ad opus nostri **supertunicalem, tunicam et clamidem alamandesch, et duos capricios***⁴²⁴

Els mantells luxosos també es fan presents a les llars benestants com la del ja citat mercader barceloní Guillem Ferrer on consten nombroses partides d'aquestes peces de vestir en el seu inventari. Com els dos mantells realitzats amb llana importada de la ciutat flamenca de Malines, folrats amb roba de seda i perfilats amb pells d'erminis o un altre mantell de llana de Florència, folrat de pells de vais i igualment perfilat amb erminis:

*Ítem un **mantell de mallinas** blau celesti, folrat de tafatà vermell, ab perfil d'arminis*⁴²⁵

*Ítem i. altre **mantell de mallines** tenades, folrat de tafatà vermell, barrat d'aur ab perfil d'arminis*⁴²⁶

*Ítem i. altre **mantell de florentí** vert, folrat de panxes de vays, ab perfil d'arminis*⁴²⁷

Un menestral com Berenguer Abella, esmolador de Barcelona, també disposava entre les seves robes d'alguns mantells de qualitat confeccionats amb llana importada de Malines o de Florència, encara que sense la rica ornamentació de pells d'ermini:

*Ítem una **capa** vermella de **Malines** de borra de grana ab pell vayra, bona*⁴²⁸

⁴²³ Martínez Ferrando, J.: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II ...*, pàg. 20.

⁴²⁴ Ibidem, pàg. 20.

⁴²⁵ Casas Homs, Josep M^a: *L'heretatge d'un mercader barceloní...*, pag. 27.

⁴²⁶ Ibidem, pàg. 27.

⁴²⁷ Ibidem, pàg. 27.

⁴²⁸ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 35.

*Ítem una capa morada de florentí ab taffetà vert*⁴²⁹

En algunes partides d'inventaris, no necessàriament disposades en ordre correlatiu, es donen coincidències de tipus de teixit, color i ornamentació entre mantells i vestits com la cota, la qual cosa fa pensar que aquestes peces de vestir es podien portar com un conjunt de dues o de tres peces tal com queda explícitament documentat a les fonts relacionades amb el món de la cort. Així, una cota de llana verda procedent de Florència del mercader Guillem Ferrer, tal vegada podia ser lluïda amb el mantell del mateix color i roba abans citat (nota nº 427):

*Ítem una cota de home, de florantí vert, nova, folrada de dossos de vays*⁴³⁰....

Dues llanes de diferent procedència però del mateix color blau cel semblen complementar una cota i un mantell del mateix mercader:

Ítem .i. mantell de mallines blaves celestines, folrat de tafatà argentat, ab perfil d'arminis.....

*Ítem .i. altre cot de florentí blau celestí, ab perfil de panxes de vays, ab les mànegues amples folrades de panxes de vays*⁴³¹

Un altre possible conjunt però de confecció més modesta es troba entre les pertinences de roba del menestral Berenguer Abella:

Ítem una polanda (cota) masclada de pell de conill cominall

.....

Ítem un manto masclat, sotil, de home

.....

*Ítem altra gonella masclada de hom, sotil*⁴³².....

⁴²⁹ Ibidem, , pàg. 35

⁴³⁰ Casas Homs, Josep M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 28.

⁴³¹ Ibidem, pàg. 27

⁴³² Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 34.

D'altres vegades les peces de vestir que formen el conjunt apareixen citades a la mateixa partida com la cota i el mantell d'un inventari anònim:

*Ítem altra mantell e cota negra oldans*⁴³³

En tot cas, el mantell és un dels induments d'ús més generalitzat durant tot el segle XIV i la seva presència és constant als inventaris de l'època. Confeccionat amb la mateixa roba que el vestit de sota per a ser portat com un conjunt o bé amb diferents robes i colors per a ser portat com a peça solta que pot ser combinada amb diverses vestidures, el mantell va esdevenir una peça de vestir essencial en les llars catalanes medievals. De valuosa llana adornada amb pedreria (*.....quandam cotam et unum mantellum de pano preseto vermeyll, cum fres et pena in dicto mantello et cum perles*⁴³⁴ o de llana senzilla i barata (*.....Ítem un mantonet curt de drap mesclat, de la terra*⁴³⁵...), el mantell, com ja hem dit, presenta una gran varietat de formes i de tipologies. La generosa presència documental d'aquest indument així com les nombroses variants tipològiques que mostren les imatges artístiques i que no sempre són de fàcil identificació, requereixen d'un pormenoritzat estudi que ara per ara, però, queda fora del present treball d'investigació.

En moltes ocasions aquestes imatges ens mostren els mantells acompanyant a les llargues cotes ardies. A grans trets, els mantells que cobreixen aquestes cotes ardies es divideixen en dos grans grups: els que, a manera de l'antiga toga romana s'entortolliguen al voltant del cos i els que s'hi sobreposen com si es tractés d'un vestit. Els amplis mantells del primer grup, tot i cobrir bona part de la superfície de la cota ardia, sempre deixen a la vista l'element més característic i identificador d'aquesta vestidura: la pala de la màniga que, de manera inequívoca, s'obre pas per entre els plecs del mantell. A tall d'exemple, el rei que ocupa la posició central d'una *Epifania* del MNAC⁴³⁶ (fig. 126) vesteix un conjunt de gonella vermella i cota ardia del mateix color. D'ambdues vestidures només resulten visibles les mànigues: la de la gonella amb botonadura incorporada que cenyeix la màniga al canell i la sinuosa pala de la cota ardia que sobresurt d'entre un dels extrems del mantell blau blegat sobre l'espatlla i el braç

⁴³³ AEV. Caixa ACF. Inventaris, 3701 (L.Çavila), pàg. 4.

⁴³⁴ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, II Vol., pàg. 289.

⁴³⁵ Casas Homs, Josep M^a.: ob. cit., pàg 26.

⁴³⁶ *Epifania* (detall). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Obra del fons del museu. N^o Inv. 9783-1290.

dret. En general, a les arts plàstiques del segle XIV, les figures masculines abillades amb cota ardia talar i mantell solen ser vistes des de una posició de tres quarts o de perfil amb la qual cosa la llarga màniga de la cota ardia queda destacada a primer terme. Així, situades en un plànol avançat, resulten ben visibles les mànigues de la cota ardia dels dignataris que ordenen el suplici de Sant Llorenç i de Santa Llúcia en els dos retaules homònims de Bartomeu de Rubió (figs. 35, 151, 172 i 173)). En dues escenes del retaule de Santa Úrsula (taller de Cascalls) apareix de perfil el jove fill del rei d'Anglaterra que, genoll a terra, proposa matrimoni a la devota Úrsula. De l'ampli ropatge emergeix la llarga pala de la cota ardia (figs. 174 i 175). Amb una certa freqüència els artistes medievals utilitzaven certs recursos per accentuar la caiguda de la llarga pala de la màniga de la cota ardia, com ara representar la figura abillada amb aquest vestit amb el braç flexionat de manera que es creava un contrast entre el caient vertical de la màniga i el mateix braç disposat en angle. En diverses figures el braç es doblega al realitzar tot un repertori de gestos: braços que agafen l'empunyadura de l'espasa, com els dels dignataris que condemnen a Sant Llorenç i a Santa Llúcia, que reposen damunt d'un genoll posat a terra, com el del jove pretendent de Santa Úrsula, o que simplement assenyalen amb un gest ascensional, com el del rei de l'Epifania el lloc on es troba el Nen, o com el del general Daci, que ordena el suplici de Sant Llorenç .

En alguns casos, l'artista utilitza la forma de disposar el mantell – entortolligat en diagonal al voltant de la cota ardia, en la figura del dignatari que es troba dempeus (fig. 35) del retaule de Sant Llorenç del Mestre de Rubió, o descansant damunt de l'espatlla esquerra en el dignatari sedent (fig. 151) del mateix retaule – per crear un contrast entre el color de la part que resulta visible del vestit i el color del mantell que s'hi sobreposa. En aquest cas, s'equilibren en una mena de *contraposto* el daurat de la gonella i de la cota ardia amb el blau del mantell. Franges de color vermell de diferent amplària segons corresponguin a la folradura del mantell o a la seva fresadura s'interposen entre les extenses zones dels dos colors dominants. D'altra banda, en les quatre escenes comentades, l'element vertical que introdueix la llarga pala de la màniga de la cota ardia es repeteix en paral·lel en l'esvelta espasa que es dreça de mans dels poderosos governants.

Com a darrer exemple, esmentarem la curiosa figura bifront que representa al mes de gener en el Llibre d'Hores de Maria de Navarra⁴³⁷ i que també llueix sota el mantell una cota ardia talar, en aquest cas cenyida a la cintura (fig. 176).

Pel que fa als mantells sobreposats a manera de vestits combinats amb la cota ardia talar són poc abundosos. Tot i així, les imatges artístiques mostren diferents formes d'aquest tipus de mantell que solen incloure obertures per als braços i una menor llargada respecte al vestit de sota, per la qual cosa la cota ardia sobresurt un bon tros per la part inferior. Així, el rei de l'Epifania de Preixana (Fig. 49) que ocupa la posició central es guarneix amb una gonella de tons rosats amb una renglera de botons a les mànigues, a la qual s'hi sobreposa una cota ardia de color blau. Cobrint parcialment les dues vestidures, llueix un folgat mantell també de tons rosats i amb profunds talls laterals que permeten el pas dels braços. La necessitat de moure's amb desimboltura damunt de la cavalcadura explicaria la generosa amplitud de formes del mantell que vesteix el rei de rossa barba. Es tracta d'un mantell de cavalcar com el que porten la jove Santa Llúcia i la seva mare Eutiquia en el seu viatge de peregrinació cap el sepulcre de Santa Àgata⁴³⁸ (fig. 177). No molt diferent d'aquest mantell devia ser la mantellina procedent de la ciutat de Malines que servia per a cavalcar segons consta en un inventari anònim de l'any 1348:

.....*Una mantalina de Malines de cavalcar*⁴³⁹

El fet que en el mateix inventari apareguin diverses partides de mantells com ara una mantellina de pell blanca, una capa morada o un mantell verd amb pells de *vayres*, entre d'altres, indica que hi havia una diferència estructural important entre aquests mantells i l'usat per a la muntura:

...*Ítem unam mantalinam cum pelle alba*⁴⁴⁰

.....*Ítem unam capam moratam*⁴⁴¹

⁴³⁷ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Figura del mes de gener*. fol. 2.

⁴³⁸ Bartomeu de Rubió (taller): *Retaule de Santa Llúcia*, Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

⁴³⁹ AEV.Caixa ACF, Inventari 3701, fol. 5 (Inv. Vic nº 2).

⁴⁴⁰ AEV.Caixa ACF, Inventari 3701, fol. 5 (Inv. VIC nº 2).

⁴⁴¹ AEV. Caixa ACF, Inventari 3701, fol. 5 (Inv. Vic nº 2).

.....*Ítem alium mantellum viride cum pelle de vayres*⁴⁴²....

Altrament, mare i filla acompanyen els seus folgats mantells de cavalcar amb una peça d'ús molt generalitzat al llarg del segle XIV i que servia per a protegir-se del sol durant els llargs viatges: l'anomenat capell de sol⁴⁴³. Altres vegades, el mantell de cavalcar es complementava amb una caputxa, com la que hi havia al guarda-roba del ciutadà barceloní Pere Girgós i que tal vegada va pertànyer a la seva muller o a alguna altra dona de la casa:

*Un caperó de dona per cavalcar, del dit drap*⁴⁴⁴

Però l'ús pràctic d'aquest tipus de mantell no destorbava de rebre una luxosa ornamentació com succeeix amb el caperó de cavalcar de la reina Sibil·la que probablement combinava amb un mantell destinat al mateix menester. Per confeccionar la luxosa caputxa per a cavalcar es va comprar a un jueu de Barcelona, Maymo Madiler, llana tenyida de color grana provinent de la ciutat de Douai i per a guarnir-lo una ampla tira de roba treballada amb fils d'or que va proporcionar el mercader genovès Lucchino Scarampi⁴⁴⁵:

Ítem doné an Luhis Escarampi, mercader, e a Maymo Madiler Estapoloner?, jueu de Barchinona, pe raó de savastre de fil d'or e de drap de Douay, que d'ells fon comprat a ops de madona Sibilia de Fortià, a cascú la quantitat següent, és a saber: al dit Luhis pel preu d'una cana e mige de savastre de fil d'or ample qui pesa IIII onzes, j. quart e mig d'argent a raó de XXXIII sol. la onze de que fo guarnit un caperó qui fo fer a ops

⁴⁴² AEV. Caixa ACF, Inventari 3701, fol. 6 (Inv. Vic nº 2).

⁴⁴³ Creiem que hem pogut identificar aquest tipus de capell molt citat a les fonts documentals.

Especialment interessants resulten les fonts documentals vinculades a la casa reial per les nombroses descripcions que contenen de la rica i variada ornamentació d'aquestes singulars peces de la indumentària, encara que com és ja conegut hi manca qualsevol referència a la seva forma o estructura. Tanmateix, en la seva versió més senzilla, el capell de sol és present també en molts inventaris de manera que durant tot el segle XIV es converteix en una de les peces de vestir d'ús més generalitzat. En diverses obres catalanes d'aquesta centúria hi apareixen capells de sol sobretot en episodis relacionats amb viatges, feines agrícoles o tasques militars. De l'origen d'aquest capell, probablement italià, se'n segueix el rastre a través de l'obra de Giotto i la dels seus principals deixebles i seguidors. Però en general, la presència del capell de sol és notable en bona part de la pintura del trecento, fonamentalment florentina. Això no obstant, el capell de sol apareix ja representat en unes miniatures angleses d'una data tant sorprenentment primerenca com és la d'inicis del segle XIII. Tot plegat atorga un interès especial a aquest indument que esperem en un futur pròxim pugui ser objecte d'un estudi monogràfic.

⁴⁴⁴ Roca, Joseph M^a: *Inventari de Pere Girgós...*, pàg. 307.

⁴⁴⁵ El mercader Lucchino Scarampi proporcionava a la reina Sibil·la preciosos teixits i joies. Citat per Alberto Bóscolo: *La reina Sibil·la de Fortià*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona, 1971, pàgs. 49-50.

de cavalcar a la dita noble, CXLV sol. V diners. Al dit Maymo per preu de un palm e mig de drap de Duay de grana de que fo fet li dit caperó, XXXIII sol⁴⁴⁶.....

En el cas del rei de Preixana una corona ornamenta la seva testa i la malmesa policromia de la seva indumentària encara conserva part de l'estreta franja daurada que, a manera de fres de fils d'or, rivetejava el perfil del coll del mantell de cavalcar. Tanmateix, la vistosa silueta de la màniga de la cota ardia queda una vegada més realçada pel gest d'elevant el braç que realitza el rei probablement per sostenir el present que està a punt de lliurar al Nen (la mutilació del braç esquerre no permet una lectura definitiva de la gestualitat).

En un parell d'escenes d'un retaule dedicat a l'Eucaristia, atribuït a Guillem Seguer,⁴⁴⁷ es representa la profanació de l'hòstia que successivament és apunyalada i travessada per una llança per uns jueus (figs. 178 i 179). Aquests porten la indumentària que els diferenciava dels cristians: el cap sempre cobert amb un caperó i amplis mantells sobreposats a les vestidures. Però els jueus que protagonitzen les profanacions vesteixen una cota ardia que apareix parcialment per sota el mantell. Des de el punt de vista de l'estudi de la indumentària resulta particularment interessant l'episodi del jueu que clava la llança a l'hòstia vestit amb un voluminós mantell que només permet una obertura pels braços. Però per l'escletxa de la roba s'aboca cap enfora l'inconfusible perfil de la màniga de la cota ardia, de manera que es fa palès que per sota de les obligades vestidures que els havien de diferenciar de la comunitat cristiana, els jueus també compartien amb aquesta vestits com la cota ardia que, sabem, va gaudir d'una àmplia acceptació entre la població durant bona part del segle XIV.

Tanmateix, la cota ardia, en la seva modalitat de vestit talar complementat amb mantell que pot adoptar diverses formes, és emprada també en diferents territoris europeus, en especial, com ja hem dit, als que corresponen a l'actual França i Itàlia. En aquest sentit i, per motius diferents, resulten particularment interessants un parell de pintures que provenen de la florent república florentina del segle XIV. De la primera obra, una petita Epifania,⁴⁴⁸ realitzada a manera de predel·la sota una refinada arquitectura pintada al fresc que acull a una Anunciació, cal destacar-ne un element iconogràfic relacionat amb

⁴⁴⁶ ACA. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Reg. 506, fol. 31.

⁴⁴⁷ Guillem Seguer (atribuït): *Retaule de la Santíssima Trinitat i del Corpus Crhisti*. c. 1340-1350. Pintura al tremp sobre taula. Procedent del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁴⁴⁸ Pietro Miniato. *L'Anunciació*. Segle XIV. Pintura al fresc. Florència, Santa Maria Novella.

la indumentària: el jove rei que roman més allunyat de la Sagrada família vesteix una cota ardia de color groc que sobresurt del llarg mantell del mateix color (figs. 180 i 181). A la següent obra del Museo dell'Opera de Santa Croce tota l'escena està resolta amb un acurat detallisme que pren una deliciosa versemblança al tractar la indumentària i que, al mateix temps, mostra les diferents maneres en que podia ser portat un mateix vestit per personatges pertanyents a diferents estaments. L'episodi fa referència a un miracle de Sant Lluís d'Anjou que té lloc en un refectori on mengen un grup de persones necessitades.⁴⁴⁹ A la banda esquerra de la composició, al costat d'un grup de monjos, destaca la figura d'un home abillat amb un magnífic conjunt vermell de cota ardia i mantell amb folrades de pell (fig. 182). La magnificència d'aquesta vestidura queda realçada pel contrast amb la senzilla roba dels hàbits dels monjos. A la vegada, dos joves servents que atenen als comensals vesteixen sengles cotes ardies meitadades on es combinen en ambdós casos el vermell i el blanc però sense cap mena de folre. La incomoditat d'arrossegar les llargues pales de les mànigues quan s'havia de feinejar, queda compensada en un dels dos criats de manera pragmàtica i eficient: el noi subjecta l'extrem de la pala de la màniga al cinyell.

Tot i que la cota ardia talar podia ser portada també per homes de diferents estaments i fins i tot, com hem vist, per comunitats marginades com la jueva, aquesta vestidura de respecte apareix majoritàriament associada a personatges que ostenten algun tipus de poder. Així, reis de les epifanies, dignataris o governadors comparteixen amb símbols del poder com la corona, el tron o l'espasa la llarga cota ardia ennoblida per amplis mantells.

9.5.3.3. La gramalla i la cota ardia

La gramalla era una peça d'abric que es portava damunt dels vestits. La seva llargada solia ser menor que la dels vestits per la qual cosa aquests sobresortien per la part inferior de la faldilla. La seva forma era semblant a una túnica que, parcialment oberta per davant, permetia el pas del cap (fig. 183)⁴⁵⁰, mentre que unes altres obertures

⁴⁴⁹ Taddeo Gaddi. *Sant Lluís d'Anjou. Miracle del pà*. Segle XIV. Florència, Museo dell'Opera di Santa Croce.

⁴⁵⁰ Jaume Cascalls. *Ploraner dels sepulcres reials de Poblet*. Alabastre. Segle XIV. Museu del monestir de Poblet.

laterals eren destinades als braços (fig. 184)⁴⁵¹. El coll rodó presentava una característica ornamentació en forma d'un parell de llengüetes o franges disposades en vertical de color diferent al de la gramalla. La forma d'aquestes llengüetes podia variar lleugerament en funció de si la vestidura es portava ben tancada arran del coll o bé es deixava aquesta part lleugerament oberta. En el primer cas, les franges es mantenien paral·leles i en posició vertical (fig. 185),⁴⁵² però, si el coll quedava una mica esbocat, aquestes es desplegaven en horitzontal de manera que adoptaven la forma d'unes ales de papallona (fig. 186)⁴⁵³. Però l'element més singular d'aquesta peça de vestir eren les seves curtes i voluminoses mànigues. En realitat, no es tractava d'unes autèntiques mànigues per a introduir-hi el braç sinó més aviat d'una mena de llarg farbalà que sobrevolava l'espatlla i part de l'avantbraç. Aquestes falses mànigues denominades *ales* es podien desplegar a manera de manxa o d'acordió al estirar el braç o flexionar-lo cap amunt la qual cosa produïa un efecte de gran vistositat com succeeix amb el rei del retaule de Granyena que alça el braç per treure's la corona i dipositar-la respectuosament als peus del Nen⁴⁵⁴ (fig. 187). A la vegada, mentre el braç romania prop del cos ja fos en posició flexionada o estirada les ales augmentaven el volum de les espatlles masculines alhora que treien pesantor a la llarga vestidura (fig. 188)⁴⁵⁵.

La llargada de les *ales* podia variar de manera que les més curtes acabaven per damunt del colze mentre que les més llargues ho feien després d'haver traspasat l'articulació. Al generós inventari del mercader barceloní Guillem Ferrer hi apareixen diverses partides de gramalles i entre algunes d'aquestes s'hi distingeixen les que tenen les ales curtes de les que són d'ales més llargues:

*Ítem una gramalla ab les ales curtes de sanguinea clara de florenti*⁴⁵⁶

*Ítem una gramalla ab les ales curtes de xamellot blau, de dos fills, folrada de taffatà vermell*⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Mestre de l'Escrivà. *Tauleta amb la resurrecció de Tabita?*, c. 1330-1335. Segon quart del segle XIV. Vic, Museu Episcopal.

⁴⁵² *Ploraner*. Procedent de Poblet. Segle XIV. Berlín, Staatliche Museen.

⁴⁵³ Ferrer Bassa. *Figura del mes de Maig. Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. Fol. 6

⁴⁵⁴ *Retaule de Granyena. Epifania* (detall). Segle XIV. Lleida, Museu Diocesà.

⁴⁵⁵ Bartomeu de Rubió. *Retaule de Sant Llorenç. Bateig de l'emperador Filip*. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

⁴⁵⁶ Casas Homs, J. M.^a: *L'heretatge d'un mercader barceloní...*, pàg. 26.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pàg. 27.

*Primo una gramalla nova, d'home, de ferret, de verni scur, ab les ales grans folrada de pell de anyins negres*⁴⁵⁸

Tant l'home assegut com la figura que representa al mes de maig del Llibre d'Hores de Maria de Navarra vesteixen gramalles amb ales curtes (figs. 143 i 186), mentre que les figures que sostenen en les seves respectives tombes els cossos de Santa Llúcia⁴⁵⁹ pels peus i el de Sant Llorenç⁴⁶⁰ pel cap dels retaules homònims lleidatans porten gramalles amb ales llargues (figs. 189 i 190).

El vestuari de Pere el Cerimoniós acollia un parell d'esplèndides gramalles de seda que presenten un doble interès: La seva sumptuositat i la precisió amb que són nomenades les parts que reben l'ornamentació. Així, ambdues peces són rivetejades amb fres també de seda provinent de la ciutat de Damasc i que s'estén pel coll (*cabeç*), per l'ondulada part inferior de les mànigues (*orles*) i per les dues petites franges verticals davanteres (*vies*):

.i. gramalla d azaytoni blau fresada de fres de Domas per les orles de les mànigues e per lo cabeç e .ii. vies del dit fres denant

*item .i. altra gramalla de vellut negre fresada de fres de Domas per les mànigues e per lo cabeç e .ii. vies denant del dit fres*⁴⁶¹

La majoria de les vegades la gramalla es complementava amb una caputxa o caperó de la mateixa roba i color que la vestidura. Les imatges artístiques de bona part del segle XIV (des de els anys 30 fins als 80) mostren que les gramalles s'acompanyaven de dos tipus diferents de caperons. La primera variant d'aquests caperons consisteix en una peça en forma de caputxa que acaba amb una llarga punxa o cua. Un cop posat el caperó només resta visible el rostre ja que la folgada peça cau també per damunt de les espatlles. Una imatge del Llibre d'Hores de Maria de Navarra ens mostra com un home que als peus del llit assisteix a un moribund introdueix el seu cap dins d'un caperó (fig. 191). Els plorants que l'acompanyen a la mateixa escena i a la de l'enterrament porten

⁴⁵⁸ Ibidem, pàg. 27.

⁴⁵⁹ Bartomeu de Rubió. *Retaule de Santa Llúcia. Enterrament de Santa Llúcia*. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

⁴⁶⁰ Bartomeu de Rubió. *Retaule de Sant Llorenç. Enterrament de Sant Llorenç*. Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

⁴⁶¹ Rubió y Lluch, A.: *Documents per l'Història...*, Vol. I, pàg. 211.

ja el caperó posat⁴⁶². En ocasions, la base de la caputxa queda per sota del coll de la gramalla. D'aquesta manera combina la seva gramalla i caperó el Sant Josep que contempla com Maria i una altra dona, possiblement una llevadora, atenen al Nadó a l'escena de la Nativitat d'un retaule d'Ager.⁴⁶³ (fig. 192).

L'altre tipus de caputxa adopta una forma ben diferent de la primera ja que aquesta amb la seva llarga cua s'entortolliga al cap en forma de capell. La base de l'obertura quedava baldera damunt del cap de manera que per cenyir-la calia estrènyer-la per un extrem tot retorçant o nuant la roba. Aquest extrem sobresortia per un costat en forma de cresta o d'ala mentre que la cua del caperó podia penjar de l'altra banda. Així, al Llibre Verd de Barcelona, l'home de gramalla blava que als peus de l'entronitza't Pere el Catòlic llegeix un pergami⁴⁶⁴ (fig. 193) porta un caperó d'aquesta mena. En una altra escena⁴⁶⁵, el vassall que vesteix una gramalla i jura vassallatge a Jaume II s'ha tret el caperó (fig. 194). Aquest descansa damunt de l'espatlla dreta de l'home, la qual cosa permet veure amb força precisió la forma d'aquesta peça de vestir abans de ser posada al cap: l'àmplia base de l'obertura que, mig plegada, llisca per l'esquena i la llarga cua del caperó que apareix per davant. La mateixa estructura es perfila en el caperó també plegat a l'espatlla de la figura que dempeus s'adreça al rei⁴⁶⁶, a la vegada que d'altres figures que assisteixen a la mateixa escena mantenen el caperó posat (fig. 195). També, al retaule de Bernat Saulet, el rei Herodes porta a la mà el caperó de la seva gramalla quan Jesús es conduït davant de la seva presència⁴⁶⁷ (fig. 196). En aquest últim cas, però, la punxa del caperó s'adorna amb dues borles que, en unes dimensions més reduïdes, rematen també els extrems de les dues llengüetes del coll de la gramalla.

Al tractar-se d'un indument d'abric la roba de la gramalla era la llana, encara que s'empraven diverses variants d'aquesta com el presset, el camellot, el drap gros i el blanc. De manera excepcional el vellut (seda) i el marromot (teixit fet amb fils d'or) intervenen també en la confecció d'unes gramalles reials com veurem més endavant. La qualitat de la llana depenia en bona mesura de la seva procedència. Les llanes més senzilles provenien del nostre país:

⁴⁶² *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Exèquies*. Fol 301v.

⁴⁶³ *Relleus de la Mare de Déu. Relleu de la Nativitat*. Mestre d'Albesa. Pedra policromada i daurada. Segona meitat del segle XIV. Procedent de la col·legiata d'Ager (Noguera). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁴⁶⁴ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Pere el Catòlic*, fol.70.

⁴⁶⁵ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Jurament de vassallatge a Jaume II*, fol. 49.

⁴⁶⁶ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Jaume II presidint les corts a Barcelona*, fol. 120r.

⁴⁶⁷ Bernat Saulet: *Reataule de la Passió. Jesús davant d'Herodes*. Vic, Museu Episcopal.

*Ítem una gramalla aldana de drap mesclat de la terra folrada de blanch*⁴⁶⁸

*Ítem quedam gramasia nova panni vulgariter*⁴⁶⁹

Les gramalles més luxoses es confeccionaven amb llanes importades de rellevants centres de producció tèxtil: Florència, Douai, Cadís (Albigès), Malines i Montivilliers.

*Ítem una gramalla de drap blau florenti*⁴⁷⁰

*Ítem I^a gramalla de Duay*⁴⁷¹

*Ítem I^a gramalla de cadins*⁴⁷²

*Ítem una gramallade drap de malines*⁴⁷³

*Ítem quandam grammasiam panni lividi de melinis con suo capucio*⁴⁷⁴

*Ítem una altra gramalla de home, de mostinaler*⁴⁷⁵

Tot i això, en els inventaris menys exhaustius o en els que les partides d'indumentària són limitades no se sol indicar ni el tipus de roba ni la seva procedència. En canvi, al costat del nom de la peça de vestir hi consta sempre el seu color ja que aquest era el principal element identificador dels induments. En aquest sentit, quan les fonts documentals només citen el color de la gramalla o la seva folradura però sense fer cap esment del tipus de teixit, s'ha de sobreentendre que es tracta de llana. Possiblement aquesta llana no ha estat importada i per això és d'una qualitat més "corrent":

*Ítem .j. gramaya blava i caperó*⁴⁷⁶

⁴⁶⁸ Casas Homs, J. M^a.: *L'heretatge d'un mercader barceloní*, pàg. 26

⁴⁶⁹ Batlle i Prats, Ll.: *L'Inventari dels béns de l'Hospital...*, pàg. 72.

⁴⁷⁰ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

⁴⁷¹ Ibidem, pàg. 51.

⁴⁷² Ibidem, pàg. 51.

⁴⁷³ Ibidem, pàg. 49.

⁴⁷⁴ Batlle i Prats, Ll.: *L'Inventari dels béns de l'Hospital...*, pàg. 69.

⁴⁷⁵ Casas Homs, J. M^a.: *L'heretatge d'un mercader barceloní...*, pàg. 27.

⁴⁷⁶ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4.

*Ítem unam gramasiam mixtam virmiliam*⁴⁷⁷

*Ítem una gramaya blava, bona*⁴⁷⁸

Hem trobat una referència a una gramalla de llana de pèl curt que formava part del vestuari de la benestant família Dardalló de Bagà:

*Una gramaya pelrasa ab pells de conylls negres*⁴⁷⁹

Els colors de les gramalles podien ser molt variats: verd, groc, negre, blau, morat, vermell, blau obscur, violat, rosa. En els nostres temps, però, alguns d'aquests colors són de difícil identificació: *escarlata* (un matis del vermell), *sanguinea clara* (un altre matis del vermell), *ginjolati* (possiblement un altre to de vermell que té a veure amb l'arbre anomenat ginjoler que dona uns fruits vermellosos), *oliveta* (matis del verd), *fogat*, *lívida* (morat clar?), *crocem* (color cru), *pressaster* (tó grogós de presseguer?), *ferret* (amb aquest mot es designava alhora un color i una roba tal vegada tenyida amb sulfat de coure). Els mots *barreyat* i *mixti* creiem que designen una roba que havia estat teixida amb dos o més fils de diferents tons d'un mateix color de manera que, per exemple, les expressions *mixti rubei* o *mixtam virmiliam* farien referència a una roba teixida amb dues o més tonalitats de vermell. En tot cas, no s'ha de confondre amb les robes meitadades. Una breu consideració a part mereix la curiosa denominació d'un color del qual només n'hem trobat una referència però que encara avui dia perviu en el llenguatge popular: el color de merda d'oca. Es pot pensar que aquesta expressió feia al·lusió a alguna tonalitat d'ocre. De llana senzilla d'aquest color es va confeccionar per a Bernat Verdaguer, rector de l'Hospital de la Seu de Girona una gramalla que anava folrada amb pells primes d'anyells. En unes partides posteriors del mateix inventari hi consten dos caperons solts del mateix color que és de suposar anaven combinats amb l'esmentada gramalla:

*Ítem quedam gramasiam nova panni vulgariter nuncupati de merda docha cum pellibus primis agni*⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 5.

⁴⁷⁸ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 35.

⁴⁷⁹ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, pàg. 262.

*Ítem ij. **capucia**, qui vestes sunt coloris **de merda docha**⁴⁸¹*

Igual que succeïa amb vestits com la cota o la gonella, la gramalla també podia combinar dos colors o dues robes diferents i convertir-se en una vestidura meitadada:

*Ítem .j. **gramalla** i **caperó meitadat**⁴⁸²*

*Ítem .j. **gramalla meitadada sotil**⁴⁸³*

*....unam **gramasiam** et unam tunicam et unum capucium biberitarum, et sunt ex **una parte viridi** coloris et ex **alia murati**⁴⁸⁴*

Un element important de les gramalles era la seva folradura, encara que possiblement a les més senzilles hi podia mancar el folre. La folradura podia ser de pell o de roba. Entre les pells més utilitzades per a folradura de gramalla hi havia la d'esquirol (vaire), la de conill i la de xai:

*Ítem **gramaya cum pelle alba** et capucium⁴⁸⁵*

*Ítem unam **gramasiam** virmilia con suo capucio cum **dorsis cuniculorum**⁴⁸⁶*

*Ítem altra **gramasiam** virmiliam cum **dorsis cuniculom**⁴⁸⁷*

*Ítem unam cotam et unam **gramasiam** lividas cum **dorsis cuniculom**⁴⁸⁸*

*Ítem I **gramalla** de drap scarlatat ab **pellis de dosses de vays**⁴⁸⁹*

⁴⁸⁰ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'Hospital...*, pàg. 72.

⁴⁸¹ Ibidem, pàg. 63.

⁴⁸² AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4 (Vic 3)

⁴⁸³ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 5 (Vic3)

⁴⁸⁴ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, pàg. 258.

⁴⁸⁵ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 3 (Vic 1).

⁴⁸⁶ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4v (Vic 7).

⁴⁸⁷ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4v (Vic 7).

⁴⁸⁸ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4v (Vic 7).

⁴⁸⁹ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

*Ítem I gramalla de dossos de vays squinsada*⁴⁹⁰

*Ítem una altra gramalla de home, de mostinaler, color de oliveta, folrada de dossos de vays*⁴⁹¹

*Primo una gramalla nova, de home, de ferret, de verni scur, ab les ales grans, folrada de pell d'anyins negres*⁴⁹²

Les gramalles folrades amb roba són menys abundants que les folrades amb pells. Però la roba emprada per a folrar les gramalles de llana és gairebé sempre el tafetà que era un valuós teixit de seda present també com a folradura en diversos vestits i mantells. Els colors predominants del tafetà són el vermell i el verd encara que a vegades la folradura també pot incorporar colors com el morat clar (*lividi*) o dissenys en forma de ratlles:

*Ítem ij. gramayas, j. cum pelle alba et altra cum tafata et .ij. capuciam unum cum vayres et aliud cum tafata.....*⁴⁹³

*Ítem una gramalla de drap blau florentí ab taffeta vermella listat*⁴⁹⁴

*Ítem I^a gramalla de cadins vermell forrada de taffeta vert*⁴⁹⁵

*Ítem una gramalla ab les ales curtes de xamellot blau, de dos fills, folrada de taffetà vermell*⁴⁹⁶

*.....una gramasia de Melinis panni mixti rubei cum folratura sindonis sive tafatani lividi*⁴⁹⁷

⁴⁹⁰ Ibidem, pàg. 49.

⁴⁹¹ Casas Homs, J.M.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 27.

⁴⁹² Veure nota nº 349.

⁴⁹³ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4 (Vic 1).

⁴⁹⁴ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

⁴⁹⁵ Ibidem, pàg. 51.

⁴⁹⁶ Veure nota nº 348.

⁴⁹⁷ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'Hospita...*, pàg. 72.

Tanmateix algunes gramalles eren folrades amb llana en compte de seda, de manera que es devien convertir en unes gruixudes peces d'abric. Així, es disposa per a una gramalla de llana morada originària de Malines un folre també de llana de color violat:

*Ítem quedam **gramasia** panni de melinis morata cum **folratura panni** violati*

*Ítem **capuciam** ipsius panni de melinis⁴⁹⁸*

En el cas d'una gramalla feta amb llana catalana s'utilitza un altre teixit també de llana denominat *blanch* com a folradura. Quan el *blanch* era utilitzat per a confeccionar gramalles més luxoses podia ser importat de Narbona (nota nº 493):

*Ítem una **gramalla** aldana de **drap** mesclat de la **terra folrada de blanch**⁴⁹⁹*

D'altra banda, la gramalla era una peça de vestir amb una tipologia ben definida que, fora de la diferent qualitat de la llana, el color i el tipus de folradura, no admetia cap altra mena d'ornamentació. Tot i això, el capeller barceloní Pere Rovira disposava d'un parell de boniques gramalles amb botons. Així, quatre botons d'argent en forma de magrana tancaven el coll d'una gramalla de color rosa complementada amb un caperó del mateix color i folrat amb seda vermella. Tres botons de corall botonaven la segona gramalla de color morat clar:

*Ítem I^a **gramasiam** de panno de rosem cum pena alba cirogrillorum et cum **IIII** **magrinis argenti** et cum suo capucio de eodem panno con scindone virnilio⁵⁰⁰*

*Ítem I^a **gramasiam** lividam cum suo caputio livido cum **tribus botonis di corallo**⁵⁰¹*

La gramalla va ser una de les peces de vestir que menys canvis va experimentar al llarg del temps. Tot i que aquest indument es portava ja al segle XIII i es citat pel mateix

⁴⁹⁸ Ibidem, pàg. 69.

⁴⁹⁹ Veure nota nº 358.

⁵⁰⁰ Batlle i Gallart, Carme: "Els oficis a la Barcelona medieval: els capellers vers 1300" a *Anales de la Universidad de Alicante*, nº 9 (1992-1993), pags. 197-217, pàg. 214.

⁵⁰¹ Ibidem, pàgs. 214-215.

Ramon LLull (*Nós veem que los sastres fan del drap **gramalles** e mantells⁵⁰²*) i encara es present a bona part del segle XV (*....ab dotze altres cavallers ab **gramalles** e **capérons** tots blaus e fan una gran demostració de tristor⁵⁰³*) serà al segle XIV quan aquesta vestimenta tindrà una àmplia implantació dins de la societat catalana com ho testimonien tant les fonts documentals com les imatges artístiques. De fet, va ser una peça de vestir d'ús generalitzat. Tant és així que B. Desclot i R. Muntaner coincideixen en explicar que una gramalla gens luxosa era la que portà el rei Pere el Gran damunt de les demés vestidures en el seu perillós viatge d'incògnit a Bordeus. Es pot pensar que era una peça d'ús molt corrent i que no cridava l'atenció:

*Vestia una **gramalla** blava no gayre bona⁵⁰⁴*

*.....que no hi haurà mas la vostra **gramalla** e diners per dispesa⁵⁰⁵*

*E el senyor rei pujà en la un (cavall), e aportà davant la **gramalla** d'En Domingo de la Figuera e una ascona muntera en la man; e dejús, guarnit de unes bones espatlleres e d'un bon camisol; e puis, dessús, un cassot verd de drap de llin qui ho cobrí tot; e puis una **gramalla** fort àvol, vella, que vestí e són **capero** e una cervellera en son cap, ab un capell de lli⁵⁰⁶*

Segons Desclot també el rei Jaume II de Mallorca en portava una quan fugí per una claveguera del castell de Perpinyà, que el seu germà Pere havia assetjat, encara que aquesta vegada es tractava d'una gramalla de qualitat confeccionada amb llana originària de la ciutat de Narbona i folrada amb pells d'anyells:

*E vestí's una sua **gramalla de blanch** de Narbona, tint en grana folrade de pena d'enyines, e entrà en l'ayguera⁵⁰⁷*

Sembla que per a Eiximenis també és una vestimenta d'ús molt corrent:

⁵⁰² Ramon LLull. Cont.122,7. Citat per Alcover, A.M.; Moll, F. De B.: *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1930-1968, 10 Vols., Vol. VI, pàg. 368.

⁵⁰³ Joanot Martorell, Martí Joan de Galba: *Tirant lo Blanc*, Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 3 Vols., 1991, Vol. I, cap. 36, pàg. 90.

⁵⁰⁴ Bernat Desclot, *Crònica*, Vol. III, Editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", pàg. 158

⁵⁰⁵ Ramon Muntaner: *Crònica*, Edicions 62, Vol. I, 1979, pàg. 138.

⁵⁰⁶ Ramon Muntaner: *Crònica*, Vol. I, pàg. 140.

⁵⁰⁷ Bernat Desclot: *Crònica*. A cura de Miquel Coll i Alentorn, Edicions 62, 1982, pàg. 253.

...ne encara axí que ell puxa lo dit àngel qualsevol dar ne vendre ne alienar, axí com tu fas de la tua gonella propia o **gramaylla**⁵⁰⁸...

Tot i això, la gramalla va ser un indument essencialment masculí encara que excepcionalment també podia vestir-lo la dona. Pel que fa a la documentació estudiada tan sols en una ocasió hem trobat citada una gramalla femenina i encara utilitzant un diminutiu:

*Un gramalló vermell de dona, de poca valor*⁵⁰⁹

Tanmateix, pel que fa a les imatges artístiques del segle XIV, només hem pogut identificar una sola escena on apareixen dones vestint gramalles. Les gramalles femenines formen part d'una de les primeres imatges realitzades de la processó de Corpus Christi⁵¹⁰ que fou instaurada pel papa Joan XXII l'any 1317 i celebrada a Barcelona per primera vegada tres anys després. A l'escena apareix un seguici religiós abillat amb robes litúrgiques que camina sota pal·li (fig. 197). Al centre del grup, un dels personatges alça la custòdia. Segons Marisa Melero,⁵¹¹ les dues figures de primer pla que sostenen el pal·li són dones. Aquestes vesteixen unes inconfusibles gramalles amb les característiques ales i la silueta de papallona dibuixada al coll al quedar aquest obert en la seva part superior i destacar el folre més clar de sota. En tot cas, des de el punt de vista de la indumentària, aquesta pintura resulta d'un gran interès al tractar-se de l'única escena on apareixen figures femenines abillades amb gramalles.

Aquest ús generalitzat de la gramalla durant el segle XIV ha quedat generosament reflectit en les fonts documentals i plàstiques que deixen constància de les diferents funcions que podia tenir aquesta vestidura així com de les diverses circumstàncies socials en que podia ser portada aquesta peça de vestir. En aquest sentit, la gramalla és un dels induments més associats a la mort i al dol. Gramalles de gruixuda llana i de

⁵⁰⁸ Francesc Eiximenis: *Terç del Crestià*, Vol. II, pàg. 282.

⁵⁰⁹ Roca, Joseph M^a: *Inventari dels béns del ciutadà barceloní mossen Pere Girgós*, pàg. 311.

⁵¹⁰ Guillem Seguer (atribuït) *Retable de la Santíssima Trinitat i del Corpus Crhisti. Escena de la processó de Corpus Cristi*. Vers el 1340-1350. Pintura al tremp sobre taula. Procedent del monestir de Santa Maria Vallbona de les Monges (Urgell), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁵¹¹ Melero Moneo, Marisa: "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", a *Locvs Amoenvs*, 6, 2002-2003, pàgs. 21-40.

color negre o bé d'altres colors foscos eren l'abillament habitual dels homes que assistien als enterraments i a les cerimònies fúnebres:

.....les vestedures negres que l dit senyor feu per açí mateix, e al senyor infant en Jacme, ffrare seu, comte d'Urgell, per raho de la mort del Patriarca d Alexandria, en lo mes d Agost prop passat en Tarragona, hon los dits senyors infants foren personalment a la sua sepultura⁵¹²

Les llargues gramalles de foscos colors amb els seus amplis caperons seran les vestidures destinades a expressar el dol per la mort. Per això, les iròniques paraules que Bernat Metge dirigeix als homes que es queden vidus es tornen més punyents a l'aconseguir posar de relleu el contrast entre el que aquestes vestidures representen i l'hipòcrita actitud dels qui les porten: homes que vestits amb les seves gramalles de dol fingiran lamentar la mort d'unes mullers que mai han tractat bé:

.....Puis, quan elles seran mortes riuran dejús lo caperó que portaran vestit; e fenyents que ploren, iran ab gramalles negres de drap gros entrò als peus, e abstendran-se de raure la barba un temps⁵¹³

Al llarg del segle XIV els consellers de la ciutat de Barcelona dictaran diverses ordenances per regular el dol. Aquesta regulació feia referència a tres aspectes bàsics que acompanyaven el dol : per a quins difunts havien de vestir dol els vius, quina era la indumentària que havien de vestir homes i dones i, finalment, durant quant de temps. Pel que fa al primer aspecte, les normes municipals limitaven per a ambdós sexes els induments de dol en funció dels vincles de parentiu i de poder amb els difunts. De fet, només es permetia portar dol quan el grau de parentiu amb els finats era molt pròxim (pare, mare, germans, muller.....) o bé quan ho obligaven les relacions jeràrquiques de poder (rei, senyor...). Per als homes la vestidura de dol consistia en la gramalla blava amb el seu corresponent caperó, mentre que per a les dones la capa morada (encara que també pot ser d'algun altre color) es convertirà en la principal peça de vestir que indicarà el dol i es podrà portar durant els vuit dies que seguiran a l'enterrament. En un altre apartat, s'especifica que també les dones maridades que hagin sofert la pèrdua

⁵¹² Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere*, pàg. 237.

⁵¹³ Bernat Metge: *Lo Somni*, Edicions 62, 1984, pàg. 124.

d'algun familiar vestiran la capa morada. Però aquesta haurà de ser portada sostenint-se sempre damunt de les espatlles sense cobrir el cap. Així, el cap només podrà romandre ocult per un mantell el mateix dia de la celebració l'enterrament. D'aquesta manera, sembla que s'estableix una distinció entre capa i mantell segons si la peça tapava el cap o no encara que no sabem si es tractava de dos induments diferents o del mateix però que s'utilitzava embolcallant diferents parts del cos femení en funció de les ordinances dels consellers i del seu significat social. En el cas de les dones casades l'abillament amb la capa morada es podrà allargar fins als sis mesos a partir del dia de la defunció:

*Encara que null hom ne nulla dona qui sia de Barchinona de qualque estament o condició sia **no gos fer ne portar d'aquí avant vestadures negunes de dol**, per neguna persona que muyra, si donchs no era son senyor o sa dona o son pare o mare o rey o havia o fill o filla o germà o germana o persona quil faguesa hereu o dona qui perda marit o marit se puxa vestir sis vol per sa muller com morura salvant que **hom puxa portar gramayla e caperó de dol blava o altra. E dona puxa portar capa morada o altre el dia que el cors se soterrarà e VIII dies més tard solament. E qui contra farà pagarà per ban cada vegada CC sol**⁵¹⁴.*

*Encara que neguna dona qui sia de Barchinona de qualque estament o condició sia qui marit haia, en cas que saia a vestir de dol per alcunes de les persones dessús dites **no gos portar d'aquí avant mantell en cap ans solsament port capa morada o altra capa de dol al coll. E que no la port mas VI. meses que puyts que aquelles per qui portara dol seran mortes salvant que el dia que el cors se soterrarà la puxa portar al cap. E qui contra farà pagarà per ban cada vegada CC sol***⁵¹⁵

Cap el 1373-1376 el Consell barceloní segueix limitant les vestidures de dol encara que permet a les dones en general, siguin o no casades, portar la capa morada fins a quinze dies des de el soterrament del cos, però, en canvi, ja no hi ha cap al·lusió a la laxa permisivitat anterior concedida a les mullers de vestir per un període de sis mesos la capa morada en senyal de dol :

⁵¹⁴ AHCB, Llibre del Consell nº XVII, (30 novembre de 1345-28 de novembre de 1346), folis 30 i 31.

⁵¹⁵ AHCB, Llibre del Consell nº XVII, fol. 31.

*Encara ordonaren los dits Consellersque negun hom ne neguna dona de la ciutat de qualque estament o condició sia **no gos fer ne portar d'aquí avant algunes vestadures de dol** per neguna persona qui murira si donchs no sia son senyor o sa dona o pare o mare o avi o avia o fill o filla o germà o germanas o persona quil faguesa hereu o dona qui perda marit o marit per sa muller salvant que **hom puxe portar gramalla e caperó de dol blava e dona puxe portar capa o mantell morat** lo dia que el cors serà soterrat e VIII. dies après sis volrà o XV dies al pus luny a no més avant. Qui contra farà pagarà per ban cascuna vegada D sol⁵¹⁶.*

Les restriccions del dol en la vestimenta que els consellers imposaven als homes i dones de Barcelona de manera que aquest quedava circumscribit només als familiars més pròxims al difunt/a (deixant de banda els dols generalitzats dictats pels vincles de vassallatge amb reis i senyors) així com la limitació del temps en que gramalles, caperons i capes morades o obscures podien ser portades (temps que en el transcurs de la centúria s'anà escurçant, almenys en el cas dels induments femenins) no són alienes a les terribles mortaldats que sofrí Barcelona i bona part del territori català. Guerra, gana i epidèmies formen la temible tríada – *a pesta, fame et bello libera nos Domine*– que s'abatiran de manera incisiva i cruenta sobre la nostre terra i bona part d'Europa. Així, sobre Barcelona caigué bona part de la violència de les guerres entre la Corona catalano-aragonesa i Castella, les hostilitats amb Gènova o també amb França i Anglaterra. D'altra banda, el flagell de les plagues no deixà d'assotar Barcelona durant un dilatat i intermitent període de temps : l'any 1333 amb males collites (*lo mal any primer*), l'any 1357 fou una plaga de llagosta la que causà estralls a la ciutat i a bona part del camp català que tornà a quedar molt malmès per les greus gelades que es produïren vuit anys després. La pròpia ciutat esclatà en aldarulls en diverses ocasions que preneren la forma d'avalots (com l'avalot del peix del 1365) però que acabaran menant cap als programes de l'any 1391.

Tanmateix, els vaixells que a finals del mes d'abril del 1348 entren a Barcelona provinents de diversos indrets de la Mediterrània no saben encara que transporten una càrrega d'efecte molt més mortífer que el que hagués pogut produir qualsevol altre flagell que la ciutat hagués patit abans: la Pesta Negra. Aquesta s'estén aviat com una

⁵¹⁶ AHCB, Llibre XXIV, (1373-1376), fol. 25.

taca d'oli per la ciutat de manera que a les darreries del mes de maig veure traginar cadàvers pels carrers i places de Barcelona es convertira és una angoixant, però no por això, menys habitual escena per a moltes de les persones que vivien a la ciutat. I mentre als cementiris quedaven amuntegats molts d'aquests cadàvers per falta de persones que els poguessin donar sepultura, cases senceres restaven deshabitades i tendes i negocis segellats pel forrellat.

Altres pestilències sacsejaren Barcelona com la que arribà a principis del 1362.....*a 21 de janer de 1362, per la mortaldat quey havia en Barcelona de granolas, y altres morts*⁵¹⁷.....

La Pesta Negra, nova malaltia de la qual físics i apotecaris desconexien el remei i la manera d'evitar-ne la propagació, afecta a persones de tots els estaments i així juntament amb pagesos, drapers o teixidors, moren també a Barcelona representants del patriciat urbà i ciutadans honrats amb diferents càrrecs relacionats amb el govern de la ciutat o del país. En aquest sentit, no és d'estranyar que l'any 1348 quedés trastocat el Consell barceloní al morir quatre dels cinc consellers en cap:

*En lo dit any, foren grans mortaldats en la çitutat de Barchinona; e dels dits consellers moriren quatre de pestilència, excepta lo amunt scrit Romeu Llul.*⁵¹⁸

Les restriccions abans esmentades que els consellers imposaven als homes i dones de la ciutat pel que fa a les manifestacions de dol en la indumentària es fan extensives, de vegades, als mateixos consellers. Així, al trobar-se encara Barcelona immersa en una alta mortaldat a la dècada dels anys 50 els Consellers decidiren prescindir del dol en la celebració dels diferents actes institucionals que requeria la festa de Nadal. Ja sigui per defunció, com hem vist, d'algun conseller o bé de familiars relacionats amb els mateixos consellers, es feia ben difícil celebrar certs actes institucionals no relacionats amb exèquies com ara el Corpus o Nadal sense que un nombre indeterminat de consellers hagués d'assistir a les cerimònies amb les gramalles i els caperons de dol. Però la indumentària de dol d'alguns dels representats del govern de la ciutat poc

⁵¹⁷ *Rúbriques de Bruniquer. Cerimonial dels Magnífichs Consellers Y Regiment de la Ciutat de Barcelona*, Vol. IV, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1913-1917, pàg. 11, publicat per Jordi Günzberg i Moll, *Vida quotidiana a la ciutat de Barcelona durant la Pesta Negra (1348)*. Rafael Dalmau, Editor. Episodis de la Història, Barcelona, 2002, pàg. 25.

⁵¹⁸ J.F. Boscà: *Memorial Històric*, pàg 170. Publicat per Jordi Günzberg I Moll: *Vida quotidiana ...*, pàg. 9.

s'adeia amb la celebració de la Vida que comporta el Naixement de l'Infant. Per això, el Consell decideix suprimir el dol durant les festes nadalenques de qualsevol dels seus membres, els quals poden treure-se'l durant aquests dies si es trobaven encara dins d'un període de dol o bé no se l'han de posar si durant les celebracions es produeix alguna defunció sigui d'algun parent o d'un company de càrrec. El dol desapareix per uns dies, però no així les gramalles que han de ser confeccionades amb llana ben folrada de pells de vayre per fer front al fred del mes de desembre. S'especifica ben clar que tots els consellers han de portar la gramalla del mateix color. Color que podia variar cada any quan es confeccionaven noves gramalles, si les arques municipals ho permetien, però que representava sempre amb solemnitat l'autoritat i el poder de la persona que la portava. I encara que res diuen els consellers dels colors escollits per a les seves gramalles ens resulta fàcil pensar en la seva preferència per algun color net, viu i lluminós que realcés la bellesa de la vestidura. Tal vegada, la bellesa del color pogués apaivagar, ni que fos per uns instants, l'angoixant incertesa que devia impregnar la vida dels homes i dones d'aquella Barcelona plena de tribulacions:

*..... que los Consellers **sien vestits d'una color** ordonaren que tots los dits Consellers se hagen a vestir l'any que seran Consellers en **la festa de Nadal bé e honradament de drap d'una color**. E que metre en **les gramayes penes vayres**. E si algun d'ells era vestit de dol hagués a posar de la dita festa de Nadal posar que **nol hagués a portar per lo temps acostumat de portar dol en Barchinona**. E si temps de la dita festa moria alguna persona per què algun dels dits Consellers se hagués a vestir **de dol segons costuma de Barchinona que algun qui sia Conseller no se'n vesta que tots sien vestits d'una color**. E si nagú feia contra que no hagués de salari sinó XXXV lliures. E si lo salari li era ja tot pagat que hagués a restituir a la Ciutat XXV lliures⁵¹⁹.*

Els consellers retornaven a les seves gramalles de dol amb caperons amb motiu dels funerals i aniversaris de reis, reines i diversos membres de la reialesa que el propi poder municipal organitzava. La celebració d'aquestes exèquies que incloïen una processor que anava des de la Casa de la Ciutat fins a la Seu on s'havia erigit un catafalco cobert amb magnífic drap de ras han quedat recollides en el *LLibre de les Solemnitats*

⁵¹⁹ AHCB, Llibre del Consell, n° XIX, (1354-1359), fol. 67.

de Barcelona⁵²⁰. Encara que les cerimònies no comencen a ser enregistrades fins el segle XV, la gramalla apenes havia canviat des de el segle anterior: les gramalles de dol següent confeccionat-se de llana, generalment de la denominada *bruneta*, eren de color negre i l'estructura bàsica de la vestimenta seguia mantenint-se amb les seves característiques ales:

Item, donaren carrech al clavari, que donàs recapta als draps de lana dels quals se havien a fer les gramalles, qui de fet comprà⁵²¹.....

.....que ls honorables consellers e los verguers lurs de vestissen de sengles gramalles e caperons de drap negre de bon tinct⁵²²

.....vergués dels honorables conselés, fossin vestits de sengles gramalles e caperons de bon tint, de drap de bruneta, e que les dites gramalles fossen a cascun tallades dins l'ort de la Casa de la dita Ciutat, metent cascú en la sua gramalla tant drap com hi agués mester. E sessassen esser donades a cascú VI canes de drap, segons en altre temps era acostumat⁵²³.....

.....E posades les dites gramalles.....folrades les ales de catuhi negre⁵²⁴.....

En ocasions excepcionals en que augmentava la severitat del dol com amb la mort del príncep de Viana l'any 1461 les gramalles es podien confeccionar de *sac* que era una roba molt grossera. Però passats uns dies els consellers canviaven aquestes humils gramalles per les tradicionals de llana negra:

Los honorables consellers posaren les gramalles de saques o terlís lo dimenge après següent, que comptavem VII. del dit mes de ffebrer, e prengueran gramalles negres, les quals portaren fins a IIII. de mars après següent. E posades les dites gramalles, foren fetes als dits consellers semarres de contary, folrades les ales de catuhi negre⁵²⁵.....

⁵²⁰ Durán i Sanpere, Agustí; Sanobre, Josep: *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, Institució Patxot, Vol. I (1424-1546), Barcelona, 1930.

⁵²¹ Ibidem, pàg. 67.

⁵²² Ibidem, pàg. 151.

⁵²³ Ibidem, pàg. 243.

⁵²⁴ Ibidem, pàg. 317.

⁵²⁵ Ibidem, pàg. 317

.....*jatsia no fos acostumat, fossen vestits de gramalles de trelís*⁵²⁶

Portar posat o no el caperó de la gramalla també podia tenir significats diferents. Així, els verguers, com a representants dels consellers, tenien l'atribució d'invitar oficialment als representants dels diferents poders a la cerimònia de les exèquies pel difunt que es celebraven a la catedral. El compliment d'aquesta missió la feien els vergues sense portar el caperó posat, però quan el seguici fúnerari partia de la Casa de la Ciutat per anar a la Seu tots els caperons cobrien el cap de verguers i consellers:

*Item, los dits honorables (consellers) donaren carrech als verguers que, **sens vestir los caperons**, conviden los diputats, hoydors de comptes del General de Catalunya, abbats, barons, nobles homens, cavallers, honorables ciutadans, homens de paratge e mercaders honrats, que lo die del dit aniversari*⁵²⁷

*E prechints los verguers los dits honorables consellers e los porters dels diputats, los següents partint d'aquí **ab los caperons vestits***⁵²⁸

No obstant això, quan la persona difunta era un rei o una reina personatges pertanyents a alts estaments podien ser els encarregats de tramitar oficialment les invitacions per als funerals. En aquest cas, la severitat i la solemnitat del dol s'expressava amb el caperó posat:

.....*los quals elegits e anomenats al dit acte foren VI. cavallers e VI. honorables ciutadans; los quals cavalcant **ab caperons vestits**, fahessen lo convit dessus dit*⁵²⁹

Altrament, són abundants les obres arribades fins a nosaltres que mostren escenes d'enterraments, d'exèquies o de cerimònies fúnebres en general on els seglars vesteixen àmplies gramalles i cobreixen part del seu rostre amb un caperó (fig. 191). Figures emblemàtiques dels seguicis funerals són els plorants que solen formar part de la decoració escultòrica dels sepulcres. En ocasions, als inventaris s'especifica clarament la gramalla que és destinada a ser portada per un dol i que, per tant, es distingeix de les

⁵²⁶ Ibidem, pàg. 304.

⁵²⁷ Ibidem, pàg. 100.

⁵²⁸ Ibidem, pàg. 102.

⁵²⁹ Ibidem, pàg. 245.

altres que formen part del mateix vestuari. D'altres vegades, és el color el que indica la funció fúnebre de la gramalla:

*Una gramaya de dol nova ab son caperó*⁵³⁰

*Ítem dues gramalles negres*⁵³¹

També hi havia mantells de dol que eren portats sobretot per les dones:

*Un mantell de dol ja usat*⁵³²

Però la gramalla era també un vestit per a les grans cerimònies i per això consellers i prohoms la vestien. La mateixa vestidura, a manera d'uniforme, podia també ser llúida per músics i joglars amb motiu de celebracions. Per exemple, entre els anys 1331 i 1332 els cònsols de la vila de Bagà s'ocuparen de comprar diverses quantitats de llana de color vermell i verd per a confeccionar diverses vestidures, entre les quals no sabem si hi havia la gramalla, per als músics d'instruments de vent que intervenien en la dita localitat:

*Ítem feem vestedures als trompadors, lo primer dia d'agost e costà lo drap, foren vert e vermeylles, CIIII sol. Ítem costaren les dites vestedures, de taylor e de cosir, VI sol*⁵³³

Però qui si va vestir-se una gramalla amb caperó damunt d'una gonella va ser el joglar Monich Çelom, el qual segurament va rebre aquestes vestidures dels cònsols baganencs en concepte del seu estipendi. Per al joglar, es va comprar llana blava i vermella. Possiblement el color blau es destinés a la gramalla i al seu caperó mentre que el vermell es reservés per a la gonella:

*.....fo acort de nos e de nostres conseyllers e de altres prohomes de la vila de Bagà, a requesta e suplicació d'En Monich Çelom, **joglar**, lo qual nos demanà que'l daguéssem vestir. Fo finat que li deguéssem fer **gramanya e gonela e caparó** e compram-li d'En*

⁵³⁰ Roca, Joseph M^a: *Inventari de Pere Girgós...*, pàg. 392.

⁵³¹ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 5, (Vic 3).

⁵³² Roca, Joseph M^a: *Inventari de Pere Girgós...* pàg. 392.

⁵³³ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg.164.

*Fabre III canes e VI palms de **drap blau e vermell**, a for XIII sol. e VI drs. per cana⁵³⁴.....*

Una altra funció que podia realitzar la gramalla era la de protegir a caminants i viatgers de la pluja:

*Ítem .j. **gramaya blava de pluja**⁵³⁵*

*Item done an Pardo de la Casta, de la casa del senyor inffant (futur Pere el Cerimoniós), graciosament li mana donar per a una **gramalla de pluja**⁵³⁶*

*Item done al dit En Lop de Gurrea, VI coldes e mig de pisset vermell de duay a ops de **gramalles de pluja e caperons dels dits senyors infants**⁵³⁷*

Ni el teixit, que seguia essent de llana, ni els colors (*blava, vermell o vermell de grana*) que eren els habituals en aquest tipus de vestidura assenyalen cap diferència rellevant entre la gramalla de pluja i les altres gramalles. Tampoc les imatges artístiques es fan ressò de cap variació substancial en l'estructura d'aquest indument llevat de les, ja comentades, diferències de mida en les anomenades "ales".

Tanmateix, entre l'any 1331 i el 1334 van ser confeccionades diverses peces de vestir per als infants Pere i Jaume entre les quals hi havia gramalles de pluja. Algunes d'aquestes peces eren conjunts que compartien el mateix teixit i color com els mantells, cotes, gonelles i també calces que es van fer per als dos germans amb llana portada de la ciutat de Douai. Per a la confecció dels dos conjunts es van haver de menester un total de 5 canes:

*Ítem done al Lop de Gorrea, cambrer major del senyor Inffant, **V canes de drap de Duay vermell de grana**, a ops de **mantells, cotes e gonelles e calces** al dit senyor Inffant e al senyor Inffant don Jayme⁵³⁸*

⁵³⁴ Ibidem, pàg. 165.

⁵³⁵ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 3 (Vic 1)

⁵³⁶ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'infant Pere*, pàg. 144.

⁵³⁷ Ibidem, pàg. 257.

⁵³⁸ Ibidem, pàg. 150.

Tres anys més tard es realitza un altre conjunt per als dos germans però aquesta vegada el mantell ha estat substituït per la gramalla i les calces han estat eliminades, de manera que el conjunt el formen tres peces: gramalla, cota i gonella. Per a cadascú dels conjunts es va necessitar 5 canes i 2 pams de roba però aquesta era de diferent procedència i color ja que es tractava de vestidures meitadades. Es a dir, en les sis vestidures es van esmerçar un total de 10 canes i IV pams de teixit (meitat originari de la ciutat de Douai i l'altre meitat de Malines):

Item done al dit en Lop de Gurrea, V. canes e ij. palms de drap de Duay, de color groga e blanca ab mescla vermella de grana; e altres V. canes e ij. palms de drap de Mellines de grana, a obs de gramalles, cotes e gonelles mytadades, a obs dels dits senyors infants⁵³⁹

Per a aquest conjunt de gramalla, cota i gonella es va necessitar, doncs, més del doble de roba que per a l'anterior que incloïa també les calces. Tal vegada aquesta important diferència de volum de roba emprada en els dos conjunts pot ser en part explicada per la possibilitat que els vestits del primer conjunt, cota i gonella, fossin de faïçó curta i no talar. De fet, que del mateix teixit es tallessin també unes calces (mitges) sembla reforçar aquesta hipòtesi. Si els vestits eren curts la peça que cobria les cames adquiria més importància. En canvi, les cotes i gonelles del segon conjunt meitadat havien de ser llargues ja que anaven acompanyades de gramalles que són sempre talars. La diferència de llargada que es podria donar entre les cotes i gonelles d'ambdós conjunts, però, no és suficient per explicar de manera satisfactòria la gran quantitat de tela que va requerir el segon conjunt. Tanmateix, es podria pensar que una bona part d'aquesta tela va anar a parar a la gramalla, ja que la pròpia estructura d'aquesta peça sembla demanar més quantitat de tela per a la seva confecció que no pas un mantell que no sigui de grans dimensions.

No obstant això, per a una sola gramalla de pluja són necessàries 2 canes i mitja de llana que gairebé signifiquen la meitat de tota la roba que va ser utilitzada per al conjunt meitadat de tres peces:

⁵³⁹ Ibidem, pàg. 206.

Item done an Michel de Gurrea, maiordom del senyor inffant, ij. canes e mige de drap de Douay vermell de grana, los quals lo dit inffant li mana donar per a j. gramalla de pluja⁵⁴⁰

En aquest sentit, creiem que el principal element que singularitzava les gramalles de pluja era la major quantitat de roba que aquesta necessitava per a la seva confecció. Potser la gramalla de pluja era de dimensions més folgades que les altres gramalles per tal de proporcionar millor protecció davant de les inclemències del temps, però sembla més plausible que la generosa llana es destinés a reforçar el gruix de la peça a manera d'abric reversible de doble tela. En tot cas, aquest doble reforç de llana que podia tenir la gramalla de pluja i que exigiria quantitats notables d'aquest teixit per a la seva confecció, seria el mateix sistema emprat en els mantells també denominats de pluja per augmentar la resistència d'aquesta peça de vestir a l'aigua i al fred. La diferent morfologia del mantell respecte de la gramalla accentua la seva reversibilitat de manera que diferents llanes (procedents de Wervik i de Courtrai, per exemple) i diferents colors formen les dues cares d'un mantell:

Item un manto doble, la una part de ferret de verni, e l'altra de cortray vermell, per a pluges⁵⁴¹

9.5.3.4. La gramalla, la gonella i la cota no ardia

La gramalla, com ja hem dit, era una peça d'abric que es posava damunt dels vestits i que per tant feia una funció de mantell. La gramalla anava col·locada damunt del vestit més extern que era la cota, alhora que aquesta es sobreposava al vestit interior o gonella. La gramalla, doncs, el mateix que el mantell era l'indument que quedava més a la vista. Mantell i gramalla podien ser utilitzats indistintament com a peces d'abric i de fet les dues vestidures són presents a la majoria d'inventaris. En aquest sentit, resulten particularment interessants els guarda-roba reials per la quantitat i varietat de peces de roba que contenen, la qual cosa permet una comprensió més aproximada de la funció i de l'ús que es donava a alguns d'aquests induments. A tall d'exemple, entre l'agost i el

⁵⁴⁰ Ibidem, pàg. 151.

⁵⁴¹ Casas Homs, J. M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 26.

setembre de l'any 1331 es confeccionaren dos parells de conjunts per als infants Pere i Jaume. El primer conjunt, ja citat, consta de mantell, cota, gonella i calces. El segon, de gramalla, cota i gonella. Tant els mantells com les gramalles són folrades de pells d'esquirol, mentre que es reserva pell blanca per a les dues cotes. Cap de les dues gonelles és folrada per la seva condició de vestit interior:

.....Primerament an Lop de Gurrea, cambrer major del senyor Inffant, ij. marromots d or **per a fer gramalles cotes e gonelles** barraiades ab vellut vermell a ops del dit senyor Inffant e del senyor Inffant don Jayme, ffrare seu..... Item done al dit en Lop de Gorrea Vj. canes de vellut vermell carmesí a ops de barrayar les dites vertedures, ab los dits ij. marromats.....Item done an Lop de Gurrea, cambrer major del senyor Inffant V. canes de drap de Duay vermell de grana, a ops de **mantells, cotes e gonelles e calces** al dit senyor Inffant e al senyor Inffant don Jayme⁵⁴²

En el primer conjunt la gonella i la cota es complementa amb una gramalla i en el segon amb un mantell, però l'una i l'altre acompleixen la seva funció de peça d'abric. En el conjunt que incorpora la gramalla, però, per a la confecció d'aquesta no s'utilitza l'habitual roba de llana sinó uns teixits molt més luxosos com el vellut i el denominat "marromot" que era un teixit amb fils d'or. Per dir-ho així, el teixit base dels sis induments (una gramalla, una cota i una gonella per a cada infant) seria el vellut del qual són necessàries 6 canes per completar els dos conjunts enfront de les només 2 canes de "marromot". Es tracta d'un tipus de confecció on es combinaven les dues sumptuoses teles però amb un predomini del vellut. Possiblement, el teixit de fils d'or es devia intercalar en aquelles parts de les vestidures que quedaven més exposades a la vista com ara les mànigues o la part frontal. Aquest tipus de confecció que consistia en combinar dos o més robes de textura i de colors diferents era el que s'anomenava *barrayar* i que, ja hem dit, no s'ha de confondre amb el que eren les vestidures meitadades. En tot cas, les riques teles amb que foren confeccionades aquest parell de gramalles representen un fet bastant excepcional ja que en tota la documentació examinada la llana segueix essent el teixit propi d'aquesta vestidura. No obstant això, les precioses teles conformen l'ornamentació excepcional que reben aquest parell de gramalles reials a la qual s'afegeix la més habitual de les pells de la folradura. En

⁵⁴² Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere*, pàg. 150.

canvi, els mantells més sumptuosos podien ser els destinataris dels més refinats ornaments com és fa palès en els mantells que acompanyen les cotes i gonelles del segon conjunt que tanquen amb cordons rematats amb serrells d'or i de seda i amb teixells brodats amb perles i fils d'or:

Item done an Lop de Gurrea, cambrer major del senyor inffant, ij. perells de cordons de seda e d or a ops dels mantells del dit senyor inffant, e del senyor inffant don Jayme, ffrare seu.....Item per flocar los dits cordons d or e de seda de Barbarie e fil d aur⁵⁴³ Item done an Lop de Gurrea, cambrer mayor del senyor inffant, ij. perells de texells a ops dels mantells del dit senyor infant e del senyor inffant don Jayme, ffrare seu, ço es per j^a once menys j. quarto de perles.....perler de Barchinona, e per j^a. onçe de fill d or e de Barberie.....e per faedures dels dits taxells⁵⁴⁴

Per a rivetejar els dos mantells i les cotes i gonelles que acompanyaven es compren 12 canes de fresadura de Gènova, de les quals se'n destinen sis a cada un dels conjunts dels germans. Damunt de tota la fresadura s'hi afegeixen brodats amb fils d'or i de seda, però a les 6 canes destinades a ornar les tres vestidures del primogènit s'hi empra molta més quantitat de fil d'or (dinou unces) que no pas a les altres sis canes corresponents a les peces de vestir del segon germà (mitja unça). A més, en el fres del conjunt del que serà el futur Pere el Cerimoniós s'hi brodaren 51 senyals reials mentre que la fresadura de l'infant Jaume Iluïa 50 senyals comtals:

Item done al dit En Lop de Gurrea, xij. canes de fres de Jenoua, a ops dels mantells, cotes, gonelles, dels dits senyors inffants, en les quals entraren XIX. unzes de fil d or.....Item per la imposicio del dit fil d or.....e per seda qui fo mesa en ij. canes del dit fres.....e per faedures de les dites XIj. canes de fres.....e per seda a ops de IIIj. canes.....E encara per seda a Vj. canes e mige onze d orE per faedures de Ij. senyals reials qui foren fets en les Vj. canes del dit fres.....Item per l senyals comdals qui foren fets en les altres Vj. canes del dit ffres⁵⁴⁵

Les dues peces, gramalla i mantell podien complir indistintament la seva funció d'abric que va col·locat damunt de la cota. Però la gramalla quedava exclosa de les esplèndides fresadures brodades amb profusió d'or i sedes, de les petites peces de joieria que, a

⁵⁴³ Ibidem, pàg. 151.

⁵⁴⁴ Ibidem, pàg. 151.

⁵⁴⁵ Ibidem, pàg. 152.

manera de tancadors, combinaven perles i sedes o dels senyals heràldics que podien ornar un ric mantell.

Tanmateix, aquests conjunts de tres peces que incloïen dos vestits, cota i gonella, i la gramalla a manera d'abric no són privatis del món de la reialesa sinó que també es fan presents en els vestuaris de diverses llars catalanes. Tant és així, que a molts inventaris els tres induments són citats en la mateixa partida com un únic conjunt:

*...unam **gramasiam** cum pena alba, et unum **supertunicale** cum pena d'esquenes de conylls, et unam **tunicam** et duo **capuccia** de mesclat morat⁵⁴⁶*

Les tres vestidures han estat confeccionades amb llana mesclada de diferents tons de morat i la preuada pell blanca (encara que no es diu de quin animal) s'ha reservat per a la folradura de la gramalla. Tires de pell del llom de conills que sempre és més fosca que la de la panxa serveixen per al folre de la cota i la gonella queda, una vegada més, lliure de qualsevol folradura. D'altra banda, l'ordre amb que estant citades les tres peces és el mateix amb que es portaven, començant per la vestidura més externa: la gramalla, la cota i la gonella. El mateix succeeix amb un altre conjunt del mateix inventari però de llana de tons vermellosos combinada amb pell negra de xai:

*.....unam **gramasiam** et unum **supertunicale** cum pena nigra agnorum et unam **tunicam** et duo **capuccia** de mesclat vermeyll⁵⁴⁷*

En altres inventaris tornen a aparèixer els tres induments citats en una mateixa partida i ordenats també des de la peça més externa fins a la més interior:

*Ítem ij. **gramayas** cum pelle alba et altra cum tafata et ij. **capuciam** unum cum vayres et aliud cum tafata et una **cota** cum pena dayns et j. **gonella**⁵⁴⁸*

En ocasions l'ordre en que són citades les peces del conjunt és el mateix que se seguia per a vestir-se: primer, la gonella, damunt la cota i, finalment, la gramalla, encara que també els vestits es podien nomenar indistintament:

⁵⁴⁶ Corbella, Ramon Pvre: "Testament del vicari Guillem Brandis (1348)" a *Història de Vallfogona*, Barcelona, 3ª edició, 1975, (Refosa de la primera edició : *Lo nostre poble. Aplech de notícies fahents per a la historia de Vallfogona*), 1898, pàg. 123.

⁵⁴⁷ Ibidem, pàg. 123.

⁵⁴⁸ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4 (Vic 1)

*una gonela de bruneta ab mànegas, blava, cota, gramaya de barreyat ab caperó cota, gonella, gramaya, caperó violat*⁵⁴⁹

Alguns inventaris requereixen ser examinats amb una major atenció per tal de poder descobrir que certs induments dispersats en diferents partides, comparteixen no obstant tipus de teixit, color i, a vegades, ornamentació i que, per tant, és molt probable que formin part d'un mateix conjunt:

Item invenit quasdam gramasiam panni suggech cum pallibus albis cirogrillorum

Item unam tunicam eiusdem panni

.....

*Item unum supertunicale panni sunggech cum pellibus agnorum albis*⁵⁵⁰

Ara bé, la manera com eren portades simultàniament aquestes tres vestidures i el seu efecte visual depenia en bona mesura de la gramalla. Per una banda, ja hem vist que la gramalla era un indument d'abric amb una tipologia molt ben definida que, llevat de casos excepcionals, no admetia cap mena d'ornamentació addicional, i per l'altra, la seva forma de vesta que es sobreposava als vestits impedia, a diferència del que succeïa amb el mantell, que aquests quedessin a la vista. Per això, l'única part on els dos vestits de sota la gramalla es fan parcialment visibles és a les mànigues. D'aquesta manera al llarg del braç s'hi concentren tres mànigues de diferent amplària i longitud. Així, les tres mànigues s'estenen al llarg del braç buscant un crescendo en l'efecte de volum que arrenca des de la part inferior del braç amb l'estreta màniga de la gonella fermament arrapada al canell amb una renglera de botons, segueix la màniga de la cota de boca més ampla que acaba just per sota el colze i culmina a la part superior del braç perllongat fins a les espatlles amb el desplegament de les voluminoses ales de la gramalla.

Les imatges artístiques del segle XIV semblen haver tingut una particular cura en recollir aquest joc visual de les tres mànigues. En el Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra, l'home que mira atentament com Zacaries escriu el nom del Baptista vesteix un conjunt de tons vermellors de gonella, cota i gramalla⁵⁵¹. En el seu braç dret resulten perfectament visibles les tres mànigues (fig. 198). També en aquest llibre un altre conjunt de les mateixes característiques però de color blau porta el pelegrí que,

⁵⁴⁹ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 259.

⁵⁵⁰ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'Hospital...*, pàg. 69.

⁵⁵¹ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Naixement de Sant Joan Baptista*, fol. 143.

postrat davant el sepulcre de Sant Lluís de França, es protegeix amb un barret de sol⁵⁵² (fig. 199). També, la imatge jacent del sepulcre de Berenguer de Castelltort⁵⁵³ (fig. 200) s'abilla amb un magnífic conjunt de tres peces del qual destaquen la daurada fresadura que riveteja la boca de les mànigues de la gonella i de la cota, així com el coll, part inferior de la faldilla i les ales de la gramalla. La fina botonadura dels punys de la gonella té la seva rèplica al coll de la gramalla. La gramalla mortuòria s'enriqueix amb un petit tall lateral a la faldilla. Finalment i, ja fora de les nostres terres, en el Judici final de la capella florentina dels Strozzi, l'home que tot just ressuscitat⁵⁵⁴ s'incorpora sobre la seva tomba en un esforç inútil per resistir l'estrebada de l'infern soga que li tenalla el coll, vesteix també un conjunt de gramalla, cota i gonella⁵⁵⁵ (fig. 201). No es fa difícil imaginar que el malaurat condemnat serà arrossegat a l'abisme de l'Infern abrigat amb la seva àmplia gramalla que s'endevina confeccionada amb llana de bona qualitat, tal vegada florentina...

Les tres vestidures també podien combinar dos o més colors i convertir-se en meitadades, però la gran quantitat de roba que requeria el tern i la complexitat de la seva confecció feien d'aquests triples conjunts meitadats unes peces d'indumentària d'ús gairebé exclusiu de la reialesa i dels estaments alts. Per exemple, d'una gran riquesa i vistositat devia resultar un d'aquests conjunts realitzats per als infants Pere i Jaume que combinava un teixit de llana de Douai de color groc, blanc i amb diversos vermells de grana barrejats amb una altra llana de Malines de color vermell grana. Les vestidures, segurament la gramalla i la cota, van ser adornades amb pells d'esquirols i d'ermini:

Item done al dit Lop de Gurrea, V. canes e ij. palms de drap de Duay, de color groga e blancha e blancha ab mescla vermella de grana; e altres V. canes e ij. palms de drap de Mellines de grana, a obs de gramalles, cotes e gonelles mytadades, a obs dels dits senyors infants.....

.....Lop una pena vayre a obs de les dites vestedures.....

Item a ell mateix, l. vayres a compliment de la dita pena.....

⁵⁵² Ibidem, *Peregrinació al sepulcre de Sant Lluís de França*, fol. 196v.

⁵⁵³ Sepulcre del mercader Berenguer de Castelltort (mort el 1389). Pedra policromada. Escola escultòrica derivada de Bartomeu de Rubió. Cervera, església de Santa Maria.

⁵⁵⁴ Español Bertran, Francesca: "Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final" a *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Palacio Real de Madrid, 2005, pàgs. 73-88; Alexandre-Bidon, D.: "Le corps et son linceul" a *Á réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'occident médiéval*. Lyon, Presses Universitaires, 1993, pàgs. 183-206.

⁵⁵⁵ Nardo i Andrea di Cione Orcagna. *Judici Final* (detall). Pintura al fresc. c. 1357. Florència, Santa Maria Novella, capella Strozzi.

Item ij. erminis.....

Item ij. penes rulles amb j. tros de la dita pena, a obs de les dites vestedures⁵⁵⁶.....

Per a un altre doble conjunt meitadat dels mateixos infants que incloïa també mantellina, s'ajunta llana de color grana i camellí. Tal vegada, aquestes vestidures eren apropiades per la caça ja que s'especifica que les cotes eren *campanyeses*, mot que sembla fer referència a la campanya però del qual no n'hem trobat cap altra esment. En la confecció del conjunt hi intervé el camellí que era un teixit diferent del camellot i que possiblement era fet amb pèl de camell. És un tipus de llana poc citada però que podia consistir en una roba més resistent que delicada i, fins i tot, de textura, grossera que podia servir per a hàbits.

Après, los menors porten l'hàbit axí de camellí gros, no drap delicat⁵⁵⁷.....

Si els joves infants portaven aquestes vestidures per anar de cacera, la cota i la gonella no devien ser talars per facilitar la comoditat i els moviments.

Totes les peces van ser folrades de sendal vermell mentre que les gramalles i les cotes reben també unes pells de xai:

E per raho de la messio que feu en les vestedures meytadades de mige grana e de camelli que feu en Leyda, a obs del dit senyor infant, e del dit senyor infant don Jayme per una pena d anyells qui entra en les cotes de les dites vestedures.....tallar e metre una penna vayre en les gramalles dels dits senyors infants.....E per ij. alnes de sendat vermell que compra a obs de les dites vestedures, ço es per a gramalles, cotes campanyeses, gonelles e mantellines⁵⁵⁸.....

De vegades, per a les vestidures meitadades s'utilitzaven robes de diferent procedència, com ara llanes de les ciutats d'Amiens i de Malines:

.....Xj. canes iij. palms de drap violat d amies; e XIj. canes de drap mesclat de Mellines a ops de gramalles, cotes e gonelles dels dits senyors infants⁵⁵⁹.....

⁵⁵⁶ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere...*, pàg. 206.

⁵⁵⁷ Sant Vicent Ferrer: *Sermons*, Barcelona, Editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", Vol. I, 1932, pàg. 207.

⁵⁵⁸ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'Infant Pere*, pàgs. 209-210.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pàgs. 256-257.

No tots els vestuaris disposaven d'aquests generosos conjunts integrats per tres vestidures, de vegades, el nombre de peces quedava reduïda a dues: la gramalla i la cota. Però era important que el vestit extern (cota) i l'abric (gramalla) compartissin el mateix teixit i color de manera que aquests dos induments formaven una mena d'unitat vestimentària. Tant es així, que als inventaris sempre són citats conjuntament en la mateixa partida o bé en partides correlatives. Però la màniga més esbocada i a vegades també més curta de la cota feia bastant improbable que aquesta es pogués portar sense una altra vestidura a sota, encara que no és del tot descartable en alguna màniga de cota més cenyida. Tot i així, les dues vestidures es podien acompanyar de gonelles de diferent color ja que aquests vestits interiors sempre són presents als mateixos inventaris. De fet, als inventaris conviuen els conjunts formats per tres o per dues vestimentes amb peces soltes de gonelles, cotes i gramalles que indiquen que en molts casos les combinacions entre les vestidures eren intercanviables. A tall d'exemple, en un inventari hi consta un conjunt de llana vermella de gramalla i cota. Aquesta última ha estat folrada amb pells de llom d'esquirols. En diverses partides del mateix inventari hi apareixen gonelles de diferents colors com el blanc, el morat clar o el vermell que podien acompanyar el conjunt vermell de cota i gramalla.

*Item cotam e gramasiam et unum capucium de panum virnilio cum pena de dorsos de cunils in cota*⁵⁶⁰

.....

*Item unam tunicam virniliam*⁵⁶¹

.....

Item altera tunicam albam

Item altera tunicam lividam

*Item tunicam virnilia francesa*⁵⁶²

Els colors vius, sobretot els diferents tons de vermell, predominen en aquests conjunts de tres o de dues peces:

Item quedam alia gramasia panni ginjolati cum pellibus agni albis

*Item unum supertunicale eiusdem panni cum folratura alba*⁵⁶³

⁵⁶⁰ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4. (Vic 7)

⁵⁶¹ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 4. (Vic 7)

⁵⁶² AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 5. (Vic 7)

⁵⁶³ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'Hospital...*, pàg. 72.

Aquests conjunts tampoc faltaven als vestuaris de les classes menestrals. Així, entre les robes de l'apotecari Francesc de Camp hi havia una gramalla i una cota que havien estat confeccionades amb llana originària de Cadís a l'Albigés:

Item I cota de Cadins vermells ab pells de dossos de conills

*Item I gramalla de cadins vermell forrada de taffetà verd*⁵⁶⁴

Un parell de gramalles amb les seves respectives cotes també formaven part de les robes que vestia l'esmolador Berenguer Abella. L'inventari especifica que una d'aquestes cotes es cordava per davant, probablement, amb una renglera de botons. No es fa cap esment del material amb que van ser realitzats els botons, de manera que es pot pensar que no hi va intervenir cap valuós material com l'argent, el corall o l'àmbar sinó que més aviat la pròpia llana de la cota folrava la botonadura. Sembla improbable pensar en alguna altra forma de tancament del vestit com ara una mena de gafets, ja que aquest sistema justament dissimula les obertures, mentre que en la cota de l'esmolador es remarca que aquesta anava oberta per davant:

Item una cota vermella d'hom, ab grana, fesa a davant, e gramaya e caperó....

*Item una gramaya e cota e caperó morat.....*⁵⁶⁵

D'altres vegades la gramalla combinava amb la gonella i en aquest cas sí que només es portava un conjunt format per aquests dos induments: el vestit interior que, a manera de vestidura bàsica, es convertia en única i, a damunt, la gramalla com a abric. L'eliminació de la cota podia obeir a diverses qüestions de tipus pràctic com ara l'estalvi de tela, la necessitat d'alleugerir la vestimenta en les estacions més càlides, o fer la roba més còmode de manera que no destorbés per a desenvolupar les diferents tasques i oficis, sobretot, els que requerien de més moviment corporal. En aquest sentit, no es difícil d'imaginar que les àmplies mànigues de les cotes per no dir les llargues pales de les cotes ardies es podien convertir en farragosos obstacles a l'hora de dur a terme les tasques diàries als obradors i a les llars. Tot i això, sembla que hi havia una certa flexibilitat a l'hora de combinar gonella/cota/gramalla o bé solament gonella/gramalla ja que en diversos inventaris apareixen els dos tipus de conjunts.

⁵⁶⁴ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 51.

⁵⁶⁵ Vinyoles i Vidal, T. : *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 43.

L'esmolador citat s'abillava també amb dos conjunts de gonella i de gramalla. L'un era de color morat i l'altre de color escarlatina, es a dir, un matís fort del vermell. Colors, d'altra banda, el d'aquestes gonelles, gens allunyats del vermell i morat dels dos conjunts de cota i gramalla que, com hem vist, també formaven part de la indumentària del menestral barceloní:

*Item una **gramaya** e **gonella** de morat, bons*⁵⁶⁶

*Item una **gonella** de scarlatina e **gramaylla** de scarlatina, bo*⁵⁶⁷

Però gonelles i gramalles del mateix color també apareixen associades en llars benestants, com les de les famílies de Ramon Ginebret i de Ramon Mercer de la vila de Bagà:

*.....**gonela**, **gramaya**, caperó escarlatat*⁵⁶⁸.....

*.....unam **gramasiam** et unam **tunicam** t unum capucium biber (c) itarum, et sunt ex una parte viridi coloris et ex alia murati*⁵⁶⁹

Algunes de les imatges escultòriques del segle XIV mostren amb precisió detallista aquests conjunts de gonella i gramalla com el que vesteixen els ancians que acompanyen al jove pretendent de Santa Úrsula del retaule del taller de Jaume Cascalls (fig. 174). Les folgades gramalles, una mica més curtes que la vestidura de sota, s'adornen el coll amb la característica doble llengüeta mentre que d'entre les voluminoses ales sobresurten les mànigues de la gonella arrapades al braç per una llarguíssima renglera de botons que s'enfila fins el colze. Un caperó sobreposat a la vegada a una còfia que recull els cabells complementa el conjunt de dues peces. Els dos vells porten el caperó de diferent manera. El que es troba més a prop del noi que s'agenolla davant del rei i pare de Santa Úrsula s'ha tirat, potser en senyal de respecte per aquesta proximitat, el caperó cap enrera i d'aquest només resta visible la seva base sobrevinguda al coll de la gramalla. La figura que queda més allunyada de l'escena central, en canvi, encara porta el caperó parcialment posat, i la seva base ha estat ocultada sota el coll de la gramalla. A l'escena consecutiva de composició molt

⁵⁶⁶ Ibidem, pàg. 35.

⁵⁶⁷ Ibidem, pàg. 34.

⁵⁶⁸ Serra i Vilaró, J. : *Baronies de Pinós...*, pàg. 258.

⁵⁶⁹ Ibidem, pàg. 258.

semblant però invertida respecta a l'anterior, el jove es presenta a Santa Úrsula i al seu pare també acompanyat dels dos homes grans que semblen formar part d'un reduït però experimentat seguici (fig. 174). En aquesta escena la posició dels caperons de les gramalles dels dos homes és idèntica a la de la primera escena: l'ancià que amb gest afable toca l'espatlla del jove agenollat com suggerint la "presentació" del seu protegit a la figura reial s'ha desproveït ja del seu caperó. Amb el gest i, tal vegada també amb paraules, s'ha adreçat al rei i per això porta el caperó caigut damunt de l'espatlla. L'home que queda més enrere porta encara el caperó de la gramalla posat, la qual cosa pot indicar una certa llunyania tant física com emocional del personatge respecte del que succeeix en l'episodi central. És ell encara, però, qui porta la vestimenta sencera pròpia dels viatges i en aquest sentit recorda que el seguici que acompanya al noi arriba de terres llunyanes. També als episodis ja citats del *Bateig de l'emperador Filip* (fig. 188) i *l'Enterrament de Santa Llúcia* i de *Sant Llorenç* (figs. 189 i 190) dels retaules de Bartomeu de Rubió apareixen ben representats aquests conjunts de gramalla i gonella. Però serà la pintura la que permetrà mostrar la unitat de color que agermanava la gramalla i la gonella en forma de conjunts tant sovint presents als inventaris. Així, el sabater Anià al retaule de Sant Marc (fig. 103) llueix un conjunt de color fosc de gonella i gramalla o l'acompanyant de Sant Bartomeu del retaule homònim (fig. 62) que s'abilla amb un altra conjunt també de dos peces de tons vermellorsos. Finalment, en una pintura senesa⁵⁷⁰ (fig. 202) on es narren diversos episodis populars relacionats amb els miracles del beat Agostino, la gramalla també hi és present. L'home que ajunta els dits de les mans en senyal d'admiració al contemplar com el beat torna a la vida un nen que havia estat mort per un gos, porta una gramalla de tons foscos (potser blau?) que, en aquest cas, contrasta amb la vermella vestidura de sota.

9.5.3.5. La gramalla, la gonella i la cota ardia

A l'apartat dedicat a la cota ardia ens hem deturat també a parlar de la gramalla per ser aquesta una peça essencial en la vestimenta del segle XIV que acompanya a la cota talar, de tal manera que, com hem vist, cota, gramalla i, sovint, també la gonella, formen

⁵⁷⁰ Simone Martini. *Il beato Agostino Novello*, Siena, Pinacoteca Nazionale.

una unitat que comparteix roba, color i guarniments. Però sobretot, durant bona part del segle XIV, la gramalla esdevé la companya ideal de la cota ardia i tant és així que si haguéssim d'escollir els induments més representatius dels anys centrals del segle XIV, aquests serien, sense cap mena de dubte, la cota ardia associada a la gramalla. Cotes ardiés de la mà de gramalles són presents a moltes de les obres artístiques de l'època conservades. La conjunció d'aquestes dues peces de vestir ha configurat la imatge més poderosa i representativa de la indumentària del segle XIV i, tal vegada, per extensió, de l'Edat Mitja en general.

Evidentment, els portadors d'aquests induments són sempre homes llevat d'alguna excepcional escena ja comentada que mostra a dones abillades amb aquesta peça. La cota ardia solta o amb mantell es vestida per homes i dones de totes les condicions i estaments, però la cota ardia combinada amb la gramalla es converteix en un conjunt gairabé privatiu dels homes. Amb freqüència apareixen a les obres del segle XIV figures masculines que llueixen, com si es tractés d'un conjunt de tres peces, una gramalla, una cota ardia i una gonella. La llarga pala de la màniga que arrenca des de sota de les ales de la gramalla és l'element més significatiu que diferencia la cota ardia de la cota talar quan ambdues són cobertes per aquesta peça d'abric. Una vegada més, el braç es converteix en la part del cos on part de les tres vestidures resulten parcialment visibles, però en lloc de l'efecte de volum esglaonat, des de el canell fins a les espatlles, que provenia de les diferents amplades i longituds de les mànigues de la gonella, cota i gramalla la cota ardia introdueix un accentuat contrast entre el volum airós de les ales de la gramalla i la planitud desmaiada de les mànigues pròpies d'aquesta vestidura. Així, un senyor feudal que rep l'homenatge⁵⁷¹ o un home que recolzat a la columna formava part d'un seguici funerari⁵⁷² vesteixen sengles conjunts de tres peces: gonella, cota ardia i gramalla (figs. 203 i 204). Unes vestidures semblants però de llana de presset vermell importada de la ciutat de Douai van ser confeccionades per als infants Pere i Jaume. En aquesta ocasió es va fer servir una fina tela de seda com el sendal per a la seva folradura:

.....done an Lope de Gurrea, cambrer maior del dit senyor, vij. alnes e mija e un quarto de **preset vermell de Duay a obs de gramalles e de cotes ardiés** del dit senyor

⁵⁷¹ AHCB. Ramon Ferrer. *Usatges. Caplletra*, fol. 41. (1G-9).

⁵⁷² *Ploraner*. Procedent de Poblet, Berlín, Staatliche Museem.

*infant e del senyor infant don Jayme, frare seu, comte d'Urgell.....Item mija alna de **sendat de grana** a obs de les dites vestedures⁵⁷³.....*

Un any després (1335) i de la mateixa roba de presset vermell de Douai es va fer per als dos germans un altre conjunt però aquesta vegada substituint la cota ardia per la cota talar i la gramalla pel mantell. De fet, com ja hem assenyalat és usual la coexistència i alternança en els vestuaris i, no només en els reials, de diferents tipus de cotes com poden ser les ardiés, les talars o les curtes complementades amb gramalles o mantells:

*Item done al dit En Lop de Gurrea xvij. coldes de **presset vermell de Duay** a obs de **mantells cotes e gonelles** als senyors infants.....Item dues **penes vayres** flandeses qui entraren en los dits mantells.....Item altres dues **penes vayres** qui entraren en les dites **cotes**.....Item miga onza de **perles** a obs dels **taxells dels dits mantells**⁵⁷⁴*

Com en els conjunts de l'apartat anterior, la cota ardia i la gramalla compartien el mateix color i textura de la llana. També les de millor qualitat eren importades però totes eren guarnides amb folrades de roba o de pells:

*Item **gramalla e cota ardia** de drap de malines de color de pressaster oldanes⁵⁷⁵*

*Item unam **gramayam** cum pelle de vayres et **cotem ardiam** cum pelle ayins cum alias manicas et capucio alferrat de panno mesclatum⁵⁷⁶*

*Item quedam **cotardia** cum ij. capuciis **panni violati***

*Item quedam **grimasia eiusdem panni**⁵⁷⁷*

*Item una **cotardia panni morati de melinis** cum suo capucio cum pellibus agninis in dicta cota⁵⁷⁸*

⁵⁷³ Girona i Llagostera, D. : *Itinerari de l'Infant Pere*, pàg. 207.

⁵⁷⁴ Ibidem, pàg. 258.

⁵⁷⁵ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

⁵⁷⁶ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 6 (Vic 2).

⁵⁷⁷ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de la Seu de Girona*, pàg. 64.

⁵⁷⁸ Ibidem, pàg. 65.

Item quedam gramasia panni de melinis morata cum folratura panni violati

*Item capuciam ipsius panni de melinis*⁵⁷⁹

Sortosament aquests conjunts de cota ardia i gramalla són molt ben representats a les imatges artístiques. D'entre el conjunt d'escenes conservades que mostren aquestes vestidures, ocupen un lloc preeminent la representació de personatges que ostenten algun tipus de poder. Es a dir, la gramalla, com a vestit de cerimònies, juntament amb la cota ardia serà una indumentària associada al poder polític. Es multipliquen les imatges de monarques, consellers, cavallers, rics homes o prohoms en general que porten cotes ardies amb gramalles. En aquest sentit, una obra referencial del gòtic català com és el *Llibre Verd de Barcelona* assoleix també una destacada rellevància com a font iconogràfica relacionada amb la indumentària. En certa manera se'l podria comparar amb el *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* pel que fa a la importància de la indumentària representada, encara que en aquest cas es tracti fonamentalment d'induments masculins. Les miniatures amb que va ser il·lustrat el *Llibre Verd de Barcelona* tot i ser menys nombroses que les del llibre destinat a la jove esposa de Pere el Cerimoniós, contenen, però, un gran nombre de vestidures masculines, d'entre les quals destaquen amb insistència les cotes ardies, ja sigui vestides soltes o bé, més sovint, agermanades amb la gramalla. Si el *Llibre de Maria de Navarra* la vestimenta femenina hi es representada amb generositat, del *Llibre Verd de Barcelona* es pot dir que només hi té cabuda la masculina, però en ambdues obres la cota ardia hi juga un paper principal.

Tot i això, al *Llibre Verd de Barcelona* la cota ardia i la gramalla, adquireixen una significació especial al ser les vestidures més vinculades a personatges que exerceixen el poder polític i militar. Així, a l'escena del *Vassallatge a Jaume II*⁵⁸⁰ (fig. 194), el propi monarca, el vassall que jura fidelitat i alguns dels consellers presents a la cerimònia vesteixen conjunts de gonella, cota ardia i gramalla de diferents colors. El mateix triple conjunt porta el *rei entronitzat* no identificat⁵⁸¹ (fig. 205), així com una altra *figura reial*⁵⁸² (fig. 206), tampoc identificada, que alhora comparteix vestimenta amb l'escrivà i amb el conseller de primer terme que, al adreçar la paraula al rei, s'ha tret en senyal de respecte el caperó de la gramalla que plegat descansa damunt de

⁵⁷⁹ Ibidem, pàg. 69.

⁵⁸⁰ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Vassallatge a Jaume II*, fol. 49r.

⁵⁸¹ AHCB *Llibre Verd de Barcelona. Rei entronitzat*, fol. 239.

⁵⁸² AHCB *Llibre Verd de Barcelona*, fol. 94v.

l'espatlla. El gest i la vestimenta es repeteixen en l'escena del *governant que presideix el consell*⁵⁸³ (fig. 207). D'altres vegades, no són els reis *Pere el Catòlic*⁵⁸⁴ (fig. 193), *Jaume I*⁵⁸⁵ (fig. 208) o *Jaume II*⁵⁸⁶ (fig. 195), quan presideixen les corts o els consells, els que vesteixen la cota ardia amb gramalla, sinó l'estament seglar. I encara esplèndides figures que llueixen cota ardia i gramalla poblen caplletres i *marginalia* del *Llibre Verd de Barcelona*, com *l'home que llegeix*⁵⁸⁷ (fig. 209) o *la mitja figura amb conjunt vermell complementat amb caperó amb folradura de pell blanca*⁵⁸⁸ (fig. 210).

I, encara que lluny de les nostres terres, un altre bellíssim conjunt també vermell ha estat representat entre el seguici de rics burgesos que gaudeixen del *Bon Govern* de la República senesa⁵⁸⁹ (fig. 211). Entre la varietat de vestimentes, Ambrogio Lorenzetti hi inclou una figura masculina (la segona per la dreta) que llueix les tres vestidures ja conegudes: gonella, cota ardia i gramalla.

Els mateixos induments distingeixen la sòlida presència d'alts dignataris en episodis de temàtica més popular com miracles o martiris, entre els quals destacariem el magnífic conjunt de gonella, cota ardia i gramalla de color púrpura amb dissenys d'or que suggereixen delicades teles de seda del dignatari que contempla el miracle de l'*Exorcisme* del *Retaule de Sant Bartomeu* (fig. 81) o el conjunt blau fosc del conseller situat a la dreta del tron del governant de la mateixa escena. Un *Herodes* del *Retaule de la Passió* de Bernat Saulet (fig. 196) amb vestidures coetànies també es distingeix per la seva cota ardia vermella sobreposada a una gonella del mateix color i a les quals acompanya una gramalla amb coll i caperó adornats amb unes singulars borles que ja hem comentat amb anterioritat.

Cotes ardies i gramalles també en homes de llinatge i d'estaments elevats, com el comitent que es posa sota l'advocació de Sant Bartomeu⁵⁹⁰ (fig. 212), el que rep la benedicció de Sant Llorenç mentre es condemnat a suplici⁵⁹¹ (fig. 52) o el jove d'origen noble que ceneix una espasa que penja d'una àmplia esquerpa o banda creuada en diagonal damunt de la gramalla (fig. 213). Les mateixes vestidures poden ser apropiades per, amb ajut angelical, arribar fins a la presència de la mateixa Mare de

⁵⁸³ AHCB *Llibre Verd de Barcelona*, fol. 204v.

⁵⁸⁴ AHCB *Llibre Verd de Barcelona*, fol. 70r.

⁵⁸⁵ AHCB *Llibre Verd de Barcelona. Jaume I presideix les corts*, fol. 74v.

⁵⁸⁶ AHCB *Llibre Verd de Barcelona. Jaume II presideix les corts*, fol. 102r.

⁵⁸⁷ AHCB *Llibre Verd de Barcelona. Figura d'home llegint*, fol. 149v.

⁵⁸⁸ AHCB *Llibre Verd de Barcelona. Caplletre amb figura masculina*, fol. 26r.

⁵⁸⁹ Ambrogio Lorenzetti. *Al·legoria del Bon Govern*. 1338-1339. Siena, Palazzo Pubblico.

⁵⁹⁰ Mestre de Santa Coloma de Queralt: *Retaule de Sant Bartomeu*, Tarragona, Museu Diocesà.

⁵⁹¹ Bartomeu de Robió: *Retaule de Sant Llorenç*, Lleida, església parroquial de Sant Llorenç.

Déu com els difunts *Ramon Serra*⁵⁹² *el Vell* (fig. 214) i *Ramon Serra el Major*⁵⁹³ (fig. 215) que les vesteixen al postrar-se davant la celestial presència.

De vegades, personatges sagrats abandonen les seves tradicionals túniques i mantells per vestir cotes ardies i gramalles. Els reis de les epifanies, com hem anat ja veient, són bons candidats a lluir aquestes vestidures. Però si tenim en compte que, segons un esquema tradicional heretat del romànic, els tres reis representen també les tres edats de l'home, només el reis més joves portaran aquests induments. Així, en *l'Epifania* d'un templet del MNAC (fig. 216),⁵⁹⁴ el rei que es troba més apartat del grup principal porta una cota ardia vermella damunt d'una gonella d'idèntic color. S'hi sobreposa una gramalla blava més curta que les vestidures de sota. El seu company més pròxim (fig. 126) també es cobreix amb una cota ardia però complementada amb un mantell, la qual cosa dota aquesta Epifania de l'excepcionalitat de reunir dos reis que vesteixen cota ardia encara que amb peces d'abric diferents. També un casolà Sant Josep del relleu de la *Nativitat* (fig. 192) assegut a la llinda de la construcció que dona aixopluc a la Sagrada Família porta una cota ardia de color vermell i s'abriga amb una gramalla amb caperó del mateix color. Tanmateix, la delicada figureta⁵⁹⁵ que, en representació del mes de febrer del Llibre d'Hores de Maria de Navarra (fig. 46), s'embolcalla amb una cota ardia i gramalla amb caperó, mentre remena l'olla vora el foc, recorda la funció bàsica d'aquesta peça de vestir que era la protegir del fred.

Encara que confeccionades amb llanes més senzilles i amb folradures menys luxoses les cotes ardies combinades amb les gramalles formaven part també del vestuari dels estaments més populars. A les imatges aquests conjunts d'ús més corrent es solen fer presents en escenes on s'esdevé algun fet miraculós del qual en són testimonis gent del poble, com és el cas d'un retaule atribuït a Guillem Seguer, on es veu la parella de familiars d'un moribund⁵⁹⁶ que contempla astorada com aquest rep el cos de Crist a

⁵⁹² Pere Moragues (atribuït). *Sepulcre de Ramon Serra el Vell*, c. 1355, Cervera, església de Santa Maria. A la cara frontal del sepulcre hi ha l'escena de la presentació del difunt davant la Mare de Déu i en el mur del fons, sota l'arcòsoli, té lloc la cerimònia de les exèquies en la qual participen frares cantors. A la part superior del monument funerari les figures de sant Joan i de Maria acompanyades per àngels.

⁵⁹³ Jordi de Déu. *Sepulcre de Ramon Serra el Major* (entre 1378 i 1382), Cervera, església de Santa Maria. A la cara frontal de la caixa es desenvolupa l'escena de la presentació del difunt, acompanyat per àngels, a la Mare de Déu. A la pared del fons hi ha el seguici funerari rematat, en la part superior, per una Crucifixió.

⁵⁹⁴ Templet amb les escenes de *l'Anunciació, la Visitació, el Naixement, l'Anunciació als pastors i l'Epifania*. c. 1325. Pintura i talla policromada i daurada. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. N° d'inventari 9782, n° expedient 1290.

⁵⁹⁵ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Mes de febrer*, fol. 3.

⁵⁹⁶ Guillem Seguer? (atribuït). *Retaule de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

través d'una obertura lateral del pit davant de la impossibilitat de la malalta gola de poder empassar-se res (fig. 217). L'home duu un conjunt de tons marrons foscos, integrat per gonella amb una renglera de blancs botons a la màniga, cota ardia i gramalla. La gramalla és absent de les vestidures de la dona de la seva dreta on el conjunt, de tonalitat més clara, queda reduït als dos vestits. En l'escena del fals feligrès que assisteix a missa⁵⁹⁷ (fig. 218) del mateix retaule tornen a aparèixer les tres peces en la figura masculina de segon terme. I encara, el *Retaule de la Santíssima Trinitat* és el que ens proporciona, almenys que coneguem, l'única escena amb figures femenines abillades amb gramalla (fig. 197). La gramalla de les portadores del pal·li no amaga, però, la cota ardia que sobresurt per sota la vora de la gramalla, així com les pales de les seves característiques mànigues que semblen adquirir aquí un perfil més ondulant que contrasta amb la rígida renglera de botonadures que estreny la màniga de la gonella. No deixa de ser significatiu que l'escena de la processó del Corpus sigui la única en tot el retaule que permeti mostrar dones guarnides amb la gramalla, mentre que a les demés escenes on també hi intervenen figures femenines aquestes segueixen vestint la cota ardia però no pas la gramalla de manera que sembla confirmar-se que només en ocasions excepcionals la dona tenia accés a aquest indument. Tal vegada no és aliena del tot a aquesta mena de "convivència natural" entre l'home i la gramalla, les connotacions associades al poder que aquesta peça de vestir va adoptar a la societat del segle XIV. Tot i això, ja a les acaballes del segle en dues partides de l'inventari del mercader Guillem Ferrer, mort l'any 1398, hi consten dues gramalles on s'especifica que són *d'home*⁵⁹⁸, la qual cosa fa pensar que també n'hi podien haver de dona.

Tanmateix, ja hem fet referència anteriorment a la vinculació de la gramalla amb la mort de manera que esdevé la vestidura que per excel·lència representa el dol a la societat catalana del segle XIV. Però les imatges artístiques que han arribat fins a nosaltres mostren amb contundència com també la gramalla de dol s'acompanyava de la cota ardia. I en la representació d'aquesta combinació de cota ardia i gramalla de dol tal vegada ha estat l'escultura el medi d'expressió artística més adequat per donar vida a unes imatges que assoleixen una gran potència visual. En aquest sentit resulten paradigmàtiques, des de el punt de vista de la representació de les vestidures que estem comentant, les figures dels anomenats ploraners que formaven part de la decoració

⁵⁹⁷ Guillem Seguer? (atribuït). *Retaule de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁵⁹⁸ Veure notes n° 458 i 475.

escultòrica dels sepulcres. Els ploraners de la major part del segle XIV i entre ells, els que procedeixen de les tombes reials de Poblet, vesteixen aquests conjunts de gonella, cota ardia i gramalla. L'única variant vestimentària que admetent aquestes figures és el caperó de la gramalla que en ocasions pot estar absent del conjunt o bé col·locar-se de diferents formes que poden ocultar més o menys el rostre.

Els gestos d'alguns d'aquests *plorants*, com el d'arromangar-se les faldilles de la gramalla⁵⁹⁹ (figs. 219 i 220) o recolzar-se en un element arquitectònic⁶⁰⁰ (fig. 204) confereixen a aquestes figures un cert moviment accentuat pels ritmes ondulants i radials dels plecs de les robes. En d'altres, una composició més reposada accentua l'expressió del dolor i del recolliment (figs. 221⁶⁰¹, 222⁶⁰² i 223⁶⁰³). Però els diferents gestos sempre guiats per la contenció mantenen ben visibles les mànigues de les tres característiques vestidures: la de la gonella recorreguda per l'atapeïda renglera de botonadures, la de la cota ardia amb el caient de la seva pala i finalment les falses mànigues de la gramalla a manera d'amples ales. En algunes escultures de plorants els braços queden recollits dintre de la gramalla de manera que la gestualitat queda reduïda al mínim, com en un plorant de Cascalls,⁶⁰⁴ que manté els braços creuats damunt del pit per sota la gramalla (fig. 224) o com el de Pere Seguer⁶⁰⁵ on els braços romanen estesos al llarg del cos però ocults per les vestidures (fig. 225). L'absència de braços en aquestes escultures fa que augmenti el valor expressiu de les buides mànigues que pengen inermes. Tot i el tractament sintètic de les formes en l'escultura de Pere Seguer, les plegades ales de la gramalla que cauen damunt les abatudes pales de la cota ardia aconseguen expressar amb emocionada intensitat un profund sentiment de tristesa i de dolor.

Cota ardia i gramalla també podien acompanyar a manera de mortalla de pedra les escultures jacs dels sepulcres. Així, homes d'alta condició perpetuen la seva imatge en el temps abillats amb aquestes vestidures. També és possible que en ocasions fossin utilitzats aquests conjunts d'induments per a amortallar el cos del difunt. Entre les diverses partides de gramalles que consten en l'exhaustiu inventari del ja citat mercader

⁵⁹⁹ *Ploraners*. Procedents de les tombes reials de Poblet. Segle XIV. París, Musée del Louvre.

⁶⁰⁰ *Plorant*. Procedent de Poblet. Berlín, Staatliche Museen.

⁶⁰¹ *Plorant*. Procedent de Poblet. Berlín, Staatliche Museen.

⁶⁰² *Plorant*. Segle XIV. N° d'inventari 200217, n° d'expedient 1253, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁶⁰³ Jaume Cascalls. *Ploraner*. Procedent dels sepulcres reials de Poblet. Museu de Poblet

⁶⁰⁴ Jaume Cascalls. *Ploraner*. Procedent de les tombes reials de Poblet. Museu de Poblet.

⁶⁰⁵ Pere Seguer. *Ploraner*. 1345-1350. Barcelona, Museu Marés.

Guillem Ferrer hi constauna **gramalla de florentí blau scur, per a cossos**⁶⁰⁶. Sembla clar que aquesta gramalla de llana florentina de color fosc estava relacionada amb el dol, però es fa difícil saber si el seu destí era ser portada als funerals o a d'altres cerimònies funeràries o bé l'expressió **per a cossos** al·ludeix de manera expressa a una possible funció de mortalla d'aquesta peça de vestir. En tot cas, la cota ardia i també la talar acompanyades de la gramalla eren induments associats a la mort i per això no es d'estranyar que per a l'imaginari col·lectiu els difunts fossin presentats a la Verge amb aquestes vestidures (figs. 226⁶⁰⁷ i 227⁶⁰⁸) o, ja fora de terres catalanes, a Santa Maria Novella de Florència, un ressuscitat que surt de la tomba⁶⁰⁹ (fig. 201) portés també un conjunt de gramalla i cota talar.

Com ja hem indicat més amunt, l'església de Santa Maria de Cervera acull tres monuments funeraris amb escultures jacentes masculines damunt de les caixes. Dues de les tres figures han estat representades vestint un conjunt de gonella, cota ardia i gramalla, mentre que la tercera, la de Berenguer de Castelltort⁶¹⁰, duu també un conjunt de tres peces però la cota ardia ha estat substituïda per la talar (fig. 200).

Els dos sepulcres que sostenen les figures abillades amb cota ardia van ser realitzats amb més de vint anys de diferència. El primer va ser executat per Pere Moragues⁶¹¹ cap l'any 1355 a la mort de Ramon Serra el Vell (figs. 226 i 227). El difunt és representat vestint les tres peces de les quals destaca la màniga dreta de la cota ardia que descansa al costat de l'espasa. D'una particular bellesa resulta la gonella de la qual l'artista ha representat amb detallada delicadesa la renglera de botons amb els seus respectius traus de les mànigues així com el coll. Aquest consta de set cercles concèntrics d'un cert gruix a cadascú dels quals li correspon en la seva part central un petit botó. La fina renglera de botons tanca el coll de la gonella. El mateix tipus de coll amb el decoratiu efecte de relleu remata una gonella curta d'un dels saigs que flagel·la a Jesús i que ha estat atribuït a Jaume Cascalls (figs. 91 i 92). Tres grossos botons ajusten la gramalla al coll.

⁶⁰⁶ Casas Homs, J. M^a. : *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 26.

⁶⁰⁷ Pere Moragues. *Sepulcre de Ramon Serra el Vell* (detall). Cervera, església de Santa Maria.

⁶⁰⁸ Jordi de Déu. *Sepulcre de Ramon Serra el Major* (detall). Cervera, església de Santa Maria.

⁶⁰⁹ Nardo i Andrea di Cione Orcagna. *Judici Final* (detall). Pintura mural. Florència, Santa Maria Novella, capella Strozzi.

⁶¹⁰ L'estil de la talla es relaciona amb l'escola escultòrica vinculada amb Bartomeu de Rubió. Espanyol, Francesca: "Bartomeu de Rubió i el ressò de la plàstica toscana" a *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 256-274.

⁶¹¹ Terés i Tomàs, Maria Rosa: "Pere Moragues, escultor" a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 274-290.

Per a Ramon Serra el Major (figs. 228 i 229) Jordi de Déu⁶¹² va realitzar un altre sepulcre entre els anys 1378 i 1382 en unes dates ja una mica forçades per a la cota ardia. Però aquesta és la vestidura amb la que apareix representat el difunt, juntament amb la gonella i la gramalla. Gonella i gramalla comparteixen aquesta vegada unes delicades i discretes botonadures mentre pren protagonisme l'ampla fresadura que riveteja les mànigues de les tres vestidures així com el coll i la vora de la peça d'abric. Totes dues gramalles, però, incorporen un element que no havia aparegut en cap de les anteriors imatges artístiques com és el tall davanter, molt més accentuat, d'altra banda, en la figura jacent de Ramon Serra el Major.

La representació de la cota ardia en una data tant límit com és la de finals dels anys 70 i principis dels 80 del segle XIV fa pensar en la possibilitat d'un cert anacronisme⁶¹³ indumentari, tal vegada provocat per la necessitat de donar una certa unitat a través dels vestits a les dues sepultures que acollien les restes de dos membres d'una mateixa i important família.

⁶¹² Manote i Clivilles, Maria Rosa; Terés i Tomàs, Maria Rosa: "L'Art gòtic a Catalunya. Influències externes i consolidació d'un estil propi durant la segona meitat del segle XIV. Introducció" a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 246-255; Beseran i Ramon, Pere: "Jordi de Déu, entre la tradició trescentista i l'estil internacional" a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 304-318.

⁶¹³ En uns inventaris de la vila de Berga de l'any 1383 apareixen encara algunes cotes ardies. Així el mercader Jaume Duran era el propietari de dues cotes ardies: una de llana marró i l'altra de llana de color morat clar amb folradura de pell ja molt desgastada i inservible...*unam cotardiam panni de tenat...unam cotardiam panni lividi cum pena inutili...* Un altre mercader, Pere Coromines, també disposava d' *unam cotardiam panni canelat sotil folradam...* i encara al guardaroba del sastre Francesc Torrent hi havia dues cotes ardies, una de les quals feia joc amb una gramalla:...*unam cotardiam panni de taronyat sotill...unam cotardiam et unam gramasiam panni de blau scur...* Santandreu i Soler, M. Dolors: *La vila de Berga a l'Edat Mitjana. La família dels Berga*. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Història Diplomàtica. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona. Març, 2006, Apèndix Documental, pàgs, 59, 108 i 154. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1124106-085303/>
La documentació més tardana relacionada amb aquesta vestidura correspon al període 1387-1396 on encara són enregistrades les cotes ardies i gramalles de pluja que en concepte de pagament reben els servents de la reina Violant de Bar. Per aquestes dates, probablement la cota ardia ja no formava part preeminent dels vestuaris reials i nobiliaris però de manera residual podia mantenir encara la seva presència en l'àmbit domèstic de la cort o en petites poblacions com Berga allunyades dels grans centres urbans i portuaris que eren, juntament amb el món de la cort, els principals impulsors dels canvis vestimentaris:...*Si bé pagava les terces ab regularitat y'ls vestits de consequtut als seus servents y les gramalles de pluja cada tres anys y les cotes ardies anyals, era, además, generosa en altres robes y diners...* Joseph M^a. Roca: *Joan I d'Aragó*, Institució Patxot, Barcelona, 1929, pàg. 144.

9.5.3.6. La cota ardia curta

Tant les fonts documentals com les imatges artístiques registren abastament l'anomenada cota ardia així com les peces d'abric, mantell i gramalla, amb que aquest vestit podia acompanyar-se. Però seran només les obres d'art les que recullin les variacions que la cota ardia admetia, fonamentalment en la seva versió masculina. Tanmateix, diverses font iconogràfiques mostren com els homes vestien cotes ardies talars però també com succeïa amb altres tipus de vestits, aquestes podien escurçar la seva llargada de manera que bona part de les cames quedaven al descobert. De totes les cotes estudiades, inclosa la cota ardia talar, la cota ardia curta és la que reuneix dues de les més rellevants innovacions de la indumentària del segle XIV: l'escurçament progressiu dels vestits que es generalitza dintre de la població masculina i l'accentuació d'elements ornamentals a les mànigues que en aquest cas arriba a adoptar formes gairebé extravagants a través de la llarga pala amb que es perllonga la boca de la màniga i que pot arribar a arrossegar-se per terra. Aquestes característiques, juntament amb el luxe que podia incorporar en la seva ornamentació, la converteixen en una vestidura propera al món de la cort i de l'aristocràcia. Tot i això, les imatges indiquen que solien ser els homes més joves d'aquests alts estaments els que vestien les cotes ardies curtes mentre que la cota ardia talar continuava reservada per als de més edat. D'altra banda aquesta vestidura durant els anys centrals del segle XIV degué d'experimentar una notable difusió en diversos territoris europeus com ara l'actual França o Itàlia, on es troba notablement representada en diverses obres que van des de la pintura mural o sobre taula al brodat.

Les imatges ens presenten una cota ardia curta amb una tipologia ben definida. Un dels principals trets que la diferencia de la cota ardia talar és precisament la seva menor, encara que variable, llargada que com ja hem comentat pot acabar entre la part superior del turmell o just per el sota genoll, però que sempre deixa lliure part de la cama. La cota ardia curta abandona les folgadures pròpies de vestimentes més llargues i evoluciona cap a una faïçó que s'adapta més al cos, tot i que la faldilla pren una certa volada. La peça de vestir sol complementar-se amb una corretja o cinyell que ocupa una posició descentrada respecte al que seria el centre natural del cos per allotjar-se directament damunt dels malucs sinó és directament a frec de la zona genital. Les variacions ornamentals que ofereix aquest indument tenen a veure amb els talls que

poden perforar la faldilla o els botons arrengrerats que poden recórrer el vestit tal com hem vist ja en altres vestidures curtes.

Pel que fa a les obertures de la faldilla la seva ubicació presenta canvis segons **els talls** es facin a la part davantera o bé lateral d'aquesta. Tanmateix, el jove príncep d'Anglaterra, doblement representat al retaule de Santa Úrsula de Cascalls, vesteix gonella amb botonadura a les mànigues i una cota ardia curta de cintura baixa i plec davanter (fig.48). Al seu costat Santa Úrsula li sosté, doblegada per la meitat, la gonella amb les mànigues siluetejades pels fins botons, mentre el noi, que ja s'ha després de la seva roba, es batejat dins de la pila baptismal. Una altra cota ardia curta del mateix tipus llueix el portador que ajuda a Sant Lluís de França a transportar un malalt en una de les pàgines del Llibre d'Hores de Maria de Navarra.⁶¹⁴ L'obertura central és com una petita finestra que deixa veure la folradura i el vestit de sota. De la descentrada corretja penja, a més d'un punyal, un petit carner (fig. 230). Com en el cas de les vestidures talars, les imatges artístiques també mostren una coincidència de color entre la cota ardia curta i la gonella de sota de manera que ambdues vestidures formen una mena de conjunt. D'altra banda, moltes de les cotes ardiades curtes apareixen soltes sense res que destorbi la justesa de la seva llargada, llevat de curtes capes o caperons caiguts damunt de l'espatlla. No obstant això, un dels reis de l'Epifania⁶¹⁵ (fig. 231) del retaule major de Girona duu una cota ardia curta però coberta d'una gramalla amb botonadura de d'alt a baix. En canvi, la cota ardia curta que també vesteix el seu company de menys edat només s'acompanya d'un petit mantell.

La faldilla d'aquest indument també admetia obertures pels costats, la qual cosa facilitava els moviments més esforçats i, en particular, la muntura. Però al costat dels aspectes més pràctics, els talls seguien aportant luxe a la vestidura al permetre l'exhibició de les riques folrades i teles del vestit interior. Una cota ardia curta d'aquesta mena duu l'home que desplega un pergami en una de les pàgines del Llibre Verd⁶¹⁶ (fig. 232). Però aquest tipus de vestidura sembla estar associada, sobretot, a les escenes de caça. Un genet que en la seva mà esquerra enguantada porta un falcó s'abilla amb un conjunt verdós de gonella i cota ardia curta⁶¹⁷. El doblec d'un dels extrems de la faldilla per damunt de la sella suggereix el tall lateral (fig. 233). Amb una

⁶¹⁴ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra, Sant Lluís de França transportant a un malalt*, fol. 190.

⁶¹⁵ Mestre Bartomeu. *Retaule Major. Epifania*. Argent daurat, repussat i cisellat. c. 1325. Girona, Seu.

⁶¹⁶ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Caplletra*, fol. 214.

⁶¹⁷ Ferrer Bassa. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Mes d'abril*, fol. 5.

vestidura molt semblant però més luxosa es guarneix un rei caçador de l'esmentat Llibre Verd⁶¹⁸. En aquest cas es tracta d'una cota ardia curta meitadada que combina una roba vermella amb una altra de tons morats a la qual s'hi sobreposen unes formes romboïdals de disseny esgaiat (fig. 234).

Semblants a les que mostren aquestes imatges devien ser les cotes ardies per anar a caçar cérvols que els sastres reials va confeccionar l'any 1335 per als infants Pere i Jaume. Es va fer servir roba de camellí que ja hem vist era un teixit més aviat grosser i anaven acompanyades de *redondells* que era una capa desproveïda de caperó i amb la seva part inferior, tal com indica el nom, rodona o de forma circular:

*Item done an Guillermo Galceran, sartre del senyor infant, ab albara de scriua de racio, los quals li eren deguts per raho de la messio que feu en unes vestedures de **camelli** que feu en Terol en lo present mes, a obs del dit senyor infant e del senyor infant En Jacme ffrare seu, comte d Urgell, per raho de **caça de ceruo**, ço es per fer baxar xij. coldos e mig del dit drap, de que s faeren sengles **cotes ardies e redondells** e per altres messions⁶¹⁹.....*

*Item done al dit en Lop de Gurrea, xij. canes e mige de **camelli**, a obs de **cotes ardies e redondells** dsls dits senyors infants, e costaren an Michel Pereç de Miedes, draper de Terol, a raho de vij. solidos jaccenses la cana⁶²⁰.....*

L'anomenada Cambra del Cèrvol del Palau dels Papes d'Avinyó rep el seu nom de les escenes de caça d'aquest animal que omplen els seus murs. Però a la mateixa estança s'hi representen també d'altres escenes relacionades amb les diverses tècniques emprades al segle XIV per a la captura d'animals més petits. Molts dels caçadors que les protagonitzen porten cotes ardies curtes. Com l'home del braç dret enlairat que retorna de la caça amb falcó i el jove que l'acompanya: ambdós comparteixen la mateixa vestidura que acaba arran de genoll però les mànigues es perllonguen amb unes punxegudes pales⁶²¹ (fig. 235). Un altre caçador⁶²² que fa saltar els conills dels seus caus amb una fura es guarneix amb una cota ardia curta però meitadada que es

⁶¹⁸ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Rei caçador*, fol. 49r.

⁶¹⁹ Girona Llagostera, D. : *Itinerari de l'Infant Pere*, pàg. 246.

⁶²⁰ Ibidem, pàg. 256.

⁶²¹ *Cambra del Cèrvol. Escena del retorn de la caça amb falcó*. Segle XIV, Avinyó, Palau dels Papes.

⁶²² *Cambra del Cèrvol. Caça amb fura*. Segle XIV, Avinyó, Palau dels Papes.

complementa amb un caperó que tapa també part del mentó (fig. 236). La mateixa vestidura curta es repeteix tant en el noi ajupit que busca nius d'ocells entre el fullatge⁶²³ (fig. 237) com el que ho fa enfilat en un arbre⁶²⁴ (fig. 238). Un ideal cortès de ressonàncies franceses anima aquestes escenes de caça i de pesca que decoren l'estança papal.

La caça, sobretot amb falcó, associada al món de la cort apareix en una altra obra probablement procedent d'algun taller parisenc. Es tracta de dos fragments brodats amb sedes d'un almoïner que mostra en una cara a un jove falconer amb dos ocells⁶²⁵ (fig. 239) i a l'altra el mateix jove coronant a una dama⁶²⁶ en una escena de significació amorosa (fig. 240). En ambdues escenes resulten perfectament visibles les llargues mànigues de la cota ardia del falconer que voleien delicadament damunt de l'intens fons vermell. La resta de la cota que una composició de mitges figures deixa invisible es pot imaginar curta, ja que aquesta mida resulta ser la més apropiada, tal com mostren les precedents imatges, per a la pràctica de les activitats cinegètiques encara que també la joventut del caçador afegeix arguments a aquesta proposta.

I encara al *Palazzo Restaurazione* de Siena unes altres cotes ardies curtes vesteixen les esveltes figures de dos joves caçadors, un dels quals va proveït d'un gran arc⁶²⁷ (figs. 241 i 242). Aquestes vestidures i la caça major que practiquen deixen constància del seu origen nobiliari o reial. Però les aristocràtiques figures que amb l'arc a la mà i aire despreocupat s'han endinsat pel frondós bosc tot assetjant algun animal no van acompanyades d'escenes de caça, sinó que es troben enfrontades a un món d'oració i de treball representat pels monjos i pagesos que habiten aquets retirats paratges (figs. 243, 244 i 245). La procedència cortesana de les cotes ardies curtes que els caçadors llueixen subratlla els valors mundanals que aquests representen davant dels valors espirituals encarnats pels monjos del monestir.

A les pilastres que sostenen l'única nau gòtica de l'església d'Orsanmichele de Florència hi ha representades, a mida natural, diversos sants protectors relacionats amb els gremis majors i menors de la República florentina (nota nº 304). Entre ells hi

⁶²³ *Cambra del Cèrvol. Buscador de nius d'ocells.* Segle XIV. Avinyó, Palau dels Papes.

⁶²⁴ *Cambra del Cèrvol. Buscador de nius d'ocells en les branques d'un arbre.* Segle XIV, Avinyó, Palau dels Papes.

⁶²⁵ *Falconer portant un ocell damunt del puny.* Brodat amb sedes policromes. Segle XIV. Lyon, Musée des Tissures.

⁶²⁶ *Falconer amb una dama.* Brodat amb sedes policromes. Segle XIV. Lyon, Musée des Tissures.

⁶²⁷ Siena, Palazzo Restaurazione. Es tracta d'unes pintures recentment descobertes i restaurades que cobreixen la part inferior d'una volta situada damunt d'unes escales del palau. Els primers estudis realitzats vinculen les escenes amb el cercle dels germans Lorenzetti.

figuren Sant Jordi (fig. 162), en representació dels gremis dels cuirassers i dels espasers, i Sant Julià (fig. 246), que aplegava sota la seva advocació als que disposaven de llocs d'allotjament o albergs que comptaven també amb el seu propi gremi. El món cavalleresc del qual procedeix el sant que s'enfronta valerosament a la fera fa acta de presència a través dels atributs dels quals es dota a la figura: l'espasa i l'escut. Però també hi té a veure la cota ardia, d'un curt moderat que sols deixa a la vista la part superior dels turmells, amb que s'abilla el sant cavaller. La vestimenta s'acompanya d'un curt mantell d'exquisida folradura de pell que comparteix amb la cota ardia, segons mostra la cara interior de la pala de la màniga dreta. La mateixa cota ardia però més curta i amb tall central davanter que permet augmentar el lluïment de la rica folradura guarneix a un Sant Julià que, d'altra banda, no porta atributs.

Tanmateix, rengleres de **botons** de diferents materials i de major o menor longitud es convertiren en un dels principals elements ornamentals de les vestidures, fonamentalment masculines, en els anys centrals del segle XIV. En aquest sentit, la cota ardia curta no era una excepció i els botons també formaven part de la seva ornamentació. Però en aquest cas, quan els botons fan acta de presència en aquesta peça de vestir sembla que s'accentua la seva funció decorativa al disposar-los desconectats de les obertures naturals per on el vestit es posava i s'ajustava al cos. Així, algunes imatges representen cotes ardies curtes amb botons que arrenquen de la cintura per anar a recórrer tota la faldilla, com, en el cas del Llibre Verd, la que vesteix el rei coronat que ceneix també una baixa corretja amb carner incorporat⁶²⁸ (fig. 149) o el monarca entronitzat⁶²⁹ (fig. 247) que exerceix el seu poder dictant a un escrivà alguna disposició reial. També ceneix la vestidura amb una descentrada corretja que només la postura sedent del personatge sembla capaç d'impedir que llisqui cap avall. L'extrem de la pala de la màniga que acaba en tres puntes a manera d'un trident permet veure la folradura de pell del vestit. En ocasions, apareix la cota ardia curta desproveïda d'adornaments de botons i de talls a la faldilla. Amb una vestimenta d'aquestes característiques es representa al rei Pere el Cerimoniós en el mateix manuscrit⁶³⁰ (fig. 248). Tot i això, unes espectaculars pales folrades de pell semblen voler compensar l'absència d'altres elements ornamentals.

⁶²⁸ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Caplletra*, fol. 80r.

⁶²⁹ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Caplletra*, fol. 262.

⁶³⁰ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Caplletra amb la figura de Pere el Cerimoniós*, fol. 344r.

Una altra forma d'ornamentar les vestidures, ja fossin curtes o llargues, era la d'utilitzar roba de colors vius o de ratlles que podien incloure diversos tipus de disseny. Fins i tot, com hem vist, s'arriben a combinar en una mateixa vestidura robes de textures, colors o dissenys diferents que originaran les vestimentes anomenades meitadades. Tampoc la cota ardia curta roman aliena al gust per barrejar colors diferents en un mateix indument com mostren fonts documentals i imatges artístiques. Les cotes ardies curtes meitadades gaudeixen d'una bona representació en les imatges artístiques tant a les nostres terres com en altres territoris francesos o italians amb els quals Catalunya mantenia vincles comercials i culturals. Les vestidures meitadades eren portades sobretot per personatges reials i persones vinculades al poder però també per criats i domèstics que estaven al servei dels poderosos (figs. 230, 234⁶³¹, 236 i 182). En una miniatura veneciana⁶³² (fig. 249) un jove rei llueix una vistosa cota ardia curta meitadada que combina el vermell amb un disseny de daurades ratlles horitzontals sobre un fons marronós. El seu company de darrera vesteix el mateix indument però amb robes diferents que agermanen marrons de diferents tonalitats, però que comparteixen un mateix disseny a manera de trèvols blancs i amb la particularitat que les dues robes estan articulades en diagonal i no en vertical com era usual en aquest tipus de peces de vestir. La resta de nois que formen el grup tampoc desentonen amb els seus cridaners vestits a base de diferents dissenys a ratlles. En tot cas, la riquesa suggerida dels teixits, les aristocràtiques cotes ardies curtes i els vistosos colors i dissenys contrasten amb les senzilles i monocromes robes del jove rústic.

A l'església no li passava per alt la significació de luxe i d'ornamentació que adquirien aquests nous colors i dissenys en la indumentària i per això percep el color com a pecaminós. Amb to irònic que denota una gran capacitat d'observació, Eiximenis reprèn a les dones per considerar-les culpables del gust que s'havia estès a la societat del seu temps pels teixits bells i luxosos:

*En tots los dits cinc vicis de vestir vanament són les dones fort culpables. E, primerament, en la **preciositat de les vestidures**, car tostemps volen del millor e del **pus bell drap**, si fer-se pot. Diu Calopodius que curiositat de vestir de fembres és eixit, e per fembres s'és escampat per lo món, car, com en lo començament nostre Senyor hagués dats vestiments de pells a Adam e a Eva, de les pells trasqueren les dones la llana, e de*

⁶³¹ AHCB. *Llibre Verd de Barcelona. Rei caçador*, fol. 49r.

⁶³² Miniatura d'un tractat venecià, segle XIV. Venècia, Biblioteca Marciana.

*la llana vingueren a adobar les estorxes d'herbes, ço és el lli; e del lli vingueren a adobar lo femat dels verms, e açò és seda; e de seda a l'aur obrat e a les pedres precioses*⁶³³.

*Mas comunament pequen fort lletjament, e quaix totes, en lo quart vici qui és de color, car no solament volen ésser vestides de belles e de diverses colors, ans encara se fan de les belles colors bells ornaments en llur cap, portant vels grocs e daurats e precioses, e ab belles agulles e moltes d'argent*⁶³⁴

Malgrat les paraules de reprovació del franciscà, l'ornamentació i el luxe en el vestir no es deturaren a finals del segle XIV sinó que més aviat anaren en augment. D'altra banda, els teixits i colors citats a les fonts documentals així com les vestidures que mostren les imatges artístiques deixen clar que el gust per la bellesa dels colors era un vici compartit per homes i dones.

La cota ardia curta que vesteix el rei de l'*Epifania* (fig. 250) de Jaume Cascalls al retaule de Cornellà de Conflent servirà per a cloure l'apartat dedicat a aquesta vestidura. Des de el punt de vista compositiu l'escena segueix l'iconografia tradicional de representar al rei que ocupa la posició central en una mena de *contraposto* entre el gest del seu braç dret alçat en direcció a la Verge i el Nen i la inclinació contrària del cap i de la mirada envers el rei més endarrerit que d'aquesta manera queda integrat a l'escena. El gest una mica forçat del braç del rei que creua per davant del seu pit propicia que destaquí en primer pla la màniga de la vestidura que es perllonga en una moderada però inconfusible pala característica de la cota ardia. Per tant, aquest rei vesteix una cota ardia curta però que, a més, ha estat notablement escurçada (fins arran de genoll) tant si se la compara amb d'altres cotes d'epifanies o amb la també cota curta del seu company (fins a mitja cama). La vestidura reuneix els dos elements ornamentals que solen aparèixer per separat: la botonadura i el tall davanter. Aquí la llarga filera de botons no es troba a la faldilla, com a les anteriors cotes ardies comentades, sinó que des de la zona púbica s'enfila fins al coll de la vestidura. Una estreta corretja ajusta suament la faldilla als malucs i assenyala el lloc d'arrencada de la botonadura. En la continuació de l'eix que marca la llarga botonadura i per sota de la corretja s'obre un tall central que deixa entreveure la folradura i la vestidura de sota. De la corretja penja

⁶³³ Francesc Eiximenis: *Lo Crestià*, Edicions 62, pàg. 160.

⁶³⁴ *Ibidem*, pàg. 161.

un petit carner acabat amb tres flocadures d'una tipologia pròxima als almoiners conservats al museu de Cluny de París. A la peça de vestir s'hi sobreposa una curta capa que envaeix molt parcialment el braç dret, però que en conjunt, es manté estesa al llarg de l'esquena. El coll de la capa s'adorna també amb una altra botonadura.

En aquesta escena de l'Epifania Jaume Cascalls vesteix els reis amb tres tipus diferents de cotes: la cota talar amb mantell, vestidura de respecte per excel·lència, és la que pertoca al rei de més edat agenollat ja davant de la Verge i el Nen; al rei que representa l'edat adulta li és adient una cota curta d'origen militar amb tall central al davant, una vestidura que no deixa de ser innovadora en la mesura en que es comença a generalitzar i s'aparta dels vestits talars, però serà el rei més jove el que vestirà, amb la cota ardia curta, l'indument més novedós per a l'època (és important tenir en compte la primerenca data en que Cascalls va realitzar aquest retaule). A principis dels anys 40 devia resultar extraordinàriament novedós “vestir” al gairebé adolescent rei amb una cota ardia curta fins als genolls ornada amb un vistós tall central i una espectacular renglera de botons. Si més no l'escultor ha privilegiat la posició central per a l'esplèndida vestidura amb que s'abilla el jovenívol rei. Tal vegada la desapareguda policromia original contribuïa a accentuar encara més l'efecte de riquesa de les vestidures. Però tot i així la identificació tipològica de petits objectes de luxe com ara el carneret amb les flocadures que només podien ser de seda i de fils metàl·lics podia suggerir també la sumptuositat de les robes.

Més de 40 anys després que Jaume Cascalls realitzés aquest retaule, Eiximenis clamava contra les *curiositats e oradures d'aquest temps*, les quals catalogava com a vicis: *Lo quint vici reprehensible en vestedures és lo tall e la forma, car alguns són qui cascun any muden norma de vestir, e acò és gran curiositat e gran supèrbia*⁶³⁵

Però els canvis vestimentaris que l'època d'Eiximenis experimenta i que són objecte de les seves crítiques, com les vestidures que en els homes deixen al descobert calces i bragues, els talls a les robes cada vegada més profunds o el gust per vestidures luxoses i de formes diferents, en realitat, s'havien iniciat dècades abans com es fa palès en escenes com la del jove rei que llueix en el centre de la composició una magnífica cota ardia curta.

⁶³⁵ Francesc Eiximenis: *Lo Crestià*, Edicions 62, pàg. 158.

10. EL PELLOT

10. EL PELLOT

El pellot era també un vestit extern que es portava a damunt d'un primer vestit (gonella) i que podia cobrir-se amb una peça d'abric com el mantell. Tot i que la seva faicó podia admetre certes variants conservava sempre l'element tipològic que li atorgava la seva característica forma: les àmplies escotadures laterals que s'esbocaven per sota dels malucs i que convertien la part superior del vestit en una estreta tira vertical. Sense mànigues, el vestit era de fet sostingut per la reduïda peça horitzontal que cobria les espatlles. Una obertura al mig d'aquesta peça perllongada de vegades per un generós tall permetia el pas del cap. En contrast amb aquesta reduïda estructura en forma de T del cos del vestit, la faldilla prenia una notable volada. Pellot deriva de la veu llatina *pellis* de manera que la folradura de pell que solia acompanyar aquest indument aportava consistència a la roba permetent que aquesta mantingués un cert punt d'encarcament amb el qual s'augmentava l'efecte de volum de la faldilla. El pellot vestia tant a homes com a dones, però mantenint unes certes diferències entre la versió masculina i la femenina de l'indument sobretot pel que fa a la llargada però també al patronatge com comentarem més endavant. Tanmateix, ja hem assenyalat que tampoc era del tot inusual representar personatges sagrats amb certs induments contemporanis de gran difusió com ara la cota ardia que amb tota naturalitat tant podia ser vestida per un pensarós sant Josep com per unes joves santes o fins i tot per unes figures angelicals que custodien la Sagrada Forma. En el cas del pellot aquest apareix formant part de la indumentària d'una figura de la Fundació Godia que ha estat identificada amb Josep d'Arimatea⁶³⁶ (fig. 251). Del pellot destaca la seva decoració de castells heràldics de tons granatosos inserits dins d'un marc quadrilobulat i retallats sobre un fons blau fort. La peça es sobreposa a una gonella d'intens color vermell cenyida a la cintura per una corretja platonada. Unes franges verticals de color granat que s'eixamplen en el cas del pellot recorren transversalment ambdues vestidures.

D'altra banda, el pellot va ser un vestit d'ús molt generalitzat durant els segles XIII i XIV i que va admetre diferents transformacions relacionades amb la seva estructura, amb la presència o no de plecs i obertures i, fins i tot, amb la incorporació de mànigues

⁶³⁶ *Josep d'Arimatea*. c. 1300. Fusta tallada i policromada. Possiblement aquesta figura juntament amb una altra que ha estat identificada com a *Nicodemus* pertanyin a un grup d'un *Devallament*. La manca del braç esquerre pot ser atribuïda a que va ser tallat formant part del tors de Crist mort a la creu i que no s'ha conservat. Barcelona, Fundación Francisco Godia.

en els pellots més antics. Malgrat aquestes variacions el pellot sempre va mantenir la singularitat de la seva faïçó la qual cosa va propiciar que es distingís per ser una vestidura de fàcil identificació.

Les amplíssimes escotadures laterals convertiren el pellot en una peça de vestir de formes folgades que es sobreposaven de manera baldera a la gonella de sota. Això feia possible que bona part de la gonella quedés exposada a la vista i de fet el pellot és l'únic vestit exterior del segle XIV que permet mostrar gairebé en la seva integritat el vestit interior. Tanmateix, la gonella acompanyarà sempre al pellot amb el qual formarà un conjunt de dues peces que podia ser també cobert per un mantell o una altra peça d'abric. Altres vegades, la gonella es desprendreà del pellot i romandrà com a única vestidura o també es completarà amb un mantell. En tot cas, durant el segle XIII i part del XIV apareix un tipus de gonella que s'ajustava al cos mitjançant unes obertures laterals que tancaven amb cordonets a manera dels posteriors "corpiños".⁶³⁷ Aquestes obertures que deixaven entreveure la camisa de sota, per la qual cosa eren qualificades de *finestres del diable* per les autoritats eclesiàstiques, es disposaven al cantó esquerre durant el segle XIII per passar a ambdós costats a la centúria següent. Eren les anomenades *gonelles encordades* que es podien portar soltes o bé amb el pellot a sobre. Així, a *La Haggadà d'or*, dues de les noies que celebren tocant diversos instruments la pasqua jueva s'abillen amb gonelles encordades⁶³⁸ (fig. 252), a la vegada que la figura del rei coronat que omple la caplletra del *Llibre dels feyts del rei en Jacme* llueix també una gonella encordada però a la qual s'hi sobreposa un pellot vermell complementat amb un mantell verd⁶³⁹ (fig. 253). En una altra caplletra del llibre apareix el mateix conjunt reial de tres peces del qual ressalten els vermells cordons de la gonella que s'entrecreuen en les dues obertures laterals (fig. 254). Tot i que les imatges artístiques solen mostrar amb més freqüència la combinació de pellot i gonella encordada aquesta no desplaça del tot a la gonella més tradicional que omet les obertures laterals.

Altrament, són escadusseres les imatges artístiques del segle XIV on fa acte de presència el pellot. Dintre però d'aquesta pobretat d'imatges relacionades amb aquest indument, el pellot sembla tenir un paper més remarcable a les pàgines il·luminades

⁶³⁷ *Llibre dels feyts del rei en Jacme. Caplletra*. Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona. fol. 134.

⁶³⁸ *La Haggadà d'or. Escena de Maria i les dones amb instruments*. BLi, ms.Add.27210, fol. 15.

⁶³⁹ *Llibre dels feyts del rei en Jacme. Caplletra*. Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona. fol. 159v.

dels llibres que no pas a les escultures i pintures. Així, a banda de les obres ja citades, una altra miniatura del Llibre Verd mostra a un grup de nobles i ciutadans honrats flanquejant a un rei entronitzat que porta sota el mantell vermell un sumptuós pel·lot de drap d'or⁶⁴⁰ (fig. 255). En una altra miniatura del Llibre dels Feys es representa un banquet reial presidit pel rei Jaume I, al qual el navilier barceloní Pere Martell tracta de convèncer de la necessitat de conquerir Mallorca⁶⁴¹ (fig. 256). El jove monarca que conversa amb el navilier porta un esplèndid pel·lot brodat amb fils d'or que es sobreposa a una gonella encordada ajustada amb vistosos cordons vermells. Un dels nobles comensals de segon terme vesteix també un conjunt semblant.

La majoria d'aquestes imatges mostren el pel·lot com una vestidura de caràcter reial i aristocràtic i que roman molt propera al món de la cort. Hem trobat una sola referència literària al pel·lot de la mà de Ramon Muntaner però de clara significació pel que fa a la pertinença d'aquest indument a l'àmbit cortesà. Es tracta d'un dels passatges més emotius de la seva *Crònica* per la tendresa que destil·la la narració del viatge que realitzà l'autor l'any 1315 per transportar a un nadó des de Sicília fins al Rosselló. La criatura de només quatre mesos d'edat era el futur rei Jaume III de Mallorca que havia quedat orfe de mare (Isabel de Sabran havia mort a Catània poc després de donar llum al seu fill amb a penes 18 anys). L'infant havia de ser lliurat a la cort de Perpinyà a la seva àvia paterna Esclamorda de Foix, vídua de Jaume II, que havia mort quatre anys abans. També el seu pare, l'infant Ferran perdria la vida a Grècia un any després que el petit Jaume arribés a la capital rossellonesa (1316) sense que arribés a conèixer al seu fill. Després d'una lenta i accidentada travessia marítima que durà 91 dies, als quals s'han d'afegir uns 30 dies més que durà el trajecte per terra, el seguici de cavalcadors, homes que portaven al coll l'anda, i les dides que nodrien el nadó que deuria estar a punt de complir els vuit mesos de vida, arribaren a Perpinyà. El cronista descriu amb minuciositat la cerimònia que tingué lloc a la porta del castell destinada a autenticar el llinatge reial de la criatura: aquesta abans de ser lliurada definitivament a la seva àvia haurà de ser reconeguda per tres vegades tant per les autoritats de la cort que representen al rei com pels cònsols, homes honrats i cavallers de la vila de Perpinyà:

.....e era lloctenent, aquella saó, N'Huguet de Totzó. E puis demané si hi era lo batlle, e el veguer e els cònsols de la vila de Perpinyà; e així mateix foren aqui cavallers, e tots quants hòmens honrats havia en Perpinyà; E con tots foren presents, jo fiu venir dones,

⁶⁴⁰ AHCB *Llibre Verd de Barcelona, Caplletra que encapçala el primer Usatge de Barcelona* fol. 36v.

⁶⁴¹ *Llibre dels feys del rei en Jacme*. Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

e dides, e cavallers, e fills de cavallers, e la dida de monsenyer En Ferrando. E davant les dones reines e els altres, jo els demané tres vegades si:

“¿Aquest infant que jo tenc e'ls braços, coneixets que sia l'infant En Jacme, primer nat del senyor infant En Ferrando de Mallorca, e fill de madona Isabel, muller sua?”

E tots resposeren que hoc. E acó diguí jo per tres vegades, e cascuna vegada ells me resposeren que hoc, e açó: que certament era aquell que jo deïa. E con açó haguí dit, jo dix a l'escrivà que me'n faés carta⁶⁴².

Finalment, el ritual de la triple pregunta s'adreçarà a la reina-àvia i només després de contestar afirmativament altres tantes vegades podrà rebre entre els seus braços al seu nét. Però el minuciós narrador no passa per alt la vestimenta que guarneix al nadó en tan solemne i decisiva ocasió. Una vestimenta digna del futur rei de Mallorca: un vestit (segurament, gonella) teixit amb fils d'or, un **pellot** i un mantell. Un capell de roba coronava l'infantil testa:

*.....con madona la reina sa àvia hac con lo veé, així graciós e bon e ab la cara rient e bella, e vestit de drap d'aur, mantell catalanesc, e **pellot**, e un bell batut d'aquell drap mateix al cap⁶⁴³.*

Tal vegada, la gonelleta i petit pellot amb mantell que vestia l'infant Jaume als seus gairebé vuit mesos que degué complir quan arribà al seu destí rossellonès pertanyessin a alguns d'aquells *dos parells de vestedures de drap d'aur, ab penes vaires, que el senyor rei* (Sanç de Mallorca) *tramès al senyor infant⁶⁴⁴* abans de la seva partida de Catània.

En tot cas, es tractava d'uns vestits confeccionats també amb una sumptuosa tela de fils d'or i adornats amb pells d'esquirols. El reial present devia consistir en dos conjunts de peces (*dos parells de vestedures*) que combinaven un vestit interior (probablement una gonella) amb un altre d'exterior (es pot pensar en el pellot esmentat però també podria ser una cota). D'altra banda, es conegut que a l'Edat Mitjana no s'establia cap diferència, llevat de la lògica reducció de mides, entre la vestimenta infantil i l'adult.

⁶⁴² Ramon Muntaner: *Crònica*, Vol. II, Edicions 62, pàg. 163.

⁶⁴³ *Ibidem*, pàg. 163.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, pàg. 162.

Es a dir, les criatures es vestien com si es tractés de petits adults i no existia una roba específica per a ells.

També de drap daurat és el luxós conjunt de gonella i pellot amb que es guarneix Herodias mentre la seva filla Salomé executa la seductora dansa a l'escena del *Banquet d'Herodes* del *Retaule dels Sants Joans* (fig. 122). Tanmateix, entre tots els retaules estudiats el del Mestre de Santa Coloma és l'únic que mostra una figura abillada amb un pellot que, alhora, comparteix protagonisme indumentari amb les cotes ardies que vesteixen la jove Salomé i el propi Herodes.

Cap inventari dels estudiats inclou entre les seves partides de roba al pellot ni tampoc es esmentat per altres fonts documentals consultades. Aquesta absència documental juntament amb la parquedat amb que aquest indument es present a les fonts iconogràfiques pot tenir a veure amb el caràcter residual que el pellot tenia ja durant els primers decennis del segle XIV. De fet, l'origen així com el període d'auge d'aquest vestit extern s'ha de buscar en el segle XIII que és quan experimenta la seva màxima difusió. Ja a les primeries del segle XIV, el pellot sembla que va cedint terreny a nous vestits com ara la cota ardia.

Tot i això, tampoc el segle XIII és generós en obres relacionades amb aquesta peça de vestir encara que ens ha llegat algunes poderoses imatges com les de les pintures murals de la Conquesta de Mallorca, on un jove noble abillat amb un pellot de tonalitat clara que destaca damunt de la vermella gonella assisteix a les Corts barcelonines en què es decidí la conquesta⁶⁴⁵ (fig. 257). La pintura d'un sostre enteixinat d'una casa de Barcelona, obra artísticament més modesta però no per això menys interessant des de el punt de vista de l'estudi de la indumentària, representa a una parella d'amants situats a banda i banda del tauler mentre juguen al jaquet en un jardí⁶⁴⁶ (fig. 258). Ambdues figures ceneixen una ajustada gonella que en el cas de la dama tanca al costat esquerre amb els característics cordons mentre que rengleres de botons recorren punys i mànigues de la del jove enamorat. Els dos pellots, de profundíssimes escotadures laterals, incorporen un mantell del mateix color que la vestidura que es manté subjecte damunt de les espatlles per un doble cordonet daurat o potser cadena que es deixa caure

⁶⁴⁵ Mestre de la conquesta de Mallorca. *Pintures murals procedents del Palau Caldes*, avui Palau Berenguer d'Aguilar del carrer Montcada. (Darrer quart del segle XIII). L'episodi representat es trobava al mur de llevant i correspon (segons identificació realitzada per Joan Ainaud) a *Les Corts de Barcelona*. Probablement l'escena deu correspondre a la celebració de les corts que va tenir lloc entre el 21 i el 23 de desembre de l'any 1228. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁶⁴⁶ *Sostre enteixinat i pintat d'una casa del carrer Lladó. Jugadors de jaquet*. Segle XIII. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

formant una doble baga davant del pit. D'altra banda, dos genets amb gonella encordada i pellot de cos molt estret i faldilla voleiant sobresurten de la decoració pictòrica que recobria un altre sostre de fusta d'una casa noble barcelonina⁶⁴⁷ (figs. 259 i 260). Tanmateix, una altra parella d'enamorats, però ara esculpits en pedra al claustre de Santa Maria de l'Estany, llueixen uns induments semblants⁶⁴⁸ (fig. 261). La figura femenina que apareix representada primer pentinant-se i després en braços del seu estimat, porta una gonella encordada solta mentre que l'home es guarneix amb un pellot i el que sembla ser també una gonella encordada però que, segurament per raons compositives, mostra l'obertura al costat dret. Finalment, l'esposa que acompanya a la figura jacent d'un membre de la família Montagut es cobreix també amb una gonella encordada que resta visible per sota del mantell⁶⁴⁹ (figs. 262 i 263).

10.1. El pellot a Castella

Contrastant amb les limitades imatges artístiques que a Catalunya s'han conservat del pellot tant pel que fa al segle XIV com al XIII, la Castella, sobretot, d'aquest darrer segle al qual correspon, com ja hem dit, el període de màxim esplendor d'aquesta vestidura, ha llegat a la posteritat una gran quantitat d'obres on el pellot pren un paper protagonista. Tant és així, que la representació d'aquest indument es fa present en diferents àmbits tècnics i artístics que van des de les miniatures fins a l'escultura monumental, sense oblidar (encara que sembla que en menor mesura) a la pintura. Encara que en cap cas el nostre propòsit sigui realitzar un estudi exhaustiu de la indumentària castellana als segles XIII i XIV, si que ens sembla pertinent girar la mirada cap el vestit que Carmen Bernis considera una creació original de la moda espanyola del segle XIII de manera que ens permeti comprendre millor la creació de la seva tipologia i la seva evolució dins de Castella i de Catalunya.

Tant el pellot com la gonella encordada són generosament representades a les miniatures dels còdex d'Alfons X el Savi. Només a tall d'exemple, en algunes escenes

⁶⁴⁷ *Tauletes de sostre pintades*. Palau Berenguer d'Aguilar del carrer Montcada. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁶⁴⁸ *Capitell del claustre de Santa Maria de l'Estany. Dona pentinat-se i Parella d'enamorats*. Mitjan segle XIII. Bages.

⁶⁴⁹ *Sepulcre. Figures jacentes d'un membre masculí de la família Montagut i de la seva esposa de la família Ça Terra*. 1330-1340. Pedra calcària. Procedent de Santa Perpètua de Gaià (Conca de Barberà). Tarragona, Museu Diocesà.

de les *Cantigas* els joves músics cortesans que afinen les seves fidules o el llaüd⁶⁵⁰ (figs. 264 i 265) així com el jove noble que s'agenolla davant de la Verge⁶⁵¹ vesteixen pellots (fig. 266). Però tal vegada pel seu caràcter lúdic, serà sobretot al *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*⁶⁵² on aquests induments trobaran una àmplia representació associada a un món cortesà i aristocràtic. Per les pàgines d'aquest manuscrit desfila un variat i ric mostrari d'aquestes peces de vestir que es poden presentar soltes però que més habitualment admeten diverses combinacions.

En ocasions alguns dels jugadors que solen disposar-se al voltant del tauler de joc porten la gonella encordada com a única vestidura de la qual destaca l'obertura del costat esquerre que un poc tensat cordó impedeix ajuntar les dues vores de la peça de manera que part de la camisa de sota resta visible⁶⁵³ (figs. 267, 268, 269 i 270). Més habitualment, però, la gonella encordada s'acompanya d'un pelot o d'un mantell⁶⁵⁴ (figs. 271 i 272) que sempre es disposa embolcallant parcialment el cos però deixant a la vista l'obertura de la vestidura fins i tot quan aquesta es representada d'esquena⁶⁵⁵ (fig. 273). La combinació més completa es quan es sobreposen els tres induments: gonella habitualment encordada però no sempre, el pelot i el mantell⁶⁵⁶ (figs. 269, 274, 275, 276 i 277). Una vegada més, la col·locació del mantell no destorba la visió de la gonella encordada i del pelot. I encara, en algunes escenes amb figures sedents, el mantell s'escurça entortolligat a manera de faixa als malucs i a les cames de manera que deixa ben al descobert l'estreta peça del cos del pelot en forma de T⁶⁵⁷ (figs. 278 i 279). El pelot femení pot substituir el mantell per un delicat vel que cobreix cap i espatlles⁶⁵⁸ (fig. 280).

Però el pelot i la gonella encordada també poden tenir cabuda en el repertori indumentari de l'escultura monumental castellana. En especial, el pelot sol aparèixer amb una certa assiduitat associat als sepulcres, ja sigui com a vestit que amortalla a la figura jacent, com succeeix en el sepulcre de Don Esteban Domingo a la catedral

⁶⁵⁰ *Cantigas de Santa María* (Códice Rico) de Alfonso X el Sabio, c. 1280-1285, fol. 256 fol., El Escorial, Patrimonio Nacional (ms. T.I.1) Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

⁶⁵¹ *Ibidem*, Cantiga XLIV (detall).

⁶⁵² *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas, de Alfonso X*. 1283. fol. 97, El Escorial, Patrimonio Nacional (ms. T.I.6), Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial <http://games.rengeekcentral.com/tc3.html>, fol. 97.

⁶⁵³ *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, folis. 70r, 70v, 71r i 69r.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, fol. 89 v i 92 r.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, fol. 77 r.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, folis 71r, 72r, 73v, 83v i 97v.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, fol. 75 v i 76 v.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, fol. 40 r.

d'Àvila,⁶⁵⁹ on la figura del difunt abillat amb pellot es repeteix en un relleu central de la caixa (fig. 281), o en el sepulcre del Infante Don Garcia a San Isidoro de León⁶⁶⁰ (fig. 282), o també com a vestit que porten els participants en el seguici funerari i a les exèquies fúnebres. En aquest cas, un parell de notables exemples estarien representats pels sepulcres del monestir de Sahagún⁶⁶¹ on apareixen diverses figures abillades amb pellots (figs. 283 i 284). Una figura de difícil identificació pel seu mal estat de conservació però que sembla correspondre a una dona, la nena cariàtide i un home d'edat amb barba es cobreixen amb pellots talars mentre que els homes més joves llueixen un pellot curt. Tanmateix, al sepulcre del Infante Don Enrique de Villalcazar de Sirga⁶⁶² aquest indument també fa acte de presència en diferents escenes com la dels homes que sostenen la tapa del taüt en la celebració de les exèquies (figs. 285 i 286) o la del plorant que forma part del seguici i es protegeix amb un mantell (fig. 287). Per últim, en el cantó més estret de la caixa es representa la cerimònia fúnebre de “córrer les armes” on ocupa un lloc protagonista un cavall guarnit amb una gualdrapa heràldica que transporta damunt de la seva gropa “l'escut a la funerals”. Davant seu hi camina un jove vestit amb un pellot d'un vistós teixit a ratlles horitzontals (fig. 288).

En alguns pòrtics de catedrals gòtiques llueixen també pellots i gonelles encordades, com a la façana occidental de la catedral de Lleó on ambdues peces són representades per partida doble: a la porta lateral esquerra amb un rei David que toca la cítara abillat amb un pellot (fig. 289), igual que el jove rei coronat que es troba entre els elegits a l'escena del Judici Final del timpà (fig. 290). L'esvelta figura, vista de perfil, mostra clarament la baldera obertura del pellot per on sobresurt la gonella encordada.

Pel que fa a l'escultura exempta es conserva a la catedral de Burgos un magnífic exemple de pellot femení en l'esplèndida figura de la reina Violant a la qual acompanya el seu espós Alfons X el Savi⁶⁶³ que li ofereix un anell. (figs. 291 i 292). El gest imbuït de feminitat amb que la reina es recull amb la mà dreta el mantell genera una enèrgica vitalitat que traspasa els plecs del mantell. Els ritmes verticals i en ziga-

⁶⁵⁹ *Sepulcre de Don Esteban Domingo*. Segle XIII. Catedral d'Àvila, capella de San Miguel.

⁶⁶⁰ *Sepulcre del Infante Don Garcia*. Segle XIII. San Isidoro de León, Panteón de los Reyes.

⁶⁶¹ *Sepulcre del monestir de Sahagún*. Segle XIII. Valladolid, Palazuelo de Vedija.

⁶⁶² Antón Pérez de Carrión. *Sepulcre de l'Infant Don Enrique*. Segle XIII. Església de Santa Maria la Blanca. Villalcazar de Sirga. Palència. Sobre la indumentària relacionada amb el sepulcre de Villalcázar de Sirga, vegeu: José Amador de los Ríos: “Restos del traje del infante don Felipe, hijo de Fernando III el Santo, extraídos de su sepulcro de Villalcázar de Sirga y conservados en el Museo Arqueológico Nacional” a *Museo Español de Antigüedades*, IX, 1878, pàgs. 101-126.

⁶⁶³ *Escultura de la reina Violant d'Aragó i Alfons X*. Segle XIII. Maestro de las Torres i Maestro de la Coroneria. Burgos, Catedral. Claustre.

zaga de l'ampli mantell donen pas al perfil ovalat de l'esvoranc amb que s'obre el pellot de sota que no aconsegueix ocultar les sinuoses formes femenines.

Tanmateix, l'art del segle XIII segueix proporcionant diversos exemples de pellots i gonelles encordades també fora de l'àmbit castellà. Així, aquestes dues peces de vestir formen part important del repertori d'indumentària representada a l'enteixinat mudèjar de la nau central de la catedral de Terol⁶⁶⁴. En aquest sentit, és ben coneguda la imatge d'una parella reial on la reina vesteix un pellot d'amplies escotadures, sobreposat a una gonella cenyida i de generoses dimensions talars que la porten a arrossegar-se per terra (fig. 293), o aquella altra de l'esvelta joglaressa (fig. 294), abillada amb una estreta gonella amb obertures encordades que sobrepassen els malucs i ornada amb unes falses mànigues que pengen de les espatlles. Les llarguíssimes mànigues que gairebé arriben a terra durant la dansa s'entortolligaven als braços o bé es deixaven voleiar de manera que afegien un efecte de vistositat i de moviment a la vestidura.

Al llarg d'aquesta centúria el pellot es convertí en una vestidura d'ús comú que tant podien compartir la reialesa o l'aristocràcia com la menestralia i els estaments baixos en general. Tanmateix, dintre del regne de Navarra diverses imatges escultòriques representades amb pellot testimonien el procés de popularització d'aquest indument com la figura del cavaller de la façana de Santa Maria de la Oliva, el personatge que adora a la Verge i el pastor amb viola de la façana de Santa Maria de Olite o el draper que el diable arrossega cap a l'infern de l'escena del Judici Final de la façana de la catedral de Tudela (fig. 295). Però, en la seva versió més popular, el pellot, com ja hem vist que succeïa també en d'altres vestits, pateix una sèrie de transformacions en relació a la versió més luxosa pròpia de les classes dominants. Aquestes diferències entre els pellots de la reialesa i de les classes més benestants i els pellots dels estaments més baixos es fan ben paleses en les figures dels dos joves fusters que formen part de l'enteixinat de la catedral de Terol (figs. 296, 297 i 298). Ambdós vesteixen pellots amb gonella encordada que tanca al costat esquerre. Les obertures amb cordons es repeteixen a la part inferior de l'avantbraç.

⁶⁶⁴ La manca de documentació relacionada amb la construcció del enteixinat que cobreix la nau central de la catedral ha obligat a recórrer a l'anàlisi estilística per establir una cronologia relativa. Tot i això les anàlisis dendrocronològiques realitzades l'any 1991 han proporcionat la data de 1261 com l'any en què van ser tallades les fustes utilitzades pels fusters per armar l'enteixinat. Tenint en compte el llarg període de secat que requereix la fusta abans de ser utilitzada per a la construcció es pot considerar una data propera al 1270 per als inicis dels treballs del teginat. Pel que fa a l'acabament de la decoració pictòrica el professor Joaquín Yarza proposa les dates de 1295-1302. Yarza Luaces, José Joaquín: "Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar" a *Actas del II Simposio internacional de mudejarismo*, Editores Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1981, pàgs. 99-110.

La diferència més òbvia entre la versió “senzilla” i la versió luxosa del pellot radicava en la diferent qualitat del teixit emprat segons l'estament al qual pertanyés el destinatari de la peça de vestir. La utilització de teles bastes com la llana de baixa qualitat o de teles sumptuoses com la seda per a una mateixa tipologia de vestit com ara la cota es repeteix en d'altres tipus d'induments i el pellot no n'és pas una excepció. La pintura gòtica catalana fins ben endinsada en el període internacional no permet distingir les diferents textures de les teles, essent Lluís Borrassà un dels primers artistes que comença a representar les qualitats dels teixits, fonamentalment del vellut amb la seva flonja lluminositat. Però a les darreries del segle XIII i principis del XIV la senzillesa de les teles encara s'ha de deduir en bona part a partir del context social en que s'insereixen els personatges que vesteixen una determinada indumentària com en el cas dels fusters integrats dintre de l'àmbit de la menestralia. Tot i això, altres indicis visuals, com ara l'absència en els pellots dels treballadors de qualsevol tipus d'element ornamental com fresadures o rengleres de botons, remetent també a la baixa categoria de la roba d'ambdues peces de vestir.

En canvi, les imatges mostren amb claredat una important transformació que han experimentat els pellots dels artesans respecte als pellots vestits per reis i nobles: pels fusters el pellot s'ha escurçat fins gairebé a ran de genoll al mateix temps que les seves formes han perdut amplada. Ha desaparegut també la volada que prenia la faldilla i les obertures laterals s'aturen per sobre de la cintura molt lluny dels malucs que deixaven al descobert els pellots més sumptuosos. Tot plegat evidencia la menor quantitat de roba que ha estat necessària per a confeccionar aquests pellots. D'aquesta manera, no només la qualitat de la roba emprada sinó també la seva major o menor quantitat marca una altra de les diferències essencials entre la versió luxosa i la senzilla d'un vestit, la qual cosa resulta particularment remarcable en el cas del pellot per la seva pròpia estructura. L'estalvi de roba obeeix tant a raons pràctiques vinculades a l'exercici d'un ofici, com econòmiques i també, fonamentalment, de rang. Per últim, les amples ratlles disposades en sentit vertical en un cas i en sentit diagonal en l'altre i que atrapen la mirada fins i tot abans que aquesta pugui distingir la faïçó del vestit indiquen també la pertinença a un estament baix de la persona que les llueix⁶⁶⁵.

⁶⁶⁵ En aquest sentit resulten particularment interessants les investigacions de l'historiador Michel Pastoureau sobre els colors i determinats dissenys dels teixits que configurarien tot un codi iconogràfic per a l'home medieval. Pastoureau, Michel: *L'étoffe du diable*, Éditions du Seuil, 1991, pàgs. 17-59. Per a l'autor les robes de la indumentària es constituïrien en superfícies portadores de diversos signes. La sensibilitat medieval anterior al segle XIII atribuïa un sentit penjoratiu i degradant als teixits de ratlles en

10.2. Els pellots i les gonelles encordades del Monestir de Las Huelgas

El monestir cistercenc de Las Huelgas de Burgos fundat el juny del 1187 pel rei castellà Alfonso VIII i la seva esposa Leonor de Plantagenet conserva un valuós conjunt de teles i vestits medievals que abasta una cronologia que va del segle XII al XIV. Ben aviat, desembre del 1199, adquirí la categoria de panteó reial la qual cosa significava la conversió del monestir en una mena de cementiri reial de caràcter permanent en contra del costum establert fins aleshores a Castella que portava als seus reis i comtes a escollir diferents llocs per a ser inhumats. D'aquesta manera, la majoria de teixits, vestits i objectes de decoració conservats procedeixen dels aixovars funeraris continguts en els sepulcres reials. La col·lecció tèxtil burgalesa suposa una aportació gairebé única per a l'estudi de la indumentària medieval europea no tan sols per la quantitat i qualitat de les vestidures conservades sinó també per la seva contribució al coneixement dels usos mortuoris de la cort castellana.

El seu Museo de las Ricas Telas (el museu creat el 1988 ha estat reinaugurat el 10 de gener del 2008 després d'ampliar en gairebé 200 m l'espai destinat a les exposicions) reuneix dos conjunts complementaris d'aixovars corresponents als sepulcres reials del

la mesura que aquestes “trecaven” l'ordre visual basat en les superfícies unides, llises, monocromes. En aquest sistema de signes les superfícies unides i monocromes adquireixen sempre un valor positiu, mentre que la introducció de qualsevol varietat es percebuda com quelcom de perturbador que mena cap a terrenys relacionats amb la impuresa, la immoralitat o l'engany. De fet, a l'Europa de l'Alta Edat Mitjana i fins al final del segle XIII abunden les prohibicions tant en escrits eclesiàstics com en lleis sumptuàries de vestir robes amb ratlles. Pels eclesiàstics i autoritats ciutadanes en general els ritmes dinàmics de les ratlles que incorporen les teles tenien a veure amb la deshonestat, el pecat i, en definitiva, amb la transgressió de l'ordre social. Per això, la funció de moltes lleis sumptuàries era la d'instaurar en la societat una segregació a través del vestit fonamentada en el sexe, l'estat civil o el rang i estament. Així, dintre d'aquest sistema discriminatori les ratlles en el vestit apareixen tot sovint com les marques identificatòries de tots aquells que exerceixen oficis inferiors (criats, servents, treballadors manuals...), o bé oficis considerats infamants (joglars, prostitutes, botxins.....) així com els que pateixen enfermetats ignominioses (lepra, alguna mena de follia.....) i fins i tot aquells que han realitzat activitats delictives (condemnat, criminals, lladres, perjuradors....). Tanmateix, la majoria de les fonts iconogràfiques del segle XIII i algunes del segle XIV solen associar els vestits de ratlles a persones que ocupen un rang subaltern dins de la societat estamental en contraposició als vestits llisos i monocroms que porten la majoria de personatges pertanyents a estaments més alts. La llisor i monocromisme de les vestidures hem vist que prenen una especial rellevància sobretot en els àmbits cortesans com ho testimonien tant les fonts artístiques com les fonts documentals vinculades a la casa reial. Tot i això, creiem que la cautela ha de presidir sempre qualsevol anàlisi que tingui per objecte el complex i esmunyedís terreny de la indumentària per la diversitat de factors que poden incidir sobre aquest. Pel que fa als diferents regnes peninsulars un d'aquests factors a considerar serà la influència dels teixits musulmans on abunda la decoració en franges i en motius geomètrics. En un sentit més general, la creixent fascinació per les teles de colors vius i els dissenys de ratlles menarà cap a un canvi de gust al llarg del segle XIV que, malgrat les repetides prohibicions, desembocarà en una adopció per part de la noblesa i de la reialesa dels virulats vestits a ratlles, almenys dintre de certs àmbits territorials com en el cas d'Itàlia o els mateixos regnes peninsulars.

panteó de Santa María de Huelgas i al sepulcre de Fernando III, a la capella de Nuestra Señora de los Reyes de la catedral de Sevilla. En total a les vitrines del museu s'exposen 51 peces tèxtils relacionades amb la indumentària reial. Entre la indumentària reial que ha arribat a les nostres mans destaquen dos conjunts -un masculí i l'altre femení- integrats per pellot i gonella encordada. El primer conjunt va pertànyer a Leonor de Castella, filla dels fundadors del monestir i casada el 1221 amb Jaume I del qual es va divorciar vuit anys després per raons d'excessiva proximitat en els seus vincles de parentiu al ser ambdós vesnèts d'Alfonso VII de Castella. El cos de Leonor vestit amb gonella encordada i pellot va ser soterrat al panteó reial cap a l'any 1244. El 1275 el mateix panteó va rebre el sepulcre de Fernando de la Cerda, fill de Violant d'Aragó i d'Alfonso X el Savi i nét, per tant, de Jaume I d'Aragó, abillat amb idèntiques vestidures que la reina Leonor però posades en ordre invertit, es a dir, la gonella damunt del pellot tal com testimonià Gómez Moreno⁶⁶⁶.

Malgrat que les cronologies de les quatre vestidures esmentades queden una mica allunyades de la periodització establerta en el nostre estudi hem cregut pertinent fer-ne una referència no tan sols pel seu bon estat de conservació sinó també perquè aquestes riques vestidures ens permeten apropar-nos amb profunditat a alguns aspectes que ens escamotegen tant les fonts iconogràfiques com les documentals. Ens referim sobretot a aquells aspectes més materials relacionats amb el procés de confecció de les peces de vestir com ara el tipus de teixit (la seva textura, colors, tints, dissenys, lloc de procedència...) així com la seva estructura o faiçó (com es "construïa" el vestit a partir de diferents peces que s'unien, la quantitat de roba emprada, les seves dimensions, com "queia" el vestit posat....). Però molts dels teixits emprats durant la segona meitat del segle XIII seguiran també presents a la centúria següent, fonamentalment els més luxosos relacionats amb la cada vegada més florent indústria sedera. De la mateixa manera podem pensar que tampoc el segle XIV, almenys en les seves primeres dècades, va introduir grans canvis en la forma de tallar els patrons de certs vestits, en la forma de les peces que s'afegien a la faldilla per donar-li més volada o la forma en que es cosien les mànigues al vestit.

⁶⁶⁶ Gómez Moreno, Manuel: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nº 35, 1946, pàgs. 22 i 60, lám. XXVIII.

Tant la gonella encordada⁶⁶⁷ (fig. 299) (anomenada *saya* o *gonela* en castellà) com el pellot (*pellote*)⁶⁶⁸ (fig. 300) de Leonor de Castella han estat confeccionats amb un teixit de gran riquesa anomenat “llama” de tons verdosos. La seva trama es composava d’un fil de seda i un altra d’or o de plata sense filar i el metall només apareixia en una cara. Aquesta barreja unida a la claredat de la tela produïa efectes canviants de llum, com una mena de llampada o esclat de llum viu i instantani (en castellà el nom de *lampazo* al·ludeix també l’efecte d’un llamp). És de procedència andalusí. El teixit incorpora una decoració geomètrica i vegetal que alterna estrelles de vuit puntes en requadres mixtilinis i corol·les estilitzades de vuit pètals amb emmarcament circular.

L’accentuada llargada del vestit que arriba gairebé als dos metres sembla indicar que el nom més apropiat per a aquesta peça de vestir de la reina Leonor de Castella és la de brial més que no pas el de gonella. De fet, el que diferenciava la gonella del brial no era la forma (molt semblant en ambdues vestidures) sinó la rica tela amb que aquesta última es confeccionava i que podia admetre luxosos guarniments. Però, sobretot, el brial es distingia de la gonella per l’exagerada llargada de la seva faldilla que la portava a arrossegar-se per terra. El baix de la faldilla de la reina Eleonor devia plegar-se arran de terra, llevat que un cinyell (del qual no s’ha trobat cap rastre) frunzís el vestit a l’alçada de la cintura. Tot i això, s’ha de tenir en compte que amb el temps el teixit ha perdut la seva estructura interior, “la roba s’ha donat”, de manera que els vestits burgalesos són ara més llargs i amples del que ho van ser quan els seus propietaris els van estrenar. La part superior del vestit incorpora una obertura en forma de V, el vèrtex de la qual es perllonga fins al nivell de la cisa. Desproveït de mànigues, el perfil de la cisa descriu una mena de L d’angle suau i obert. Al ser el pellot un vestit extern també sense mànigues aquest conjunt reial devia mostrar les mànigues de la camisa. Possiblement aquest conjunt permetia lluir el que s’anomenava *camisas marginadas* o brodades. Solien ser de fil blanc molt fi i l’escot i les mànigues es brodaven amb motius de tradició morisca amb sedes policromes i, excepcionalment, amb fils d’or i d’argent. Algunes d’aquestes camises augmentaven el volum de les seves mànigues al bufar-les (*mangas abullonadas*). La cantiga 117 fa referència a una dona *alfayata* (sastressa) que induïda pel diable trenca la promesa feta a la Verge de no tallar ni cosir els dissabtes i es

⁶⁶⁷ *Gonella encordada de Leonor de Castella, reina d’Aragó*, c. 1244. Llama, fibres de seda i fils entorxats d’or. 197X180 cm. Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas, Patrimonio Nacional. Inv. 00650515.

⁶⁶⁸ *Pellot de Leonor de Castella, reina d’Aragó*, c. 1244. Llama, fibres de seda i fils entorxats d’or i plata, 167X86 cm., Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas, Patrimonio Nacional. Inv. 00650514.

dedica a confeccionar una *camisa margomada*⁶⁶⁹. Els dissenys brodats de la camisa de la dona pecadora presenten moltes similituds amb els brodats d'alguns coixins trobats al monestir de Las Huelgas⁶⁷⁰ (fig. 301). Malgrat que les *camisas margomadas* van ser prohibides per les Corts de Sevilla de 1252, l'ús d'aquestes peces de vestir no va deixar de créixer fins a arribar a estendre's per tot Europa on hi van ser presents encara ben entrat el Renaixement.

Un dels aspectes més rellevants d'aquesta gonella/brial és el sistema de cordat que consisteix en una cinta tubular de seda que disposada en ziga-zaga en el costat esquerre ajusta la peça de vestir al cos (fig. 302). Aquesta manera de tancar tot cenyint la part superior del vestit al cos devia contribuir a subratllar la silueta femenina, fonamentalment, la cintura com sembla indicar-ho el perfil del costat dret que a partir de la cisa es va estrenyent suament per anar-se eixamplant a l'arribar als malucs i prendre finalment una considerable volada amb l'ajuda de les quatre llargues peces triangulars que han estat afegides a la faldilla (fig. 303). Probablement, un cop ajustada la peça, es destacava la forma natural de la cintura i dels malucs. Així ho sembla indicar també la costura de l'afegit lateral dret que descriu una trajectòria corba per marcar i siluetejar els malucs (aquesta forma corba de la costura és inexistent a la gonella encordada de l'infant Fernando de la Cerda). Tanmateix, el patró⁶⁷¹ de la gonella encordada de la reina Leonor estava format per un total de 6 peces (1 davant, 1 darrera, 2 afegides al lateral dret i 2 afegides al lateral esquerre). D'altra banda, el fet de prescindir de les mànigues devia facilitar que la roba s'adaptés millor al cos de l'usuària al tensar les cordes, al mateix temps que augmentava la llibertat de moviments. Diversos estudiosos, entre ells Puiggari⁶⁷², coincideixen en atribuir al segle XII el naixement de diverses peces de vestir que utilitzaven ja aquest sistema d'encordonat per tancar. Encara que sobre el seu origen no hi ha cap estudi conclouent, s'ha assenyalat la coincidència entre les gonelles encordades i el perpunt que vesteix un soldat del *Beato*

⁶⁶⁹ Menéndez Pidal, Gonzalo: *La España del siglo XIII: leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, 1986, pàg. 76.

⁶⁷⁰ *Coixí de Berenguela*. Anterior a 1246. Tafetà amb efecte de bastes de trama de fons i fils entorxats. Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas. Patrimonio Nacional. Inv. 00651964.

⁶⁷¹ Els dibuixos dels patrons de les gonelles encordades i dels pellots reials han estat realitzats per Jolanta Chalot Bartnik. Del conjunt de gonella encordada i pelot de Leonor de Castella l'autora mostra els patrons de la part davantera i posterior d'ambdues peces. En el cas de la gonella encordada de Fernando de la Cerda la similitud estructural entre el davant i el darrera del vestit fa innecessària l'inclusió d'un segon patró. Tanmateix, la complexitat de peces que configuren el pelot masculí que complementa la gonella encordada ha requerit de tres patrons que corresponen a la vista davantera, a la posterior i a la lateral.

⁶⁷² Puiggari, José: *Estudios de Indumentaria española*, Imprenta de Jaime Jesús y Roviralta, Barcelona, 1890.

de *San Andrés del Arroyo*⁶⁷³ (fig. 304) que tanca al costat amb cordons. En tot cas, sembla evident un cop més la influència de la indumentària militar en els vestits civils d'homes i dones.

Damunt de la gonella encordada hi anava un pellot (figs. 300 i 305) també de factura andalusí i amb uns motius decoratius, geomètrics i vegetals, molt semblants als de la gonella de sota. L'alternança de figures romboïdals i ovalades és interrompuda a la part inferior del vestit per dos franges amb inscripcions cúfiques que diuen "Benedicció". La seda va ser tenyida amb colorants vegetals de color verd i blau. Aquest to de blau (*hierba pastel*⁶⁷⁴), molt emprat a la indumentària europea de l'Edat Mitja, s'obtenia de la *Isatis tinctoria L* segons proven les anàlisis cromatogràfiques realitzades a la peça. Pel que fa a l'estructura del pellot, destaca la seva part superior que queda reduïda a una tira de roba amb una perllongada obertura central en forma de pany. Contrastant amb aquesta exigua peça de teixit, la faldilla pren una extraordinària volada. La generosa amplitud de la faldilla la permeten les quatre grans peces de forma lleugerament trapezoïdal que s'afegeixen als dos laterals de la faldilla, de manera que el patró del pellot es compon d'un total de 6 peces (1 davant, 1 darrera, 2 afegides al lateral dret i 2 afegides al lateral esquerre) (fig. 306). Tot i això, la seva menor llargada respecte a la gonella encordada feia possible que aquesta sobresortís per sota de la vora inferior del pellot.

La gonella encordada de Fernando de la Cerda⁶⁷⁵, (figs. 307 i 308) fill primogènit d'Alfons X de Castella i de Violant d'Aragó i nét, per tant, de Jaume I, era també de manufactura andalusí encara que d'una cronologia una mica més tardana (ca.1252-1275) que la del conjunt de Leonor de Castella. La gonella encordada, juntament amb un pellot i un mantell formaven part d'un tern tallats d'una mateixa peça de brocat. S'atribueix al mateix taller andalusí que manufacturà aquest samit un grup de teixits procedents del reliquiari de santa Oda, de la col·legiata d'Amay, a la diòcesi de Lieja,

⁶⁷³ *Beato de San Andrés del Arroyo* (detall), c. 1210-1220, París, Bibliothèque Nationale.

⁶⁷⁴ Cardon, Dominique (DIR): *Tintes preciosos del mediterráneo. Púrpura, quermes, pastel*. Edita Musée des Beaux Arts de Carcassone-CDMT, 1999/2000.

⁶⁷⁵ *Gonella encordada (aljuba o saya) de Fernando de la Cerda*, c. 1252-1275. Samit, fils de seda i fils entorxats d'or i argent, 130X100 cm. Burgos, Monestir de Santa Maria la Real de Huelgas, Patrimonio Nacional. Inv. 00650524. En relació a la decoració heràldica, vegeu: Faustino Menéndez Pidal de Navascués: *Castillos y leones: Emblemas heráldicos en España*. Madrid, Real Academia de Historia, 1999. En el catàleg de l'exposició *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real de Madrid, 2005 s'utilitzen indistintament els dos termes *saya* i *aljuba* per a designar la gonella encordada de l'infant Fernando de la Cerda. Per a nosaltres, l'*aljuba* és un vestit exterior que es sobreposa a un vestit interior (gonella o també samarra) i amb una estructura ben diferenciada de la gonella, almenys pel que fa al segle XIV, tal com veurem en el pròxim apartat.

que evidencia el florent comerç existent entre la Lotaringia i la Península Ibèrica. Pelegrins i comerciants obrien rutes a través de la vall del Mosa, Borgonya i la vall del Rin cap a Barcelona o des de les Landas i els Pirineus fins a Compostela. Fils de seda, or i argent dibuixen damunt del teixit de seda una decoració heràldica d'escuts quarterejats amb castells i lleons rampants. La peça conservava la seva folradura original de tafetà carmesí i restes de pells de conills que també eren presents al mantell (fig. 309)⁶⁷⁶.

La gonella encordada de Fernando de la Cerda presenta uns trets ben diferenciats de la vestidura homònima de la reina Eleonor de Castella, no solament pel que fa a la menor llargada (130 cm enfront dels 197 cm) sinó també a la seva faiçó. L'estructura rectangular del cos presenta una única obertura al costat esquerre que va des de la cisa fins a l'inici dels malucs i tanca també amb una cinta tubular disposada a la ziga-zaga. La superfície de la faldilla tant de la part davantera com de la posterior és interrompuda per dos profunds talls que arrenquen des de una cintura baixa i s'obren pas fins al límit inferior del vestit. La fondària dels dos plecs es resol amb la inserció de quatre peces de roba, dues per a cada tall, de manera que en repòs els plecs tendeixen a adoptar un perfil triangulat i deixen entreveure al seu interior la notable quantitat de roba que s'hi entatxona. Altres dues llargues peces de roba repartides entre els dos laterals del vestit contribueixen a augmentar l'amplada de la faldilla, mentre que uns petits plecs a manera de pinces a l'alçada dels malucs ajuden a reduir el sobrant de roba en aquesta part del cos. Tot i això, l'estructura de la vestidura manté sempre el predomini de formes rectangulars i línies rectes ben allunyades de les formes més suaus i arrodonides que defineixen la gonella encordada de la reina Eleonor de Castella. Tot plegat incrementa la complexitat del patró d'aquesta gonella encordada, ja que està format per un total de 8 peces: 1 la llarga peça de davant, 1 la llarga peça de darrera, 2 peces inserides per donar forma al plec davanter, altres 2 peces per al plec posterior, 1 peça afegida al costat esquerre i 1 peça afegida al costat dret (fig. 310).

Un altre aspecte estructural important de la gonella encordada està relacionat amb les mànigues que seran tallades a part de les dues peces grans que formen el davant i el darrera de la vestidura per a ser cosides després. Les mànigues de la gonella s'incorporen a la part davantera del vestit tallada d'una sola peça perfilant una cisa en forma de L. És el que a Castella s'anomenava *mangas cosedizas* i que es convertirà en

⁶⁷⁶ *Mantell de l'infant don Fernando de la Cerda*. c. 1250. Llana, seda i fils entorxats d'or i plata. 193X89 cm. Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas. Inv. 00650526.

una forma de tallar les mànigues que es farà extensible a altres vestidures. Aquest sistema de patronatge es mantindrà al llarg del segle XIV en diversos àmbits territorials com ho testimonien les diverses fonts documentals catalanes que parlen de mànigues soltes que, a manera de mànigues postisses, es posaven i es treien dels vestits.

En contra de la disposició habitual, la gonella encordada cobria el pellot⁶⁷⁷ de la mòmia de Fernando de la Cerda. Les profundíssimes escotadures laterals redueixen la part superior del vestit a una estreta tira esberlada per un tall en forma de pany. La verticalitat que subratlla la tira té la seva continuació en el plec davanter i posterior que s'origina en la base de la peça i traspasa tota la faldilla. A la contudent amplada de la faldilla hi contribueixen tant les quatre peces de roba repartides entre ambdós plecs com les tres peces de forma lleugerament trapezoïdal que eixamplen cadascun dels dos costats. Dels quatre induments burgalesos esmentats, el pellot de l'infant Fernando de la Cerda és el que presenta més peces ja que el vestit es va construir a partir de l'*assemblage* d'un total de 14 peces: dues peces grans per al davant i el darrera, 6 peces distribuïdes entre els dos plecs (2 en el plec de darrera i 4 en el plec de davant) i 3 peces més per a cada lateral (figs. 311 i 312).

D'altra banda, la comparació entre el conjunt masculí i el femení permet corroborar el que ja mostraven les imatges artístiques del segle XIII i XIV: un mateix vestit tenia diferent llargada segons si el portava un home o una dona. Per a aquesta, la vestidura sempre arribava fins als peus i fins i tot, com en el cas de las Huelgas, la roba podia arrossegar-se per terra. En canvi, per a l'home la vestidura podia escurçar-se fins a mitja cama o enfilear-se fins al genoll. També, cap a finals del segle XIII, els patrons dels vestits guanyen en complexitat a l'incorporar diverses peces de tela de tall triangular o trapezoïdal destinades a donar més vol a la vestidura (en castellà aquesta peça de tela s'anomena *nesga*). El nombre de peces de tela afegides és major en els vestits masculins que en els femenins, la qual cosa augmenta la complexitat del seu patronatge. A aquesta major complexitat de la vestimenta masculina no hi és aliena la seva menor llargada en la mesura que el vestit curt permet certes innovacions estructurals ja sigui per donar més volada a la faldilla o per aconseguir una determinada forma. En canvi, les variacions estructurals en els talars vestits femenins són més reduïdes. També els

⁶⁷⁷ *Pellot de Fernando de la Cerda*. c. 1252-1275. Samit, fils de seda i fils entorxats d'or i argent, 130X100 cm. Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas, Patrimonio Nacional. Inv. 00650538.

profunds plecs per facilitar els moviments de muntar a cavall dels homes incrementen les peces que s'afegeixen al vestit.

De fet, la complicació que suposava construir els vestits a partir de les diverses peces fa desaparèixer de manera definitiva la senzilla i lineal túnica del període romànic en forma de T que es confeccionava amb peces de tall rectangular. Al mateix temps, la confecció que requereix d'uns complexos patrons i d'uns talls de roba cada vegada més sofisticats és professionalitzada en mans dels sastres i sastresses (*sartor*), encara que una part important de la població integrada dins dels estaments més baixos segueix cosint la roba a casa. Tot plegat mena cap a una diversificació del vestit entre home i dona que desembocarà en una faïçó dels vestits ben diferenciada per a cadascú dels sexes. Diferent construcció per al vestit d'home i per al vestit de dona que no sempre es pot apreciar amb precisió a les imatges però que en canvi es fa evident en els quatre induments del monestir de las Huelgas: entre un sexe i l'altre no només varia el nombre de peces que configuren el vestit sinó també la faïçó amb predomini de formes rectangulars i perfils lineals en un cas i de formes més corbes i perfils més suaus, en l'altre.

En tot cas, la complicació del patronatge dels vestits va anar creixent al llarg del segle XIV fins a arribar a l'enorme complexitat de la segona meitat d'aquesta centúria, de la qual les més de 25 peces que configuren el gipó de Carles de Blois conservat al Musée des Tissus de Lyon en són un exemple. D'aquesta manera, les innovacions en el patronatge que mostren les gonelles encordades i els pellots burgalesos es fa extensible també a altres tipus de vestidures del segle XIV com ara les ja citades mànigues postisses que es cosien a part de la vestidura i que són tan presents als inventaris catalans. Tanmateix, no es fa difícil d'imaginar l'important nombre de peces de roba que devien intervenir, per exemple, en la construcció d'una cota ardia, ja fos per donar més volada a la faldilla (figs. 120 i 123), per allargar desmesuradament les faldilles femenines fins a proveir-les de cua (figs. 121 i 122) o per dotar les curtes faldilles masculines de generosos plecs (fig. 230). D'altra banda, la sinuositat de les desmaiades mànigues de la cota ardia (figs. 120, 128 i 137) o bé el delicat entallament de la roba que queda recollida sota el pit per expandir-se després com una cascada fins a terra (fig. 131) de ben segur que reclamaven una manera de tallar la roba cada vegada més elaborada i complicada.

Malgrat els prop de 70 anys que separen la ben conservada gonella encordada de Fernando de la Cerda de les miniatures del Llibre Verd de Barcelona que mostren

diversos reis abillats amb cota ardia curta, resulten remarcables algunes similituds entre la vestidura real de las Huelgas i les representades en l'esmenta't Llibre. Així, per exemple, la ja assenyalada estructura rectangular i les línies rectes que dominen la vestidura de l'infant castellà semblen presidir també la faïçó de les curtes cotes ardiés que vesteixen els reis que, dempeus (fig. 149) o bé entronitzats (figs. 247 i 248), decoren algunes de les caplletres. A més del teixit, tan sols la botonadura central de la faldilla i les llargues mànigues marquen una diferència substancial entre aquestes cotes ardiés i la gonella encordada. Tot i això, segurament el nombre de peces de roba necessàries per a confeccionar una cota ardia d'aquesta mena era ja significativament superior al de la gonella encordada de finals del segle XIII. Però, malgrat el previsible augment de peces i de complexitat en el tall de la roba, la forma d'aquestes cotes ardiés manté encara un estret parentiu estructural amb la gonella encordada conservada al Monestir de las Huelgas.

Contrastant amb la generosa iconografia relacionada amb el pellot del segle XIII, el segle XIV castellà és més aviat escadusser en imatges d'aquesta vestidura. Així, hem de recórrer a una arca de fusta policromada⁶⁷⁸ que mostra un pellot femení que conserva les àmplies esbocadures laterals del segle anterior (figs. 313 i 314)). La minva d'imatges d'aquest indument, però, creiem té més a veure amb la reduïda producció artística conservada d'aquest segle a Castella -almenys comparada amb l'esplendor de les grans obres gòtiques que es realitzaren als segles XIII i XV- que no pas en una caiguda en desús del pellot per part de la població com, per altra banda, desmenteixen fonts documentals i literàries.

Així, amb *pellote y saya de sayal* va manar el rei Alfons XI que es vestissin mil pobres l'any 1319⁶⁷⁹. Però els pellots destinats a vestir a aquest nombrós col·lectiu marginat de la societat poc deuriem tenir a veure amb els pellots reials conservats a las Huelgas. No solament variava la qualitat del teixit (les sumptuoses sedes devien donar pas a senzilles robes, probablement, de llana) sinó també la quantitat esmerçada en la seva confecció que es devia veure seriosament disminuïda. La menor quantitat de teixit emprat comportava també la simplificació del tall de la roba així com de les peces que s'havien de cosir. D'aquesta manera podem pensar que la forma del pellot d'aquest grup de

⁶⁷⁸ *Arca de Sant Isidre*. Fusta policromada. Obra anònima. Segle XIV. Madrid, Palau Episcopal.

⁶⁷⁹ Abella, Manuel: *Noticia y plan de un viaje literario para reconocer archivos y formar la Colección Diplomática de España*, tomo 18, 1795, citat per Serafín María de Soto y Abbach, conde de Clonard: *Discurso Histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos mas remotos hasta el reinado de los reyes católicos*, Real Academia de la Historia, 1879, pàg. 140.

pobres no es devia allunyar massa de la que llueixen els fusters de l'enteixinat de la catedral de Terol, amb una llargada que no arriba més enllà del genoll, unes escotadures laterals que s'aturen abans d'arribar a la cintura i una faldilla que assoleix amplada però no volada i que es sostinguda per una robusta tira de roba. De tot plegat resulta una vestidura de formes simples i obertes però que també abriga ja que pot admetre una gruixuda folradura de pell. En definitiva, una vestidura apropiada per al treball que requeria d'una certa dosis d'esforç físic en la mesura que es podia portar amb comoditat i permetia a braços i cames una gran llibertat de moviments.

També la literatura de l'època es fa ressò del pellot. Així, en un passatge del *Libro del Caballero Cifar* es narra com uns donzells són sorpresos quan folgaven amb una *dueña* que vestia un pellot:*despertáronse e levantáronse mucho a priesa como omnes espantados e quisieron meter mano a las espadas para se defender, mas no les dieron vagar ca luego fueron recabdados e la dueña eso mesmo, en saya e en pellote, asy como se había echado entre ellos*⁶⁸⁰.

En el *Libro de Buen Amor* el pellot també fa acte de presència en diverses ocasions però sempre per vestir a persones que pertanyen a estaments baixos o, fins i tot, a col·lectius que es dediquen a activitats poc honestes la qual cosa les col·loca en una situació propera a la marginalitat. Així, el tafur sense escrúpols que empès per la dèria del joc es capaç de jugar-se la roba que vesteix, començant pel pellot i acabant per la roba interior:

*Desde la vergüenza pierde el tafur al tablero,
si el pellote juega, jugará el braguero;
desde la cantadera dize el cantar primero,
siempre le bullen los pies, e mal para el pandero*⁶⁸¹

També un pellot es convertirà en una mena de primer pagament per avançat pels serveis que una alcavota es compromet a dur a terme per què l'arxipreste aconsegueixi a Endrina, objecte del seu desig. L'home li regala a la vella un pellot que estava ja confeccionat de manera que la ficció remet a una realitat quotidiana on els vestits podien ser fets a casa però també comprats en alguns dels importants mercats o fires que se celebraven a la Castella del segle XIV com ara el de Burgos, Toledo, Segovia....

⁶⁸⁰ *Libro del Caballero Cifar*, ed. Charles Philip Wagner, University of Michigan, 1929, pàg. 93, citat per Menéndez Pidal, Gonzalo: *La España del siglo XIII: Leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, 1986, pàg. 79.

⁶⁸¹ Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, pàg. 206.

*Yo le dixere: “Madre señora, yo vos quiero bien pagar,
el mi algo e mi casa a todo vuestro mandar;
de mano tomad pellote e id, nol dedes vagar;
pero antes de que vayades, quiero vos yo castigar...”*⁶⁸²

Més endavant l'alcajota reclama una paga més substancial que la d'un simple pellot per a compensar les cuites esmerçades en l'assumpte amorós que li ha encomanat l'arxipreste. Quan la dona es queixa que fins a aquell moment el seu únic honorari ha consistit en *este pellote* sembla estar indicant que ja porta posat el vestit que el seu “client” li havia regalat uns dies abans :

*Amigo, segund creo, por mí avredes conorte;
por mí verná la dueña andar al estricote.
Mas yo de vós non tengo si non este pellote;
si buen manjar queredes, pagad bien el escote*⁶⁸³

Finalment amb la falsa promesa d'un copiós berenar ple de dolces viandes i entretinguts jocs, l'alcajota convenç a la jove Endrina per què aquesta vagi a la seva botiga on, en realitat, s'amaga l'arxipreste disposat a aconseguir els seus lascius propòsits. El veïnatge entre les dues dones fa que la vella adverteixi a la noia sobre la no necessitat de canviar-se de vestit per sortir al carrer. Endrina pot recórrer el curt camí que separa ambdues llars amb el mateix pellot que duia per feinejar per casa. Un calorós migdia de finals de juliol (*Después fue de Santiago otro día siguiente: a ora de medio día, quando yanta la gente*) és l'època de l'any en que s'esdevé l'escena culminant de l'engany a casa de la vella. Aquesta precisió estacional de l'autor ens permet confirmar que els pellots es podien portar també a l'estiu encara que segurament desproveïts de gruixudes folradures de pell i confeccionats amb robes més primes (de llana o tal vegada de cotó com el fustani).

D'altra banda, creiem que l'al·lusió al pellot que vesteix Endrina quan s'adreça confiada a la casa on li espera el cruel parany no és gratuïta sinó que conté unes rellevants

⁶⁸² *Ibidem* pàg. 255.

⁶⁸³ *Ibidem*, pàg. 274.

connotacions sexuals. De fet, el pellot juntament amb la gonella encordada eren les vestidures que millor permetien mostrar el cos femení de manera que tot sovint joglaresses i prostitutes apareixen abillades amb aquestes peces de vestir (fig. 294). A més, les àmplies escotadures i la lleugeresa de la mateixa roba estiuenca prometien un ràpid accés de l'impacient amant a les mal ocultes intimitats femenines. Potser també en aquest sentit de no enfarfegar el cos de roba s'ha d'entendre la insistència de l'alcajota en que la noia surti de casa seva només amb el pellot posat, sense oblidar també un segon propòsit que era el d'evitar torbar-se per la premor de temps que la clandestina acció imposava als conspiradors:

*“Desde aquí a la mi tienda non ay si non una pasada;
en pellote vós iredes commo por vuestra morada.
Todo es aquí un barrio e vezindat bien poblada;
poco a poco nos iremos, jugando sin rreguarda.*

*“Id vos tan segura mente con migo a la mi tienda,
commo a vuestra casa, a tomar buena merienda.”⁶⁸⁴*

Però el pellot, vestidura originària de la península i amb una forta influència musulmana, traspasa la frontera pirenaica per convertir-se en una vestidura portada també en territori francès. Es possible que, en la difusió d'aquesta vestidura per terres franceses el regne de Navarra, arribés a assolir un paper actiu, sobretot a partir de la seva unió dinàstica amb la corona capeta (1274-1328). Queda lluny del nostre propòsit realitzar un estudi exhaustiu del pellot a França però les imatges estudiades indiquen que al segle XIV el pellot arribà a França després d'haver experimentat un seguit de transformacions tant en la seva tipologia com en el seu ús social. En aquest sentit, el pellot es convertirà en una vestidura predominantment femenina i molt associada al món cortesà de manera que les dones de la noblesa i, en especial, les reines lluiran esplèndids pellots. Així, s'abillen amb aquesta peça de vestir dues de les dames que atenen al nadó de la reina Blanca de Castella en una miniatura del *Llibre d'Hores de Jeanne d'Evreux*⁶⁸⁵ (fig. 315). En una altra miniatura, Jeanne de Bourbon, esposa de

⁶⁸⁴ *Ibidem*, pàg. 284.

⁶⁸⁵ *Llibre d'Hores de Jeanne d'Evreux. Naixement de sant Lluís*. 1324-1328, Nova York, The Cloisters.

Carles V, rep guarnida amb un estilitzat pellot la traducció de l'Ètica d'Aristòtil⁶⁸⁶ (fig. 316) i encara una tercera miniatura de les *Grandes Chroniques*⁶⁸⁷ (fig. 317) mostra a una entronitzada reina vestint un luxós pellot de vellut blau amb decoració heràldica daurada. L'estreta peça de roba de la part superior del vestit és substituïda per una àmplia tira de pell d'ermí que també rodeja folgadamente el coll i perfila les generoses escotadures laterals. Una renglera de botons folrats del mateix ermí divideix simètricament la tira superior en dues meitats a manera d'un eix que accentua la verticalitat de la part superior del vestit. L'últim botó marca el punt on la tira de pell abandona la verticalitat per bifurcar-se cap els dos costats i abraçar les àmplies obertures que s'escampen més enllà dels malucs. La mateixa ornamentació amb pell d'ermí apareix en el pellot de la reina Jeanne de Bourbon en una miniatura del *Rationale divinorum officium* de Guillaume Durand⁶⁸⁸ (fig. 318) o en la pedra tombal de Beatriu de Pous (fig. 319)⁶⁸⁹.

Però, a més de la sumptuositat de l'ermí, els pellots de les reines franceses experimenten altres canvis com ara el notable eixamplament de la part superior del pellot que arriba a formar una mena de cos obert pels costats però que ja poc té a veure amb l'estreta i estilitzada tira de roba que recorria el tors i sostenia la faldilla. Tot i això, la novetat més rellevant amb que s'adorna el pellot reial consisteix en la incorporació d'una nova peça a la part superior de la vestidura. Es tracta d'una peça davantera en forma de pitrera superposada al cos del pellot, l'amplada del qual no sobrepassa mai. Ben al contrari, les vores de la pitrera no envaeixen els perfils de pell de les escotadures laterals del vestit sinó que permeten que aquestes restin parcialment visibles. D'altra banda, el perfil arrodonit del seu extrem s'interromp abans que pugui competir amb les profundes corbes que descriuen les obertures laterals. Així, la pitrera es col·loca damunt del cos del pellot a manera d'una petita casulla que cau també per l'espatlla. Un pellot d'aquestes característiques és el que vesteix la reina Jeanne de Bourbon representada al Parement de Narbonne⁶⁹⁰ (fig. 320). La vista de perfil de la reina orant destaca en

⁶⁸⁶ *Miniatura de la traducció de l'Ètica d'Aristòtil de Nicolau d'Oresme. Nicolau d'Oresme presenta la seva obra a Carles V*, 1372, París, Bibliothèque Nationale.

⁶⁸⁷ *Miniatura de Grandes Chroniques de l'Histoire de France*. Finals del segle XIII i principis del segle XIV, Toulouse, Archives Municipales.

⁶⁸⁸ Guillaume Durand: *Rationale divinorum officium*, traduït per Jean Golein. *El rei carles V i Jeanne de Bourbon amb els seus fills*, FR, 437.

⁶⁸⁹ *Lauda o pedres tombals de Clement de Longroy i Beatriu de Pous*. Procedents d'una església d'Aumale (Seine Inferieure), Nova York, The Cloisters

⁶⁹⁰ *Parement de Narbonne*. Ornament d'altar pintat en grisalla. Tinta negra sobre seda blanca enganxada sobre tela, c. 1375, París, Musée Louvre.

primer terme l'àmplia esbocadura del pellot, perfilada amb una fresadura que podem suposar de pell i a través de la qual es mostra la cenyida gonella de sota acompanyada per una estreta corretja a l'alçada dels malucs. L'ondulant pitrera es desplega damunt del cos de la vestidura recorreguda per un rosari de rodons botons que la divideixen en dues meitats simètriques. Els botons, possiblement de plata, adquireixen en aquesta vestidura un singular protagonisme al destacar sobre el fons més clar i remarcar la línia de contorn de la part superior del vestit.

En la magnífica escultura exempta del Louvre la mateixa reina⁶⁹¹ (figs. 321 i 322) se la representa abillada amb un altre pellot de faldilla de generosa volada i llargada. Però la riquesa del vestit ha augmentat al ser substituïda la botonadura central de la pitrera per una corretja amb incrustacions d'or, plata i pedres precioses que cau vertical des de el coll i sobrepassa els límits de la peça del pectoral per arribar al nivell de les escotadures laterals. D'aquesta manera el joiell solca la peça que forma la pitrera que ha estat dividida en dues meitats. Un fermall col·locat en horitzontal com si es tractés d'una mena de "presilla" tancava les dues parts. Aquesta joia només parcialment conservada encara resulta visible entre el quart i el cinquè motius ornamentals que actuen com a falsos botons als quals sobrepassa per mantenir subjectes les dues vores del pectoral.

Uns bells dibuixos de Viollet-le Duc mostren la reconstrucció d'un d'aquests fermalls que ornava la part davantera d'un pellot de principis del segle XV on la pell d'ermini es fa present tant al perfil de les escotadures com a la mateixa pitrera⁶⁹² (figs. 323 i 324). La joia és realitzada amb unes plaques burinades amb motius ornamentals tot sovint geomètrics. Aquesta tècnica va ser molt utilitzada al llarg del segle XIV fins que s'abandona durant el regnat de Carles VI. La finalitat merament decorativa de la botonadura es fa així palesa al ser desplaçada per les joies que, d'altra banda, al llarg del segle XIV s'incorporen cada vegada més a l'ornamentació dels vestits ja sigui en forma de brodats, de fresadures o de joiells que es cusen a la roba. A l'escultura de la reina Jeanne de Bourbon del Louvre, la sanefa del joiell està formada per uns motius romboïdals amb un punt central i rodejats per quatre pètals. Una altra corretja platonada cenyeix els malucs.

El mateix tipus de pellot vesteix Béatrice de Bourbon⁶⁹³ (figs. 325 i 326). Unes flors a manera de petites rosasses es despengen des de el coll per la pitrera i la seva caiguda

⁶⁹¹ Charles V i Jeanne de Bourbon, c. 1365-1380, París, Musée Louvre.

⁶⁹² Viollet-le Duc: *Dictionnaire raisonné du mobilier. Le costume médiéval*, Tome 3, Editions Heimdal, 2004, pàg. 198.

⁶⁹³ *Escultura de Béatrice de Bourbon*. c. 1383, París, Església de Saint-Denis

vertical contrasta amb l'horitzontalitat de la corretja amb incrustacions metàl·liques que rodeja els malucs. Amb poques variacions aquesta tipologia de pellot per a les reines i dones nobles de França es manté al segle XV. Així apareix abillada l'escultura jaçent⁶⁹⁴ de Leonor de Trastàmara, casada amb el rei de Navarra, Carles III i, per tant, de cultura pròxima a la francesa (figs. 327 i 328). Les metàl·liques corretges finament treballades que a manera de penjoll cauen damunt del pectoral o rodegen els malucs es converteixen en els dos complements més rellevants d'aquest conjunt indumentari.

Uns dibuixos de Viollet-le-Duc⁶⁹⁵ mostren amb detall el delicat treball d'orfebreria que requerien aquests joiells que recorrien el pectoral del pellot en forma de corretja en la primera meitat del segle XV (fig. 329). D'un fermall unit al coll del vestit en penjaven un reguitzell de plaques amb motius que alternaven la decoració floral i la geomètrica (figs. 330 i 331). Una flor de quatre pètals d'or repussat amb un robí encastat al mig i rodejada de safirs que s'alternen amb perles és el motiu que es repeteix en la corretja que envolta els malucs (fig. 332). Per tal que la corretja disposés d'una certa flexibilitat que li permetés adaptar-se a la forma del cos, les plaques eren unides entre elles a la manera de petites frontisses que permetien a les peces una certa mobilitat o bé eren muntades sobre una banda de roba de seda o de vellut. Altrament, la joia vertical també és ornada amb safirs i robins.

I encara, una pintura del Mestre de Moulins⁶⁹⁶ de finals del segle XV descriu amb acurada minuciositat la rica ornamentació del pellot d'Anna de França (fig. 333). La blanca pitrera d'ermíni que destaca damunt de la fosca faldilla de vellut es partida en dues meitats per una ampla banda vertical de seda vermella ribetejada amb grosses perles i adornada amb pedres precioses. D'aquesta manera, el joiell en forma de corretja metàl·lica que penjava damunt del pectoral es substituït per una tira de roba que incorpora valuoses joies i que és cosida a la peça davantera del pellot. La nena que l'acompanya vesteix un pellot de les mateixes característiques. Fins i tot, la Santa Caterina del Mestre de Heiligenkrenz⁶⁹⁷ acudeix a les seves Noces Místiques abillada amb un luxós pellot amb esbocadures i pitrera d'ermíni, del qual, però, són absents els

⁶⁹⁴ Jehan Lome: *Sepulcre de Carles III el Noble i de Leonor de Castella*. Alabastre policromat, 1413-1419, Pamplona, catedral de Santa Maria.

⁶⁹⁵ Viollet-le-Duc. Ob. cit, pàg. 202.

⁶⁹⁶ Mestre de Moulins. *Retaule dels Borbons. Anna de França i el seu espòs Pierre de Beajeu, duc de Borbó*. c. 1498-1499, oli sobre fusta, Moulins (França), catedral.

⁶⁹⁷ Mestre de Heiligenkrenz. *L'Anunciació i les Noces Místiques de Santa Caterina*, Principis del segle XV, oli sobre taula, procedent de l'església de Heiligenkrenz, Viena, Museum.

joiells (fig. 334). Possiblement el seu origen reial (la tradició hagiogràfica la considera filla del rei Costo)⁶⁹⁸ no és aliè al lluïment d'aquest esplèndid pellot.

No obstant això, algunes escultures jacents de reines franceses del segle XIV (molt restaurades) com Jeanne d'Evreux⁶⁹⁹ (fig. 335) i la mateixa Jeanne de Bourbon⁷⁰⁰ (fig. 336) mostren una versió menys luxosa del pellot on desapareix la peça davantera en forma de pitrera així com els ribets d'ermeni de les escotadures laterals. També és absent la banda vertical a manera de joiell, mentre que la corretja de la gonella interior ha perdut les delicades articulacions de les plaques metàl·liques per convertir-se en una estreta tira de cuir. Una cinta disposada en forma de baga damunt del pit de les reines manté el mantell subjecte sobre les espatlles. Ambdues figures flexionen el braç esquerre damunt del pit i sostenen amb la mà el saquet que conté les seves vísceres per indicar la part del seu cos que està enterrat en aquest lloc. Una altra figura jacent⁷⁰¹ (fig. 337) d'una reina no identificada, amb els braços doblegats en actitud orant, vesteix també un pellot que manté les mateixes limitacions ornamentals. El despullament dels ornaments més rics i luxosos d'aquests pellsot destinats a convertir-se en vestimentes mortuòries de les reines jacents sembla obeir a un desig d'una certa austeritat religiosa. Encara que el lloc sagrat que acull les reials despulles faci desprendre's al pellot d'ermenis, joiells i corretges d'argent, aquest conserva, per damunt de tot, el seu caràcter de vestidura reial. Però l'augment del luxe en el vestir al llarg del segle XV, immune als intents de les ordinacions de limitar-lo, permet que el pellot de la figura jacent de Leonor de Trastàmara llueixi amb tot el seu esplendor els recuperats pells i joiells (fig. 327).

10.3. Algunes conclusions sobre el pellot

El pellot era un vestit exterior que es portava damunt d'un altre vestit interior que solia ser la gonella. Tot sovint, el pellot anava associat a un tipus particular de gonella que era l'anomenada gonella encordada pel cordó lateral que, disposat en ziga-zaga, estrenyia i tancava la peça. La seva peculiar tipologia marcada per les profundes

⁶⁹⁸ Santiago de la Vorágine: *La leyenda dorada*, Vol. 2, Alianza Editorial, 1989, pàg. 766.

⁶⁹⁹ Joan de Lieja. *Gisants de Jeanne d'Evreux i Charles IV*. Procedents de Maubisson, c. 1370-1372, París, Musée du Louvre.

⁷⁰⁰ *Gisants de Jeanne de Bourbon i Charles V*. Segle XIV, París, església de Saint-Denis.

⁷⁰¹ *Gisant. Figura de reina*. Segle XIV, París, església de Saint-Denis.

escotadures laterals no desmereix la seva capacitat de transformació al llarg del temps. Aparegut al segle XIII, traspasa el segle XIV per acreditar encara la seva presència durant bona part del segle XV. El pellot era portat tant per homes com per dones tot i que diversos elements diferenciaven el pellot masculí del femení. Aquestes diferències no només tenien a veure amb la diversitat de llargades que admetia la versió masculina del pellot, que podia abastar des de la dimensió talar fins a la faldilla sobre genoll, passant per una llargada intermèdia que s'aturava a mitja cama en detriment de l'obligatòria faldilla, fins als peus de la vestidura femenina, sinó que també afectaven la mateixa estructura del vestit. En aquest sentit, els magnífics conjunts de gonelles encordades i pellots de Leonor de Castella i de Fernando de la Cerda conservats al monestir de las Huelgas ofereixen l'estimable oportunitat de poder apreciar amb detall la diferent construcció d'un mateix vestit segons estigués destinat a un home o a una dona. Formes que tendeixen a la rectangularitat i línies rectes enfront de formes que suavitzen la rectitud i es decanten per la corba són algunes de les principals diferències que separen la versió masculina de la femenina de la gonella encordada i el pellot. Les profundes divergències que hi podia haver entre la versió masculina i la femenina d'un mateix vestit queden ja clarament reflectides en el patronatge i el procés *d'assamblage* de les diferents peces de roba prèviament tallades.

L'estudi de les quatre vestidures del monestir de las Huelgas ens ha permès constatar l'augment de la complexitat dels patrons al segle XIII. Així, els patrons incrementen el número de peces de roba tallades amb les quals es "construirà" el vestit però aquest factor augmentatiu es centrarà fonamentalment en la vestidura masculina. D'aquesta manera, el major nombre de peces de roba dels patrons masculins respecte als femenins es convertirà en un altre dels trets que diferenciaran les vestidures masculines de les femenines. La llibertat de llargada i de moviments (com el de cavalcar) que permetia la vestimenta dels homes té molt a veure amb l'accentuació de la complexitat del seu patronatge en la mesura que fomenta la possibilitat d'introduir variacions estructurals.

D'altra banda, el pellot i , la seva usual companya, la gonella encordada vesteixen també a persones de tots els estaments socials, de manera que com hem vist ja en d'altres vestits com la cota, es pot parlar d'una versió senzilla i popular del pellot i d'una altra rica i luxosa destinada a la reialesa i als estaments alts. La diferent qualitat del teixit, de la folradura, del tint, l'ornamentació afegida així com possiblement la quantitat de roba emprada en la seva confecció i la major o menor complexitat del seu patronatge marquen la distinció entre el ric pellot i el pellot més popular. Sumptuoses

robes teixides amb fils de seda i or, riques pells que ornaven i folraven la vestidura així com corretges d'argent amb incrustacions de pedres precioses que cenyien la gonella encordada són alguns dels elements que distingien els pellots que portaven la reialesa i la noblesa.

Carmen Bernis atribueix un origen espanyol al pel·lot encara que amb forta influència musulmana. Apareix al segle XIII i el seu ús s'expandeix pels diferents estats peninsulars. Però mentre que a Castella el pel·lot fa acte de presència en diverses obres que van des de l'escultura monumental fins a l'escultura funerària passant per la miniatura i la pintura, a Catalunya les imatges artístiques conservades del segle XIII mostren una presència molt més reduïda d'aquesta peça de vestir. D'altra banda, la rica iconografia castellana del pel·lot d'aquesta època assenyala un variat mostrari d'aquest vestit que és portat per diferents grups socials que abasten des de el menestral fins a la reialesa sense oblidar al burgès o al noble. L'escadussera presència del pel·lot en les obres catalanes es concentra però en un àmbit iconogràfic, fonamentalment cortesà, habitat per nobles i dames guarnits amb pel·lot.

Tot plegat fa pensar que el pel·lot fou un vestit que experimentà una implantació molt més forta en terres castelleses que no pas en el Principat on tal vegada el seu ús hagués quedat més restringit a les classes altes. És possible que la proximitat territorial de Castella amb l'Al-Andalus afavorís l'ús d'aquest vestit que podia ser confeccionat, a més, per a la reialesa i noblesa castellana amb les precioses manufactures andalusís. És el cas del teixit anomenat llama amb el qual va ser confeccionat el conjunt de gonella encordada i pel·lot de Leonor de Castella i del qual no hem trobat cap esment en les fonts documentals catalanes. Però si que és present als nostres inventaris el samit, teixit de seda que en el cas del conjunt de Fernando de la Cerda era també d'origen andalusí. Tot i que sovint les fonts no revelen la procedència dels teixits de seda, aquesta no sempre té a veure amb el sud de la península sinó que també pot estar relacionada amb altres importants centres seders del Mediterrani relacionats amb el Nord d'Àfrica, Alexandria, Pisa o València.

Al segle XIV el pel·lot segueix essent a Castella una vestidura que gaudia encara de plena vigència entre la població com ho testimonien fonts documentals i literàries que en certa manera compensen la flaqueja d'imatges artístiques. Aquesta mancança però d'obres plàstiques on el pel·lot hi sigui representat sembla obeir més a la disminució del volum total de producció d'obres artístiques que es donà a Castella durant aquesta centúria (almenys en comparació al segle precedent i posterior) que no pas a una

caiguda real de l'ús d'aquesta peça de vestir. Però ja des de les primeres dècades del segle XIV a Catalunya el pellot es pot considerar un vestit residual que ha estat substituït per les diferents variants de cotes, entre elles, la cota ardia. En cap inventari ni en cap altre tipus de font documental i literària hem trobat una referència al pellot, llevat del ja comentat passatge de la Crònica de Muntaner.

Tanmateix, són poques les imatges del segle XIV que entre el seu repertori indumentari inclouen el pellot. Ara bé, les figures abillades amb pellot que s'han conservat pertanyen sempre al món de la reialesa i de la noblesa. Per això, no sembla casual que la majoria d'aquestes obres siguin miniatures que il·luminen manuscrits directament vinculats al poder reial com és el cas del *Llibre dels feyts del rei en Jacme*. En aquest manuscrit la figura reial de diverses caplletres (tal vegada el propi Jaume I), que mostra tots els atributs del seu poder com són el mantell, la corona i el ceptre, s'abilla amb una vistosa gonella doblement encordada i un pellot. En el mateix manuscrit, a la miniatura de la celebració del banquet, on el rei Jaume I conversa amb el navilier Pere Martell sobre la conquesta de Mallorca, les gonelles encordades i els rics pellots dels joves acompanyants del rei subratllen l'ambient cortesà on es desenvolupa l'escena. En una altra caplletra, aquest cop del *Llibre Verd de Barcelona*, es representa a un rei entronitzat d'edat avançada flanquejat per l'estament nobiliari i vestint també un pellot. De fet, és l'única miniatura d'aquest manuscrit on apareix un pellot ja que la majoria de reis i nobles que hi són representats es guarneixen amb modernes cotes ardies o bé cotes talars o curtes. No sembla estrany, doncs, que un rei de barba i cabells blancs porti un pellot, es a dir, una vestidura que ja a la dècada dels anys 40 del segle XIV, quan van ser realitzades les miniatures pels Bassa, devia resultar una vestidura totalment anacrònica. Així, el pellot testimonia el poder reial de l'ancià avantpassat de Pere el Cerimoniós de la mateixa manera que ho havia fet, segons ens explica Muntaner, el 1315 quan la cort de Perpinyà rebé a un nadó orfe guarnit amb la mateixa vestidura i que s'havia de convertir en el darrer rei de Mallorca. .

L'única obra de gran format que mostra un pellot i ha arribat fins a nosaltres és el *Retaule dels Sants Joans* del Mestre de Santa Coloma de Queralt. En la ja citada escena del *Banquet d'Herodes*, Herodies, mare de Salomé, llueix un exquisit pellot de drap d'or. D'aquesta manera, l'amant d'Herodes porta una rica vestidura reial que reafirma el seu status de reina, alhora, que marca també una diferenciació generacional amb la seva jove filla que vesteix una sumptuosa cota arditada.

Mentre al segle XIV el pellot es converteix a Catalunya, com hem dit, en un vestit d'ús gairebé residual i limitat a la reialesa i als estaments més alts, arriba a França no sense experimentar abans una sèrie de transformacions. A territori francès el pellot conserva en essència la seva tipologia per bé que incorpora alguns elements que enriqueixen la seva ornamentació. Un dels elements més destacats és la peça davantera de faïçó ovalada que a manera de pitrera es sobreposa al cos del pellot. La pitrera és partida en dues meitats per una corretja de plata amb incrustacions de pedres precioses que penja vertical des de el coll a manera de joiell. Una altra corretja de plaques articulades d'argent també adornada amb pedreria permetia cenyir als malucs la gonella que quedava al descobert a través de les profundes escotadures laterals. Escotadures que, alhora, podien ser perfilades amb pell d'ermini. Ermini amb el qual també es podia confeccionar la peça davantera en forma de pitrera segons encara mostren algunes obres del segle XV. Tal vegada aquesta riquesa decorativa del “pellot francès” no sigui del tot aliena a l'ús gairebé exclusiu que les dones de la reialesa i de la noblesa fan d'aquest vestit. Reines i nobles dames són esculpides, abillades amb aquests esplèndids pellots en monumentals escultures exemptes o bé en figures jacentes acompanyant als seus reials esposos. Miniatures i pintures associen també el pellot a un àmbit cortesà i femení. Tot i això, algunes figures jacentes vesteixen pellots d'una gran sobrietat ornamental, desproveïts de pells i joiells.

Tot plegat, converteix el pellot en una vestidura de forta personalitat tipològica però també susceptible d'admetre importants transformacions, fonamentalment en les seves versions més luxoses associades al món de la cort i de la reialesa. Amb tot, la seva presència en terres catalanes s'anà ja esvaint a primeries del segle XIV. Fonts iconogràfiques i arqueològiques acrediten que el pellot va ser la vestidura de Jaume I, de la seva filla Violant, del seu gendre Alfons X el Savi, així com del seu nét Fernando de la Cerda, però, ja a la primera meitat del segle XIV, una gran varietat de cotes, entre elles l'anomenada cota ardia, havien pres el relleu del pellot en els vestuaris reials catalans. I així la cota curta (en el cas només dels homes) o l'ardia ocuparan un lloc rellevant en la indumentària de Pere el Cerimoniós, de les seves esposes Maria de Navarra i Elionor de Sicília així com en la dels infants Joan i Martí.

El privilegi que suposa haver arribat fins a nosaltres les quatre vestidures del monestir de las Huelgas ens ha permès apropar-nos als aspectes més materials però no per això menys importants que intervenen en el procés de confecció d'uns induments reials del segle XIII. De les gonelles encordades i pellots del monestir castellà no només en

destaquen els rics teixits de seda i fils metàl·lics amb que van ser confeccionats així com els seus colors originals i tints emprats sinó, sobretot, la seva estructura. Una estructura configurada a partir d'uns patrons cada vegada més complexos, tant per la quantitat de peces de roba tallades que hi intervenien, com per la diversitat de formes que aquestes preniën ja fos per donar més volada a la faldilla, per adaptar el cos a la cintura o per augmentar la profunditat d'uns plecs.

Aquestes noves formes de tallar la roba introdueixen una altra rellevant novetat consistent en tallar i cosir les mànigues de les gonelles encordades a part de manera que aquestes es converteixen moltes vegades en peces de posar i treure, en una mena de mànigues postisses. Aquest nou sistema d'incorporar les mànigues a la gonella i que també es va fer extensible a altres vestits propicià que la cisa adoptés una forma de L. En tot cas, durant el segle XIV, es continuen confeccionant les mànigues a part de la vestidura i els inventaris catalans de l'època són rics en partides de mànigues soltes que a vegades estan destinades a un tipus de vestit concret (una cota, una gonella) i d'altres semblen totalment intercanviables. I, continuant a la Catalunya del segle XIV, no es fa difícil pensar que la gran varietat de vestits sorgits durant aquesta centúria com ara les diferents modalitats de cota (talar, curta, ardia.....) requerien de maneres innovadores, però també complexes, de tallar les peces de roba. Els patronatges es compliquen, almenys en les versions més luxoses de les vestidures, i demanden la intervenció d'especialistes. Un exemple d'aquesta complexitat estructural de les vestidures es manifesta en les cotes ardies curtes que vesteixen alguns reis entronitzats en el *Llibre Verd de Barcelona* i que, com ja hem assenyalat, mantenen interessants similituds de forma amb la gonella encordada de Fernando de la Cerda.

A mesura que avança la catorzena centúria resulten imprescindible, sobretot en l'àmbit cortesà, els bons sastres amb acreditat ofici per tallar la roba seguint les canviants exigències que la moda va imposant. L'admiració del mateix infant Joan pel mestratge amb que ha estat tallada una hoba (vestidura semblant a la cota però que anirà suplantant aquesta a les darreries del segle XIV i principis del segle XV) el fa canviar de parer i preferir que les robes que li havia de tallar el sastre Hanequí es reparteixin entre aquest i un altre sastre, de manera *que Maestre Pere faça la gramalla e la cota blava; mas que totes les altres faça Eynequí*⁷⁰². L'especial cura que en el seu abillament mostrava el primogènit del Cerimoniós el portava a tractar tot sovint als seus sastres per

⁷⁰² ACA, Reg. 1659 fol. 117. Citat per Joseph M^a. Roca: *Joan I d'Aragó*, Institució Patxot, Barcelona, 1929, pàg. 258-259.

assegurar-se que les vestidures es fessin *ama guisa*. Així, quan la reina pretengué fer tallar i confeccionar un jaqué de drap d'or per al seu fill, aquest expressa la seva preferència per rebre sencera la peça del preciós teixit per posar-la en mans del seu sastre que serà l'encarregat de tallar, fer a mida i al seu gust la vestimenta:

Exí mateix demanats ala senyora Reyna de part nostra la peça de drap daur real dela qual ella nos volia fer tallar jaqués, car mils se tallará a nostra mida e per la manera que nos volem que no lla.....per en Johan Janer he sabut que vos senyora, hauets feta fer una peça de drap daur real per fer jaqués per ami, la qual cosa senyora vos tinc en gracia e mercé. E fahiem saber lo dit Johan que trametés aquí lo meu sastre. E senyora, car lo dit sartre no tallaria lo dit jaqués ama guisa, per tal humilment vos suplich que la dita peça vullats liurar al dit Johan Janer qui lem aporterà o trametrà⁷⁰³.....

⁷⁰³ ACA, Reg. 1742, fol. 4. Citat per J.M. Roca, pàg, 264-265.

11. L'ALJUBA

11. L'ALJUBA

L'aljuba⁷⁰⁴ és un altre vestit exterior i que té pocs esments als inventaris. Tan sols a l'inventari del castell de Vilavert hi consta una aljuba confeccionada amb teixit importat de Cadís (Albigès):

*una aljuba groga de cadins*⁷⁰⁵

Però és al guarda-roba de la reina Elionor de Sicília on trobem abundants esments d'aquests vestits. Pel juny de l'any 1372 la previsorina reina es fa confeccionar una aljuba amb motiu de les noces del seu fill Joan amb Matha d'Armagnac que se celebraren el 28 d'abril de 1373 a Barcelona. El vestit és de seda amb fil d'or tirat i porta un parament (possiblement a la part inferior de la faldilla) de color vermell. Diversos motius de fullatges i animals com lleons i cèrvols són brodats amb fil d'or i de seda policroma. Una altra roba també de seda, el tafetà, de color verd serveix de folradura:

*Item rebí en la ciutat de Barchinona, en lo mes de juny, un mantó castellà e aliuba de drap d'or fi, lo camper vermell, ab cervos e leons*⁷⁰⁶ *qui tenen un gran fullatge dessús, tot d'or ab vies de seda, qui són semblant a serments, les quals la Senyora Reyna se féu fer per a les noces del Senyor Infant, fill seu, e són forrats de tafetà vert ab herminis per lo fil del mantó*

De l'agost del mateix any és una altra aljuba de la reina també de teixit de seda amb fil d'or tirat, però ara el parament és de color verd i la folradura de tafetà vermell. Va ornada amb fil d'or torçat disposat en forma de tires que es creuen. Grosses fulles i lletres morisques brodades omplen els espais que queden entre els cordonets daurats:

⁷⁰⁴ Als estudis d'indumentària on s'esmenta l'aljuba no s'explica com era aquest vestit ni quines diferències presentava respecte a la cota o si, en realitat, es tractava del mateix vestit amb dues denominacions diferents. Per això resulta interessant haver pogut identificar les característiques tipològiques d'aquest indument, sobretot pel que fa a l'aljuba femenina, i així poder assenyalar tant els trets que manté en comú amb la cota com aquells altres que l'allunyen d'aquesta peça de vestir.

⁷⁰⁵ Cortiella i Òdena, Francesc: *Historia de Vilaverd*. Vilaverd, 1982, pàg. 183. A.H.A.T.-Vilaverd. Caixa 9, nº 69, 15 i 16.

⁷⁰⁶ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres de la reina Elionor...*, pàg. 31.

*Item rebí en Barchinona una aliuba de drap d'or, forrada de taffatà vermell, ab lo camper de seda vert, ab vies d'or fetes a manera de cordó entrecroades, enmig de les quals ha fullatges grans d'or ab letres morisques de seda e altres obratges de diverses colors.....*⁷⁰⁷

En el llibre de Cambra ja citat on es registra amb minuciositat tot allò que fa referència a la confecció dels vestits de la reina així com als diversos retocs, cosits i descosits a que eren sotmeses les diverses peces de vestir, ja fos per al seu reprofitament, ja fos per a ser regalades, trobem una anotació que aclareix quin tipus de vestit era l'aljuba. Així en referència al folre que s'ha descosit d'una vestidura de la reina *qui fo feta per al dol de la Duquessa* (comtessa d'Empúries) es diu que per aprofitar-la *fo mesa la forradura en la cota o aliuba de drap de seda vert pampolat.....*⁷⁰⁸. Es a dir, que cota i aljuba són el mateix vestit. L'aljuba, que originàriament fou una vestidura àrab, es transformà en cota. La vestien homes i dones de diferents estaments. Les cotes/aljubes citades al llibre de cambra sabem de cert que eren talars ja que totes són femenines però ignorem si les masculines admetien una versió més curta. Tot fa pensar, però, que també l'aljuba masculina va mantenir la seva estructura talar. Tornant al llibre de cambra la posició de vestit extern de la cota/aljuba es fa palesa ja que aquesta es sempre citada acompanyada d'un mantell confeccionat amb la mateixa roba i que comparteix la mateixa ornamentació del vestit, formant un conjunt de gran sumptuositat. Ja hem vist com la luxosa aljuba de seda teixida amb fils d'or que la reina estrena pel casament del seu fill Joan es complementa amb un mantell "castellà" amb la mateixa folradura de seda verda que el vestit i rivetejat amb pell d'ermíni (nota nº 706). El mateix succeeix amb l'aljuba decorada amb cordonets d'or a manera de tires que forma conjunt amb un.....*mantonet del dit drap d'or, forrat del dit tafattà vermell, perfilat d'herminis.....* (nota 707).

Destaca per la seva riquesa el conjunt realitzat amb atzeituní (roba de seda molt luxosa que podia ser vellutada) blau format per aljuba i un mantell gran i un altre de més petit. El vestit és profusament ornat amb les figures de nou àguiles obrades amb perles de diferents dimensions. A la vegada, cada àguila és coronada amb un balaix o mena de robí de tons rosats i safirs. Possiblement els dos mantells es podien lluir per separat però també sobreposats. Ho fa pensar la diferència d'ornamentació entre un mantell i l'altre. Un rivet d'ermíni és l'únic element ornamental del mantell més gran, mentre que el

⁷⁰⁷ Ibidem, pàgs. 30-31.

⁷⁰⁸ Ibidem, pàg. 29.

petit, a més a més de l'ermini i de la folradura de seda vermella a joc amb el vestit, acapara damunt de la seva superfície una gran quantitat de pedres precioses en forma de petites roses formades cadascuna per grups de set perles fins a formar un total de dues-centes-vint-i-cinc flors. S'hi afegeixen cinquanta vuit caps de cérvols, realitzats amb esmalts verds i també rodejats de nou perles dividides en tres grups de tres. Perles i esmalts eren subjectats damunt d'una trena o tira de roba de teixit d'or. La trena solia posar-se al voltant del coll o per sobre de les costures:

Item rebí aliuba e mantó lonhc e mantonet de zaytoní blau. L'aljuba ab IX agulles de perlles grosses i miganceres, que ha en caschuna de les aguiles I balaix, ço és en les IIII en les coronarets a V safirs migancers, forrada de tafatà vermell. Lo mantó lonch és folrat de I cot de vitrans he perfilat d'herminis, e lo mantonet és folrat del dit tafatà e perfilat d'erminis e guarnit ab una trena d'or en que són posades perlles, esmalts verts fets a manera de cap de cervo e lles perles són posades les unes a manera de roseta, que són CCXXV rosetes. En caschuna roseta, a VII perles, e los esmalts verts són LVIII, en torn de caschun esmalt ha IX perles posades de III en III⁷⁰⁹

11.1. L'aljuba i la samarra

D'altres vegades, l'aljuba forma part d'un conjunt de tres peces on, al mantell, s'hi afegeix la samarra. La samarra era el vestit de sota i per tant el podem assimilar a la gonella. En el llibre de cambra de la reina Elionor, la samarra apareix freqüentment citada formant part, doncs, de tres peces de vestir que serien la samarra (vestit de sota), l'aljuba (vestit més extern) i el mantell. Els tres induments sempre són del mateix teixit i color i comparteixen la mateixa ornamentació, com per exemple el conjunt de seda blanca folrat de sendal vermell i guarnit amb perles, pedres precioses, esmalts i botons de plata que la reina regala a la muller d'en Berenguer d'Anglola de Sicília no sense haver realitzat abans “alguns canvis ornamentals”:

⁷⁰⁹ Ibidem, pàg. 34-35.

*Item una **aliuba** de drap de seda blanch, lavorat dessimateix, forrada de taffatà vermell, ab XIX obres de perles danant e ha en cascuna obra IIII pedres e I smalt clar enmig e*

*IIII casconets cosits entorn. Item un **mantonet** del dit drap de seda, forrat de taffatà vermell, ab erminis per lo fil danant e de I estret savastre. Item I **samarra** del dit drap de seda blanch, forrada de tafatà vermell, ab XXIIII ems d'argent daurades, en cascuna en ha gravats e II perles poques encastades. Dilluns, a XX de març de l'any MCCCLXXIIII, doní jo Rigo, per manament de, la Senyora Reyna, a la muller d'en Berenguer d'Anglola de Cissília, la damunt dita aliuba, mantonet e samarra ab tot lur guarniment, septat los botons d'argent fets a ems, los qual he dats a l'Infant don Martí, per manament de la Senyora Reyna, qui-ls se més en I mantó de drap d'or vert, e les damunt dites XIX obres són romases a la Cambra, e les dites robes se n'ha portades Nichola Daula⁷¹⁰*

Cap el mes d'octubre de l'any 1373 la reina obsequia a la reina de Xipre i a la filla d'aquesta amb dos conjunts formats per samarra, aljuba i un mantó petit. Les sis peces són confeccionades i ornades amb robes i pells que pertanyen al guarda-roba de la cort. Per la confecció d'ambdós conjunts s'empra llana londinenca de color blau cel i folradura de tafetà⁷¹¹ morat. En total es necessitaren cinc canes i mitja per a totes les vestidures i una cana i mitja per a la folradura, la qual cosa indica que tant la llana com el tafetà provenen de peces de roba noves, mentre que part de les pells d'esquirol (*vays*) i d'ermeni utilitzades per al folre i el guarniment són reaprofitades, ja que han estat descosides d'altres peces de vestir:

*En lo mes d'octubre MCCCLXXIIII. Item foren fetes, per manament de la Senyora Reyna, a la Reyna de Xipra, **aljuba, samarra e mantonet**, e a la Ifanta, filla de la Reyna de Xipra, **aljuba, samarra e mantonet**. E totes les damunt dites vestadures se són fetes de V canes e miga de drap blau celestí de Londres, lo qual drap era ja de la cort. E La dita samarra és folrada e les mànegues de l'aljuba de la Reyna de Xipra de I^a cana e VII palms de tafatà morat, qui costà d'en Pugalguer a raó de XXX solidos la cana. E lo mantonet de la dita Reyna és forrat de CLXXXVIII dossos de vays clas qui costaran d'en Belloch a raó de XIIII diners la pessa. E l'aljuba de la dita Reyna da Xipra és*

⁷¹⁰ Ibidem, pàgs. 25-26.

⁷¹¹ Teixit de seda molt emprat per a folres en els vestits més luxosos.

*folrada de CCL dossos de vays ardents qui costaren d'en Belloch a raó de IX diners la pessa. Item és forrat lo mantonet e samarra he mànegues de l'aljuba de l'Ifanta de II^o canes de taffatà vermel, qui costà d'en Pugalguer a raó de XXX solidos la cana. Item, l'aljuba és folrada de XL vays veys, e lo mantonet e la samarra és guarnit per lo fil danant de V erminis, e l'aljuba és guarnida per gir peus de XXV vays veys, los quals vays e erminis eren ja de la cort*⁷¹²

En aquest cas, el teixit que s'utilitza per a les sis vestidures és la llana ja que aquestes seran portades durant l'hivern. En canvi, serà de preciosa seda blanca l'aljuba, samarra i mantonet que pel mes de març de l'any següent la reina regala a la muller de Berenguer d'Anglola, ja que la destinatària lluirà les peces de vestir durant la primavera i l'estiu. D'altra banda, aquests luxosos induments permetien combinar dues folradures diferents: la roba (tafetà) i les pells (*vays* o rossegadors semblants als esquirols). Així, la seda morada serveix de folre pel vestit de sota o samarra tant de la mare com de la filla. També el tafetà folre les mànigues, que suposem d'una certa amplitud, de les dues aljubes, mentre que la resta del vestit és folrat amb pells. Però mentre les pells que folren la faldilla de l'aljuba de la noia són de *vays* ja usats que s'han descosit d'altres vestidures, els que es posen al vestit de la reina de Xipre són adquirits de nou. Crida l'atenció el gran nombre de peces que es necessitaren per folrar la faldilla i potser també el cos de l'aljuba de la reina: 250. Segurament es tractava d'animals petits de fàcil captura i molt cobejats per les seves pells. Tanmateix es precisa la part del cos de l'animal del qual procedia la pell (*dossos*, en referència al dors o llom) així com també el color (*ardent*). La referència al color ardent dels dorsos dels esquirols pot ser entesa en un doble sentit: o bé com a pells tenyides d'un vermell intens o, el que sembla més probable, a les tonalitats rogenques que de natural mostraven els llocs d'aquests petits rosegadors. En canvi, els dorsos d'esquirold de color més clar com els que folraven el mantonet de la reina devien ser més difícils de trobar (o tal vegada requerien de tint) i per això resulten més cars: en aquest cas cinc diners més per peça que els rogencs. Tot i això, la riquesa i el luxe dels elements que guarnien aquests vestits reials no ha d'ofegar el que creiem era una de les principals fonts de la seva bellesa: el color. No només és sorprenent la gran diversitat de colors i matisos que apareixen en les diferents peces de vestir, sinó i, sobretot, el sentit estètic amb que són combinats aquests colors. En aquest

⁷¹² Anglada Cantarell, M.: *Els quatre llibres...*, pàg. 37.

sentit, sempre sembla buscar-se un contrast de color harmoniós entre la roba del vestit i la seva folradura, combinant amb delicadesa dos colors suaus o aconseguint un fort contrast entre dos colors diferents. En són un bon exemple el conjunt de seda blanca amb folradura de seda vermella que la reina Elionor tramet a Sicília o l'altre conjunt de llana anglesa blau cel amb folradura de seda morada destinat a viatjar a Xipre. El color de les pells també varia en funció del color del vestit. Tot sovint, a diferents colors de roba també hi corresponen diferents textures com ara llana i seda, vellut i seda o dos teixits diferents de seda. En tot cas, la pintura de l'època i, en general, les arts plàstiques no es fan ressò de la riquesa i varietat de colors present a la indumentària.

En definitiva, l'aljuba o cota era portada damunt de la samarra. La samarra, doncs, era un vestit de sota igual que la gonella o molt semblant. Al llibre de cambra sempre és citada com una vestidura molt ornada i, a diferència de la gonella, no hi ha cap esment explícit de samarra amb mànigues curtes. Tanmateix el fet que bona part de l'ornamentació, ja sigui en forma de folradura o de botons cisellats en plata o d'altres valuosos materials, es centri fonamentalment a les mànigues reforça el parer de que aquestes van mantenir sempre la seva llargada fins al canell. Fora del vestuari reial, només a l'inventari de l'esmolador barceloní Berenguer Abella trobem un esment d'aquest vestit, entremig de diverses cotes i gonelles:

*Item una samarra de tenat ab pell de conill, bo*⁷¹³

L'únic element diferenciador entre la samarra i les nou gonelles que la segueixen sembla ser la pell de conill, tot i que no s'especifica si aquesta s'ha utilitzat per a la folradura o per algun tipus d'ornamentació més externa. Tot i això, cap gonella porta cap mena de pell. D'altra banda el mot *tenat* fa referència a un color de difícil identificació. Sor Isabel de Villena diu que és el color del lleó la qual cosa ens porta a pensar en un ros fosc també designat com a *lleonat*:

*Ací, Senyors, acorrereu vos ab los guants en la ma qui són guarnits de tenat, qui es color de leo, car espantar los heu...*⁷¹⁴

⁷¹³ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 35.

⁷¹⁴ Miquel i Planas, R.: *Sor Isabel de Villena, Vita Christi*, Biblioteca Catalana, 3 Vol., 1916, Vol. I, 6541.

11.2. L'aljuba i la cota: dos noms per a un mateix vestit?

Hem dit abans que cota i aljuba són dues designacions per a un mateix vestit (nota nº 691). De fet, en els conjunts de dues peces de la reina Elionor, l'aljuba igual que la cota és el vestit extern que es complementa amb un indument d'abric com és el mantell del mateix teixit i color. En els conjunts més rics s'hi afegeix una tercera peça que és el vestit de sota o samarra, tal vegada més luxosa que la gonella, també a joc pel que fa al teixit i color. No obstant això, podem establir una diferència entre la cota i l'aljuba: el tipus de teixit amb que era confeccionada. De la vintena llarga d'esments que té l'aljuba al llibre de cambra, només en quatre és de llana. La resta d'aljubes es reparteixen entre la seda i el xamellot. Però un i altre teixit tenien en comú que eren portats a les estacions més càlides, es a dir, a finals de primavera i a l'estiu. Així, sembla que es reservava per a ple estiu la fina seda, mentre que el xamellot de pèl de camell o de cabra que també es podia barrejar amb la seda, semblava més apropiat per a la primavera. Tot i això, el xamelot (variants: *camellot*, *camalotz*, *camelot*, *chamellot*, *xamalot*) devia ser un teixit fi que es podia portar a l'estiu com diu el mateix Eiximenis:

.....*jatsia que en l'estiu hús de xamellots tots folrats de cendat...*⁷¹⁵

En tot cas, les aljubes de seda de la reina són totes confeccionades als mesos d'abril, maig, juny, juliol o agost. En canvi, la majoria de les aljubes de xamellot es confeccionen al mes de maig, llevat de tres peces que seran acabades els mesos d'abril, juny i octubre. Per tant, l'aljuba de seda o de xamellot era el vestit que la reina, les infantes o també diverses dames al servei de la casa reial portaven durant els mesos de més calor. Només en quatre ocasions es fa referència al mateix llibre a aljubes de llana, i d'aquestes, dues han estat confeccionades amb llana de color fosc procedent de Wervik i sense ornaments per ser estrenades per la reina amb motiu de la festivitat de Divendres Sant. En les dues ocasions, la reina es desprèn dels vestits un cop passada la Pasqua regalant-los a dames sicilianes:

⁷¹⁵ Francesc Eiximenis: *Com usar bé de beure e menjar*. Normes morals contingudes en el *Terç del Crestià*. Jorge E.J. Gracia. Barcelona, Curial, 1977, pàg. 44.

*Ítem una **aliuba e mantó lonch**, de drap de Verní, color d'oliveta, qui foren feits per a vestir lo Divendres Sant a la Senyora Reyna, l'any MCCCLXXII, sans negun guarniment. Foren donades o tremeses, per manament de la Senyora Reyna, en Scicília, a dona Venècia de Bonia, e portà-les-hi en Berenguer en Morey, qui y anà ab I galea en lo mes d'abril l'any de LXXII*

*Ítem rebí **aljuba e mantonet larch** de Verní, collar de ferrat, les quals foren fets per al Divendres Sent. Fo donada per manament de la dita Senyora, a dona Beatriu, seçiliana, disabte, a XVI d'abril de l'any LXXIII⁷¹⁶*

Per tant, l'aljuba era el vestit extern femení que, almenys en els àmbits vinculats a la cort i, probablement també en els estaments més alts, era confeccionat amb teixits fins i luxosos com la seda o el camellot però que en la seva forma i estructura en res diferia de la cota. D'alguna manera podríem dir que l'aljuba era la cota del bon temps. Dels pocs esments que hi ha al llibre de cambra de la cota "a seques" (ja que la cota més citada i amb la que solia vestir-se la reina Elionor pertany a un nou tipus que serà estudiat en el pròxim apartat) totes són de llana. Com la que va rebre la reina l'any 1375:

*Item reebí I^a **cota** de burell de **drap** de Bruxelles.....⁷¹⁷*

Encara que és freqüent trobar als inventaris l' indicació de *drap de llana*, quan s'escriu *drap* sol, cal entendre que aquest és de llana. En aquest cas, la cota reial hauria estat confeccionada amb llana procedent de Brussel·les. Tal vegada, el gris cendrós era el color d'aquest vestit si atenem a la definició que Sor Isabel de Villena fa d'aquest color al segle XV:

*.....posaruos en aquells guants qui son guarnits de flocadura **burella**, qui es de color cendrosa...⁷¹⁸.*

*.....Item rebí una **cota** morada de **florentí** de la Senyora Reyna⁷¹⁹....*

⁷¹⁶ Anglada Cantarell, M. i d'altres: ob. cit. pàgs. 31 i 34.

⁷¹⁷ Ibidem, pàg. 32.

⁷¹⁸ Miquel i Planas, R.: ob. cit. Vol. I, pàg. 1409.

⁷¹⁹ Anglada i Cantarell, M. i d'altres: ob. cit. pàg. 35.

.....*Item rebí una cota d'escarllata de Loan*.....⁷²⁰

En ambdues ocasions s'utilitza un topònim per a designar la llana, a més d'expressar el seu lloc de procedència: Florència i *Loan*, lloc, aquest últim, que resulta de difícil identificació. Fora de la cort també la llana sembla ser el teixit preferentment escollit per a les cotes. En la documentació consultada totes les cotes citades són de llana, excepte dues de vellut (una d'elles, adornada amb un serrell de seda verda era destinada a vestir la petita figura d'un Nen Jesús) i una altra de fustani (variant: *fustany*) que era un teixit de cotó, però que en alguns casos la trama de cotó es podia combinar amb l'ordit de lli o de cànem:

.....*et supertunicale de velut virnilio*.....⁷²¹.

.....*un mantell de nostra dona am cot del infant de velut vermell ab flocadura de seda verda*.....⁷²²

.....*una cota blava forada de fustani*.....⁷²³

La resta de cotes han estat confeccionades amb roba de llana de diferents tipus. Tot i que a vegades no s'especifica el tipus de roba del vestit sinó tan sols el seu color s'ha d'entendre que aquesta era de llana. La llana, era el teixit que predominava més i no tan sols pel que fa a les cotes sinó també per a la indumentària en general:

.....*et unum supertunicale lividum alterum virnilium*.....⁷²⁴

.....*item una cota morada de dona*.....⁷²⁵

Entre els diferents tipus de teixits de llana amb que han esta realitzades les cotes hi trobem: el **presset**,

⁷²⁰ Ibidem, pàg. 35.

⁷²¹ Serra i Vilaró, J. : *La Baronia de Pinós...*, Vol. II, pàg.289.

⁷²² Miret i Sans, J.: "Inventari de la casa de Bajoles" a *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya. Aplech de noves y documents històrichs*. (Arxiu del Gran Priorat de Catalunya, ex armari 24, Decreta priorum cathalonie de anno 1377 ad 1379), Barcelona, 1910, Document VIII, pàg. 560.

⁷²³ Cortiella i Òdena, F.: *Historia de Vilaverd...*, pàg. 183.

⁷²⁴ Serra i Vilaró, Joan: ob cit. pàgs. Vol. II, pàg. 285.

⁷²⁵ AEV Inventari anònim. Caixa ACF, Inventaris 3701, fol. 1

.....*mantel e **quota** (cota) de **preset** vermeyl ab sos cyels e cadenes e ab pena de vaires....*⁷²⁶

el **ferret** que sol tenir pocs esments als inventaris. Podria tractar-se d'una roba de llana anomenada pel seu color. Segons el DCELC de Joan Coromines el “ferrete” era el sulfat de coure i era emprat per a tenyir. En aquest cas, seria una roba de color blau o negre. A l'exemple citat el teixit de ferret és importat de la ciutat de Wervik i té un color fosc:

.....*Item una **cota** d'home de drap de **ferret**, de verni scur.....*⁷²⁷

la **bifa**

.....*unum **supertunicale** de **bifa** blava.....*⁷²⁸

el **camellot**

.....*Item una **cota** d'home de **xamallot** violat, de dos fils, folrada de tafatà de color de gira-sol.....*⁷²⁹

el **drap de la terra** en referència a la llana que procedia del nostre país. :

.....*Item un **cot** d'infanta de **drap** doliveta, **de la terra**, obrat de perles menudes per lo cors e per les mànegues.....*⁷³⁰

Encara que la nostra terra produïa llana en abundància també era importada de diferents centres productors europeus. Un d'aquests centres era la ciutat toscana de Florència d'on provenien teixits de llana de molt alta qualitat:

⁷²⁶ Serra i Vilaró, J. : ob. cit. Vol. II, pàg. 259.

⁷²⁷ Casas Homs, J. M^a. : *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 26.

⁷²⁸ Serra i Vilaró, J.: ob. cit. pàg. Vol. II, pàg. 285.

⁷²⁹ Casas Homs, J. M^a.: ob. cit. pàg. 28.

⁷³⁰ Ibidem, pàg. 46.

*Item un cot de dona de **florentí** tenat, ab perfil de drap negre ab les mànegues folrades de panxes de vays, noves e velles*⁷³¹

*Item una cota d'home de **florentí** vert, nova, folrada de dossos de vays*⁷³²

Wervik és un altre dels llocs de procedència de la llana que té diversos esments en els nostres inventaris:

*Item I^a cota de feret de **uerni** ab pena blanca de la qual encara es degut lo drap al dit en Tora de la dita ciutat de Leyda la qual es noua..*⁷³³

Aquesta llana podia ser barrejada amb d'altres llanes que suposem de pitjor qualitat per a ser teixida o podia conservar la seva puresa de originària:

*Item una cota o polanda de drap mesclat de verví abmm pells de conills*⁷³⁴

*Item una altra cota de ferret, de **verni pur**, folrada de pells d'anyins negres*⁷³⁵

També de ciutats com Cadís (Albigès), Montivilliers o Malines arribaven teixits de llana a Catalunya al segle XIV:

*Item I cota de **Cadins** vermells ab pell de dossos de conills*⁷³⁶

*Item un cot de rosset de **mostinaler**, ab perfil de panxes de vays, e ab les mànegues folrades de panxes de vays*⁷³⁷

*Item unes altres mànegues de cota d'home, stretes, de **mallinas** morades, oldanes*⁷³⁸

⁷³¹ Ibidem, pàg. 27.

⁷³² Ibidem, pàg. 28.

⁷³³ Miret i Sans, J.: "Inventari de béns y deutes del Gran Prior de Catalunya; any 1395" a *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya. Aplech de noves y documents històrichs*, Barcelona, 1910, Document X, pàg. 563.

⁷³⁴ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico...*, pàg. 49.

⁷³⁵ Casas Homs, J. M^a.: ob. cit. pàg. 28.

⁷³⁶ López Pizcueta, T.: ob. cit. pàg. 51.

⁷³⁷ Casas Homs, J. M^a.: ob. cit. pàg. 27.

⁷³⁸ Ibidem, pàg. 44.

En d'altres casos, els noms de procedència són difícils d'identificar (*Loan?*).

Per tant, el teixit que predominava àmpliament per a la confecció de la cota era el de llana (amb les seves múltiples variants), ja fos aquesta de procedència catalana o estrangera. En definitiva, la diferència principal entre la cota d'una reina i la d'una esclava era la diferent qualitat d'aquesta llana: d'importació florentina en el primer cas (nota nº 719) i de senzilla llana catalana en el segon:

*Un cot desclava, nou de **drap de lana blau, de la terra***⁷³⁹

En els tres únics esments que hem trobat a la documentació de cotes fetes amb roba que no és de llana, s'observa també la diferent qualitat del teixit: vellut i cotó (notes nº 721, 722 i 723).

Tanmateix i, com hem dit anteriorment, el tipus de roba era l'element més rellevant que diferenciava la cota de l'aljuba. Predomini de la llana per a la cota i de la seda i el camellot per a l'aljuba. Encara que el camellot també és un teixit de llana aquest devia ser prim. Tal vegada el teixit originari de l'aljuba que primer fou una peça de vestir que portaren els àrabs⁷⁴⁰ fos la seda i després s'hi adaptà també el camellot. El fet que només haguem trobat un sol esment d'aquest indument fora del llibre de cambra de la reina Elionor ens fa pensar que es tractava d'un vestit molt luxós més propi del món de la cort i de l'aristocràcia que no pas de la resta d'estaments. En tot cas, un nombre important d'aljubes confeccionades amb seda formen part del guarda-roba de la reina Elionor. La seda d'una d'aquestes aljubes provenia directament d'Alexandria i destaca per la seva riquesa de colors i el preciosisme dels motius dissenyats: sobre un fons de seda policrom s'hi incrusten diverses flors grogues i vermelles i petites roses blaves acompanyades de cignes blancs:

*Item rebí una **aljuba de drap de seda d'Allaxandria** de diversos collors, dels quals les demás són de seda vert, e ab flors groges e vermelles, e rosetes blaves e als*

⁷³⁹ Veure nota nº 217.

⁷⁴⁰ *Los sarraíns deuen portar los cabells toltos en redon...e la sobirana vestedura lur deu esser aljuba o almexia, si dones no auen laurar o obrar....* Alcover-Moll: *Diccionari català-valencià-balear*, Vol. I, pàg. 519.

signes.....blanchs, forrada de tafatà leonat. He açò foren a Barchinona, a XII de mag de l'any de setanta e III⁷⁴¹

La riquesa del mateix teixit fa d'aquesta aljuba una peça única respecte la resta d'aljubes també de seda de que disposava el vestuari de la reina. Així, totes les demés aljubes de seda comparteixen el mateix tipus d'ornamentació que sembla obeir a un patró ja establert. Es a dir, hi ha un tipus d'ornamentació específic de l'aljuba de seda i que es convertirà en el segon tret (a banda del teixit) que la diferenciarà de la cota. Ens referim al parament o quadrat que adornava la part davantera i inferior de la faldilla. Aquest parament també era de seda però de diferent color que la resta del vestit i podia incloure diversos motius ornamentals. Llevat de l'aljuba alexandrina abans citada, les demés aljubes de seda de la reina porten un vistós parament que sol ser de seda vermella o verda i que creava un lluminós contrast amb l'anomenat *drap d'or* del vestit que era el nom que designava la seda que portava fil d'or tirat. Alhora el parament s'ornava amb diverses figures d'animals i de fulles:

*Item rebí en la ciutat de Barchinona, en lo mes de juny, un mantó castellà e **aljuba de drap d'or fi, lo camper vermell**, ab servos e lehons, qui tenen un gran fullatge dessus, tot d'or ab vies de seda, qui són semblant a serments, les quals la Senyora Reyna se féu fer per a les noces del Senyor Infant, fill seu, i són forrats de tafatà vert ab herminis per lo fil del mantó⁷⁴²*

*Item rebí **aljuba** e mantonet de **drap d'or fi, ab lo camper vermell**, ab auselons d'or, qui estan de dos en dos, e ab servos e signes de seda verts e altres obratges de seda vert e blanca, e són forrades de tafatà violat, e lo mantonet és perfilat d'arminis⁷⁴³*

En aquesta aljuba reial és remarcable el delicat cromatisme que resulta de la combinació de la daurada seda del vestit, el vermell del parament i el violat de la folradura. A més, sobre el fons vermell del quadrat hi fan la seva aparició els tons verds i blancs en les figures d'animals i de vegetació. En el mateix llibre de cambra de la reina consta l'arribada a palau del drap d'or amb que es confeccionaria aquest conjunt d'aljuba i

⁷⁴¹ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres de la reina Elionor...*, pàgs. 35-36.

⁷⁴² Ibidem, pàg. 31.

⁷⁴³ Ibidem, pàg. 34.

mantonet. La seda es comprava per peces i cadascuna d'elles portava ja teixit el quadrat que havia de decorar la faldilla, de manera que quedava incorporat al mateix teixit:

*Item a X d'abril LXXIII rebí II peces de drap d'or fi, ab lo camper vermell, ab hosellons d'or, qui son de dos en dos, e ab servos e signes de seda vert e ab altres fullatges de seda vert e blanca. D'aquestes dues peçes s'ha fet la Senyora Reyna **aljuba**, mantonet per a festes de Resurrecció. E sobran I cana V palms, qui és en la Cambra. Ja·l té Rigo.*⁷⁴⁴

Un any després la reina destina dues peces més de seda amb parament a un conjunt d'aljuba i mantell llarg per a regalar a Constança, muller del noble Lluís d'Aragó:

*Item rebí 1ª parela de drap de seda, ab lo camper vermell, he ab fulatges e sinyels e lamperts de seda vert. Item per manament de la Senyora Reyna, a IIII del mes de juny de l'any MCCCLXXVIII, en Barchinona, fo fet de les dites II peçes, mantó larch e **aljuba** a na Constança, muller del noble en Loyç d'Aragó*⁷⁴⁵.

La comercialització d'aquestes peces de roba indica que en els principals centres tèxtils es manufacturaven ja uns teixits específics per a determinats tipus d'indumentària com ara aquestes peces de seda i fil d'or amb el parament de diferent color i ornat amb diversos motius amb les quals es confeccionaven les aljubes. El ric teixit i l'ornamental parament ens vinculen les aljubes amb una determinada peça de vestir que forma part de la indumentària religiosa o litúrgica: la dalmàtica.

11.3. L'aljuba de seda i la dalmàtica

La dalmàtica és un vestit litúrgic que té el seu origen en l'antiguitat romana⁷⁴⁶ quan la túnica prengué el nom dels dàlmates. Aquesta vestidura la portaven els diaques, els sotsdiaques i també els bisbes però dessota la casulla o peça litúrgica més externa. Solia

⁷⁴⁴ Ibidem, pàgs. 62-63.

⁷⁴⁵ Ibidem, pàgs. 63-64.

⁷⁴⁶ Gudiol i Conill, Joseph: "L'indumentària Litúrgica. Resúm Arqueològich" a *Arqueologia. Arts Aplicades*, Vol. V, Tip. Balmesiana, Vich, 1918, pàgs. 91-115.

confeccionar-se amb lli blanc i era de formes amples i de mànigues també folgades, encara que no sempre llarga fins als peus. Els afegits de roba degueren donar lloc als vius de color que presenten en sa llargada en nombre de dos i que s'anomenen clavari. També s'ornaven amb motes de color (*calliculae*) en altres llocs com el pit, les espatlles, els punys i els genolls. Amb el temps la dalmàtica s'escurçà i es feu més estreta. A la vegada i per facilitar el moviment de les cames, s'obrí en la part baixa i pels costats. La tendència va ser d'obrir-se cada vegada més amb cises laterals que arriben a prop de l'arrencada de les mànigues.

D'altra banda, ja a l'Edat Mitja, la dalmàtica arriba a ser més curta del davant que del darrera. A vegades conserva les franges verticals, derivació dels antics clavi però és més comú ornar-les amb amples orles entorn del coll i sobre l'espatlla, braços i pit. També es posaren a la part inferior del davant i del darrera dos paraments quadrats fets de teles riques i brodats, a voltes, amb pedreria. Aquests paraments sobreafegits com un pedàs de roba de color diferent i que perpetuaven els antics segments, semblen ja indispensables a partir del segle XIV. Tal vegada, la seva conservació com a motiu principal en la decoració del vestit estigui relacionada amb la necessitat de substituir la part de la tela corresponent a les genolleres per ser la que més sovint es desgastava. Els clavis es conservaren en forma de galons i els *calliculae* es perpetuaren en les paraments que anaven a la part mitgera de davant i de darrera i a les mànigues.

Tot i això, en relació amb la indumentària civil i, fins i tot, amb la militar, l'eclesiàstica és la que amb el temps menys ha evolucionat, de manera que en essència s'han mantingut fins als nostres dies les formes bàsiques de les diferents peces litúrgiques, encara que s'han donat modificacions en els tipus de teixits i en les ornamentacions. Potser el fet que aquests induments eclesiàstics estiguessin menys subjectes que els civils als canvis de la moda i, sobretot, que no es tractés de vestits pròpiament dits sinó de peces per vestir puntualment els oficiants durant la celebració dels diferents actes litúrgics, explicarien que algunes de aquestes peces hagin arribat fins a nosaltres.

D'altra banda, també la documentació sol ser generosa pel que fa a la indumentària litúrgica, en particular la relacionada amb el món de la cort on les diferents peces litúrgiques són descrites amb un acurat detallisme. I entre aquestes diferents peces litúrgiques, la dalmàtica ocupa un lloc preeminent, tant pel seu nombre com per la riquesa descriptiva dels seus elements ornamentals. Tanmateix, les imatges artístiques de l'època reproduïxen en abundància aquest vestit religiós, essent però, la pintura i l'escultura exempta de pedra policromada les manifestacions artístiques que millor

mostren la riquesa i la sumptuositat del teixit així com les delicades filigranes que configuren la seva decoració. Les dalmàtiques eren confeccionades amb diferents tipus de teixit de seda i, quan aquest era de qualitat extraordinària o bé la roba incorporava diversos dissenys, no s'hi afegia cap altra decoració. En tenim un exemple en la dalmàtica feta amb drap d'or amb imatges de la reina que provenia de la ciutat italiana de Luca i que el rei Jaume II dona a l'altar de Sant Just de Barcelona l'any 1318. La seda va ser folrada amb lli cru:

.....*item pro altare sancti Iusti predicti unam **dalmaticam panni auri de Lucha cum imagine regine, forratam panni lincei croce...***⁷⁴⁷

D'altres dalmàtiques s'ornaven amb serrells de seda policroma que rivetejaven els profunds talls laterals, la vora del vestit i la boca de les mànigues:

...*et aliam **dalmaticam lividam de samitello cum operibus auri similibus pinyis, flocatam ad modum predicte...***⁷⁴⁸

També la fresadura, com succeïa amb els vestits civils, podia formar part de la decoració d'aquest indument eclesiàstic:

*Et unam **dalmaticam samiti rubei cum listis de fresio, forratam sindone crocea cum maniple et estola eiusdem panni, et non sunt listate***⁷⁴⁹

.....*una **dalmatigua de cendat uermell ab fresadura entorn***⁷⁵⁰

Però l'ornament més distintiu de la dalmàtica era el parament o quadrat de diferent tela que el vestit portava a la part inferior de la faldilla i que també podia ser present a l'alçada del pit i als avantbraços:

⁷⁴⁷ Martínez Ferrando, J. Ernesto: "La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. XI. Año 1953-1954, pàg. 115.

⁷⁴⁸ Ibidem, pàg. 40.

⁷⁴⁹ Ibidem, pàg. 40.

⁷⁵⁰ Miret i Sans, J.: "Inventari de la comanda de Gardeny; any 1373" a *Les cases de Templers y Hospitalers en Catalunya. Aplech de noves y documents històrics*, Barcelona, 1910, Document VI, pàg. 557.

.....dues **dalmatigues** dor e de seda blanca ab **aperament en les spatles** de cendat uermeyl ab la figura de nostre senyor et de IIII apòstols....⁷⁵¹

.....dues **dalmatigues** de seda **ab lo camp morat** ab leons et moxons dor forrades de uermell et les manegues son de cendat uermeyl....⁷⁵²

....item unam **dalmaticam** de samitello livido cum operibus auri et cum una **pecia alterius panni versus pedes, flocatam** de sirico, rubeo, viridi, livido, albo et croceo....⁷⁵³

En aquest cas, la dalmàtica es guarneix amb un serrell de fils de seda de color vermell, verd, groc?, blanc i cru. A més, sobre la roba de samit (teixit de seda) de color grogós? i a l'alçada dels peus, s'hi afegeix una altra peça feta de teixits diversos (per tant, diferents del samit del vestit) i que prenia un format aproximadament quadrat: el parament. Es teixien precioses teles que es comercialitzaven en forma de peces i que eren utilitzades exclusivament per a fer paraments de dalmàtiques. Aquestes peces solien incorporar a la vora inferior un serrell fet de fils de seda de diversos colors, encara que els més usuals eren el vermell, verd, groc?, blanc i un to cru o marfil. Una dalmàtica de seda amb obratges d'or procedent del castell templer de Peníscola va acompanyada d'una d'aquestes peces amb serrell:

.....et aliam **dalmaticam** samitelli lividi cum operibus auri

....et unam **peciam alterius panni flocatam** in pedibus de serico rubeo, viridi, livido, albo et cruceo⁷⁵⁴

Especialment sumptuoses devien ser dues peces que portaven incrustades les figures dels dotze apòstols, sis figures per cadascuna de les peces, amb fils d'or i de seda. A les vores, el serrell es substituït per senyals o figures emblemàtiques de castells i flors:

⁷⁵¹ Ibidem, pàg. 557.

⁷⁵² Ibidem, pàg. 557.

⁷⁵³ Martínez Ferrando, E. *La Cámara Real en el reinado de Jaime II...*, pàg. 96.

⁷⁵⁴ Ibidem, pàg. 40.

*...et duas pecias sutas filo auri et serici cum apostolis, et sunt sex apostoli in unaquaque pecia, et sunt per voras signa castris et floris*⁷⁵⁵

De la mateixa peça es confeccionen també diversos induments litúrgics que solen formar conjunt amb la dalmàtica: amit, coll, punys, maniple i estola:

*...et eiusdem operis unum maniple et una stola et unus collar ad opus amiti et punyets*⁷⁵⁶

L'**amit** és el descendent del *palliolum* o tapa-colls que duïen els romans. L'església l'adoptà entre els seus ornaments al segle VIII amb el nom d'*anabolagium* o *sindon*; cobria el coll sobre la dalmàtica i arribava en certes ocasions a tapar el cap. La part superior de l'amit, la més propera al cap i que quedava cap el front quan cobria la testa, s'ornà ricament amb una franja o parament que també es feia ben visible quan cavalcava damunt de la dalmàtica. Al segle XIV, l'amit perd el parament que sortia sobre la dalmàtica i resta amagat sota l'alba i lligat amb cordons sobre el pit. Externament el substituirà el **collaret** que es convertirà en un complement de la dalmàtica.

Amb el temps, el collaret arribà a ser una peça ricament ornada que servia per a cobrir l'obertura del coll. Tal vegada al principi anava fixada a la dalmàtica però aviat formà una peça a part, apta per ser adaptada i intercanviada, tal com ho mostren les pintures de l'època. La dalmàtica es portava damunt d'un vestit interior anomenat **alba, camis, camits** o **camisa romana**. Es tractava d'una vestidura blanca, generalment de lli i llarga fins els peus que cenyia a la cintura natural amb un cinyell. També les mànigues eren llargues i estretes. A vegades tenien clavi i *calliculae*. Les més luxoses, les anomenades albes dominicals o festivals per distingir-les de les ferials o d'ús ordinari, anaven emparamentades amb unes aplicacions de riques teles de colors o de brodats de forma rectangular o quadrada, en la part baixa de davant i de darrera. També podien portar paraments sobre les espatlles, en el pit i punys. Els paraments de les albes, com els dels amits, anaven solts i es podien aplicar a diferents ornaments segons les diades. La costura fixava els paraments a les albes encara que a voltes, els cordons podien substituir a l'agulla.

⁷⁵⁵ Ibidem, pàg. 40.

⁷⁵⁶ Ibidem, pàg. 40.

Les fonts documentals solen descriure amb bastant detall les riques ornamentacions d'aquestes belles vestidures que formen conjunt amb les dalmàtiques. Per exemple, un parament i una veta de drap d'or al voltant de la vora i de la boca de les mànigues decoraven l'alba que, procedent dels béns dels Templers, rebé l'any 1318 l'església de santa Maria del Pedregal. Una dalmàtica de seda l'acompanya, mentre que tres més són destinades al convent de santa Caterina de Cervera:

*.....item unum **camis** de panno lini cum **paraturis panni auri** in circuitu manuum et pedum, quod dari mandavimus dicte ecclesie del Pedregal*

*.....item IIII **dalmaticas** de cirico de quibus mandavimus dari unam dicte ecclesie del Pedregal e III **ipsis monasterio sancte Catherine de Cervarie...**⁷⁵⁷*

Les més luxoses portaven, a més, del parament de teixit d'or o de seda una tira de fres al voltant de l'obertura del coll i de les espatlles a manera de voraviu. En la majoria dels casos aquest fres provenia de tallers especialitzats en produir aquest tipus de peces, la qualitat de les quals podia variar molt:

*Item fratri Arnaldo de Materone unum **camis** munitum cum **frisio de taler** per lo cabeç et per spatleras, et **in pedibus** munitum de **panno auri** de mianell, destructum et consumptum.....*

*.....item monasterio Vallisdigne unum **camis** munitum in lateribus et in cabicio cum **frisio de taler et in pedibus** est munitum de **sindone** cum listis de **frisio auri**⁷⁵⁸*

D'altres vegades, l'alba es citada sense cap mena de decoració o bé formant part d'un petit conjunt de peces litúrgiques juntament amb l'amit i el cinyell. Tal vegada l'absència d'ornaments sigui deguda a que es tracta d'albes utilitzades en actes litúrgics ordinaris :

*Et unam **camisiam romanam** de panno linceo albo
et unum **camis** de linceo albo*

⁷⁵⁷ Ibidem, pàgs. 115-116.

⁷⁵⁸ Ibidem, pàg. 124.

*et cum unum **amit** de linceo albo
et unum **sinyell** de filo lini albo⁷⁵⁹*

D'altra banda, cinyell o cíngol és el complement de l'alba des de el moment que deu anar cenyida. Els cinyells confeccionaven amb materials diversos i entre els més luxosos trobem els confeccionats amb fils d'or, sedes, lli, serrells, metalls, pedreries, borles i botons. Només a tall d'exemple tres esments de cinyells de seda: un primer cinyell amb els extrems acabats amb botons de fil d'or i d'argent, un altre, realitzat amb fres amb motius potser brodats amb fils d'or i de seda i rematat amb un serrell i , l'últim, de seda amb flors i amb dissenys de fil d'or i d'argent als extrems:

*. . . .et unum **singulum** serici viridis cum **botonis** fili auri et argenti in capitibus....*

*.....et unum **sigulum fresu flocatum** cum operibus fili auri et serici.....*

*.....et duos **singulos** parvos serici florini, cum operibus langi de filo auri et argenti in capitibus.....⁷⁶⁰*

Al tractar-se d'un cinyell "interior" que queda ocult per la dalmàtica que se li sobreposa poques vegades poden les arts plàstiques fer justícia a la bellesa d'aquestes petites peces d'indumentària litúrgica. En canvi, tant les pintures com les escultures recullen amb generositat la presència de dues peces litúrgiques més externes que solen acompanyar la dalmàtica: el **maniple** i l'**estola**. L'origen del maniple és molt humil ja que prové del drap o tovalló que els servidors portaven a la mà. Al segle VI ja estava prescrit pels diaques de Roma que, com a servidors devien tenir cura dels sacerdot i eixugar-li la suor, el nas i la boca. Al segle IX s'havia convertit ja en una peça purament recordatòria que havia anat incorporant una rica ornamentació. Amb el temps el maniple es confeccionà amb les mateixes luxoses robes de la dalmàtica i de la casulla. Pel seu plegat adoptà la forma d'una franja d'uns quatre pams de llarg i mig escàs d'ampla. Aquests extrems acabaren en una mena de pales que es denominaren "fanones". Els extrems del maniple podien anar decorats amb campanetes, boletes de metall, grans de cristall o serrells. Però, en el decurs del segle XIV s'imposa el serrell policromat de seda

⁷⁵⁹ Ibidem, pàg. 125.

⁷⁶⁰ Ibidem, pàg. 41.

i or com a remat més habitual de les pales o fanones. El maniple es porta al braç esquerre, prop del canell, fermant-se amb una agulla sobre l'alba.

Els orígens de l'estola també estan relacionats amb la tovallola o drap que els servidors portaven sobre l'espatlla per fregar-se i eixugar-se la boca. Com el jove servent que aboca l'aigua d'una gerra a les mans d'Herodes i porta a l'espatlla una tovallola plegada a manera d'estola en el *Retaule de la Passió* de Bernat Saulet (fig. 54). En el mateix retaule, una altra tovallola apareix a les espatlles del criat que serveix als convidats a casa de Simó el fariseu; durant el transcurs del banquet Jesús dirigirà dolces paraules a una empenedida i plorosa Magdalena, després que els seus cabells servissin de drap per eixugar els peus del Salvador, mullats amb les seves pròpies llàgrimes (fig. 338).

A la pintura italiana del tres-cents hi apareix també amb freqüència la figura del criat portant una tovallola. Normalment el servent o serventa apareix associat a la realització de tasques domèstiques com la de servir la taula (escenes de banquets com els representats per Giotto⁷⁶¹ o Spinello Aretino⁷⁶²: figs. 339 i 340; sant sopar⁷⁶³: fig. 341), naixements (Naixement de Maria⁷⁶⁴: figs. 342 i 343⁷⁶⁵) o acompanyant a la mestressa de casa (Visitació⁷⁶⁶: fig. 344).

A la missa servia per eixugar les mans i evitar la caiguda de la suor del coll. D'altres autors vinculen l'estola amb el drap que cobria el coll i les espatlles de les dones. Amb el temps, el drap que havia tingut un ús per exigències de treball passà a ésser un distintiu litúrgic. La seva tipologia, molt semblant a la del maniple, consisteix en una llarga tira de roba que es portava cavalcant sobre les espatlles i que baixava fins gairebé els peus. També els extrems s'eixamplen i formen una pala o fanona que sol ser rematada per un serrell. Com el maniple, els sumptuosos teixits de dalmàtiques s'utilitzen també per confeccionar les estoles. A tall d'exemple, sabem d'una estola de drap d'or i seda amb dissenys moriscos, folrada de drap de lli de color moratós, i d'un maniple de drap de seda de colors vermells intensos amb diversos motius d'or i també folrat de drap de lli moratós. Tot plegat s'embolica en un drap de lli:

⁷⁶¹ Giotto di Bondone. *El banquet d'Herodes*. 1320. Pintura al fresc. Florència. Església de Santa Croce. Capella Peruzzi.

⁷⁶² Spinello Aretino. *El banquet d'Herodes*. 1385. Pintura al tremp sobre taula. Budapest. Museu de Belles Arts.

⁷⁶³ Pietro Lorenzetti. *Sant Sopar*. 1320. Fresc. Assís. Sant Francesc, Església Inferior.

⁷⁶⁴ Giotto di Bondone. *Naixement de la Verge*. 1304-1306. Fresc. Pàdua, Capella Scrovegni.

⁷⁶⁵ Pietro Lorenzetti. *Naixement de Maria*. 1342. Pintura al tremp sobre fusta. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

⁷⁶⁶ Giotto di Bondone. *La Visitació*. 1306. Fresc. Pàdua, Capella Scrovegni.

...item unam **stolam** de panno auri et sirici operis morici, forratam de panno linceo livido, et unum **manipulum** de panno sirici coloris ignei, cum aliquibus operibus auri, forratum de panno linceo livido, et unum pannum de linceo, in quo sunt involuta dicta vestimenta⁷⁶⁷

Tant l'estola com el maniple podien ser adornats amb paraments com succeïa amb la dalmàtica. En aquest cas els paraments es situaven als extrems:

Item unum **maniple** et unam **stolam** de panno auri, **cum campo** de sirico **viridi** et sunt forrati de panno lini croceo⁷⁶⁸

Un parament de seda verda destacava damunt del teixit d'or folrat amb lli cru. En d'altres peces el parament és violat o vermell:

...et unam **stolam** et unum **maniple** de panno auri **cum campo** serici **violati**, forratas panno lineo croceo....⁷⁶⁹

et unum **maniple** de panno auri, cum diversus animalibus, **cum campo** sirici **rubei**⁷⁷⁰

En ocasions les diverses peces litúrgiques constitueixen un magnífic conjunt com el que se li destina a l'infanta Blanca l'agost de 1318 procedent dels templers i que consistia en dues dalmàtiques confeccionades amb un teixit de seda conegut com diaspre. Tal vegada amb aquest nom es volia fer referència al tipus de teixit que imitava les vetes del jaspi. Els vols de la faldilla són adornats amb una sanefa de seda vermella (samit) treballada amb fils d'or, d'argent i de seda. L'alba que la precedeix té els punys i la part inferior cenyits amb una decoració a base de perles de diversos colors que inclou també una creu negra amb grans d'argent daurats. L'avit i l'estola participen també de la sumptuosa franja de pedreria. Una cinta a manera de cinyell amb els extrems daurats ajustava l'alba a la cintura:

⁷⁶⁷ Martínez Ferrando, F.: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II...*, pàg. 123.

⁷⁶⁸ Ibidem, pàg. 96.

⁷⁶⁹ Ibidem, pàg. 40.

⁷⁷⁰ Ibidem, pàg. 40.

.....item erant in dicta caxieta **due dalmatice de diaspre** in circuito pedum munitam de samito rubeo, operato de filo auri et argenti et de serico et unum **camis** de panno linceo cum munimento perlarum diversorum colorum ac est in circuito dicti munimenti quedam creu nigra, cum granis argenti deauratis et in pugnibus sunt eadem opera, et unum **amit** munitum de eadem opere, et unam **stolam** eiusdem operis forratam sindonem rubea et unam **cintam** diversorum colorum acabada cum auro....⁷⁷¹

Un altre lot de vestidures litúrgiques també procedent dels templers és repartit entre l'infanta Blanca i els frares Menorets de Vilafranca. El conjunt consta de dues dalmàtiques de seda de color violat amb folradura de lli vermella. Una d'elles presenta una barra o parament rectangular a l'espatlla. Una alba, una estola i un maniple rivetejats amb teixit de seda i de vellut verd amb dos llistats vermells. La sanefa alterna amb el motiu de la creu. S'hi afegeixen dos amits, un d'ells rivetejat de púrpura i amb un parament moratós amb escuts (segurament de l'orde del temple) i una cinta de seda verda:

.....item Minorisis Villefranche unam **dalmaticam** de samito viulat cum **una barra auri in spatulis**, forratam de panno linceo rubeo, et unam aliam **dalmaticam** de sirico violato cum frisiode taylor, forratam de panno linceo rubeo;

item infantisse dompne Blanche unam **stolam** et unum **manipulum** de samit et vellut viridi cum duabus listis rubeis et una crocea ex traverso in diversis locis, et unum **amit** de panno cum griffis, et unum **aliud amit** munitam cum purpura, in quo sunt scuti **cum campo** livido...

et unum **camis** de panno linceo munito de samito vellut viridi cum duabus listis rubeis et una crocea;

item unam **sintam** de sirico viridi.....⁷⁷²

Com hem dit abans la dalmàtica és ben representada tant a la pintura com a l'escultura. Una i altra recullen la bellesa de les seva esvelta línia que s'obre de manera cada vegada més agosarada pels laterals, el luxe i la riquesa dels seus teixits de seda així com el sumptuós preciosisme dels elements que l'ornamenten. Potser és l'àmbit de la pintura

⁷⁷¹ Ibidem, pàg. 119.

⁷⁷² Ibidem, pàg. 120.

el que permet representar de manera més detallada els variats i complexos dissenys de la roba i els delicats treballs de brodat i de pedreria que solen adornar aquesta vestidura litúrgica. Així, unes fines perles blanques recorren la vora, el perfil dels talls laterals, la boca de la màniga i els mateixos paraments situats a la part inferior de la faldilla, al pit i als avantbraços de la dalmàtica que vesteix Sant Vicent en un retaule del Museu Diocesà de Barcelona⁷⁷³ (fig. 345). La dalmàtica es sobreposa a una llarga alba que s'arrossega per terra i que també s'adorna amb un parament central, a més, d'una fresadura daurada. La caiguda compacta dels plecs de la part inferior de la faldilla sembla indicar que l'alba anava cenyida amb un cingol. Un alt collaret amb obertura central que deixa al descobert part de l'àmit i un maniple complementen el conjunt.

També Sant Esteve d'un retaule homònim (fig. 346), per la seva condició de diaque, vesteix una esplèndida dalmàtica amb paraments a la part inferior de la faldilla i als avantbraços. El coll tanca amb un postís collaret que es sobreposa a l'àmit i del braç esquerre penja un maniple. Especialment sumptuosa és la dalmàtica del sant titular del *tríptic de Sant Vicenç d'Estopanyà*⁷⁷⁴ (fig. 347), per la grandària dels paraments daurats i el viu contrast que la folradura vermella crea als laterals amb el blau del vestit. L'absència de collaret deixa al descobert l'àmbit de sota. Quan la dalmàtica no inclou paraments, el teixit sol presentar dissenys molt vistosos (*Retaule de Sant Vicenç*: fig. 348).

Tal vegada, però, és a la petita capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes on podem trobar una de les imatges més belles d'aquesta vestidura litúrgica que la pintura gòtica catalana ens ha llegat. Ens referim a les dalmàtiques que vesteixen dos joves sants: *Sant Domní* (fig. 349) i, sobretot, *Sant Esteve* (fig. 146). A la primera dalmàtica uns generosos paraments d'or amb diversos motius en relleu es sobreposen a la seda de vermell intens ornada, a la vegada, amb uns grossos dissenys florals de color blau, color que també comparteix el folre que apareix pels laterals. A la dalmàtica de Sant Esteve els colors s'inverteixen i és un resplendent daurat el que contrasta amb els paraments vermells. Resulta commovedor el contrast entre la rotunda presència corpòria de la vestidura i el delicat i juvenívol rostre del sant. Els dissenys en relleu que cobreixen el *drap d'or* han estat realitzats amb admirable mestratge i la textura de la roba se'n rebel·la amb la seva brillantor i la seva "sedositat". Cal destacar que ambdues

⁷⁷³ *Sant Vicent*. Francesc Serra. c. 1350. Barcelona, Museu Diocesà.

⁷⁷⁴ *Tríptic de Sant Vicenç*. c. el 1350. Pintura al tremp sobre taula. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Procedent de l'església de Sant Salvador d'Estopanyà (Baixa Ribagorça).

dalmàtiques a més dels rics paraments dels peus, pit i mànigues també s'hi han afegit els galons de la cisa i les espatlles. De fet, aquests subratllen, juntament amb els paraments dels avantbraços i de manera esquemàtica, les articulacions.

L'escultura de pedra policroma proporciona també magnífiques representacions de les vestidures litúrgiques. A diferència de la pintura, el volum no admet el preciosisme cal·ligràfic en els elements ornamentals de les peces, però en canvi proporciona una distinció més clara de cadascuna d'elles. Tanmateix, enfront del predomini de la representació frontal de les vestidures litúrgiques en la pintura, la multiplicació dels punts de vista de l'escultura exempta permet visualitzar petites peces del vestuari eclesiàstic. És el cas de la figura de *Sant Llorenç*⁷⁷⁵ (fig. 350) abillada amb un conjunt d'alba, amit, cíngol, dalmàtica, collaret i maniple. Sobre la blanca dalmàtica del sant, desproveïda de paraments, ressalten uns motius daurats en forma de fulles de parra de les quals surten uns sarments de fi traç negre. Uns profunds talls laterals que arriben gairebé fins a la cisa mostren l'alba de sota adornada amb un parament de motius romboïdals i ajustada a la cintura per un cíngol. Tots els perfils de les obertures de la dalmàtica, així com les vores i la boca de les mànigues, són rivetejats per una "fresadura" de serrell daurat. La sanefa policroma que imita la fresadura consta d'uns motius puntejats que corren paral·lels a una fina línia vermella i que remata amb un "serrell". I precisament les suaus ondulacions que descriuen els fils d'or que formen l'atapeït serrell, converteixen aquest detall ornamental en una de les parts més reeixides de l'escultura.

Diverses dalmàtiques també son representades en plata daurada al retaule de l'altar major de la seu de Girona. Un bisbe (fig. 351) i Sant Gelibert (fig. 352), entre d'altres figures, vesteixen aquest indument litúrgic. La manca de policromia és substituïda per un delicat cisellat de l'element més característic de la dalmàtica: el parament. Així, el motiu de forma rectangular és present a l'alçada dels peus, del pit i dels avantbraços en el cas del sant, mentre que en el bisbe la capa pluvial de damunt oculta els braços. Unes fines incisions lineals, que s'entrecreuen formant un senzill disseny de formes romboïdals, resolt l'ornamentació dels paraments. Tanmateix, l'absència de color propicia la confusió entre la dalmàtica i l'altra peça litúrgica que també pot ser guarnida amb paraments: l'alba. Tot i això, sembla més probable que com hem dit al principi les

⁷⁷⁵ Escultura de Sant Llorenç. Segona meitat del segle XIV. Pedra policromada. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. 5291.

dues figures vesteixin dalmàtica, ja que l'alba sol portar un sol parament a la part de baix.

D'altra banda, la tradició iconogràfica medieval sol representar amb dalmàtica a determinats sants com ara Sant Esteve⁷⁷⁶ o Sant Lorenç⁷⁷⁷ (figs. 353 i 354) per la seva suposada condició de diaques, encara que les fonts escrites eclesiàstiques no facin cap al·lusió a aquesta circumstància. Evidentment això s'explica perquè bona part d'aquesta tradició visual està basada en l'obra de Jacopo da Voragine, "La llegenda àurea", en la qual s'atribueix de manera errònia el diaconat a aquests sants.

Però més enllà de les fonts literàries, els artistes també vesteixen amb induments litúrgics algunes de les figures celestials que poblen les escenes sagrades. És el cas, sobretot, dels àngels que poden arribar a lluir sumptuoses dalmàtiques. Així, amb dalmàtiques, s'abillen les dues parelles d'àngels que a esquerre i a dreta flanquegen a la Verge i al Nen al retaule de la seu de Girona (fig. 355). Al tractar-se d'àngels adoradors, situats a banda i banda de la figura de la Verge, són representats de perfil, la qual cosa permet una poc freqüent visió lateral de la vestidura de la qual es destaca la profunda obertura amb fresadura daurada, els paraments dels braços i el collaret amb que tanca el coll. En ocasions "les dalmàtiques angèliques" poden experimentar petites variacions o modificacions com l'àngel anunciador del Mestre de Baltimore⁷⁷⁸ (fig. 356), que amb el cinyell de l'alba subjecta també la part davantera de la dalmàtica. Dalmàtica que uns profundíssims talls que arrenquen des de la cisa han convertit en una mena de pala. El preciós teixit d'or contrasta amb l'intens vermell de la folradura i l'efecte ornamental s'incrementa amb el parament del braç i el puny de la màniga. L'absència de collaret permet que l'amit blanc s'escampi per damunt del coll.

En d'altres ocasions, la dalmàtica perd els talls laterals però conserva en diferent nombre els paraments que es sobreposen sempre a uns rics teixits de seda de variats dissenys, mentre que la boca de la màniga s'estreny en un puny que comparteix ornamentació amb els mateixos paraments. La pèrdua de les obertures de la faldilla pot anar acompanyada d'un ajustament de la vestidura a la cintura mitjançant un cinyell (*Capella de Sant Miquel* del monestir de Pedralbes: figs. 357 i 359; *Taula de la Mare*

⁷⁷⁶ Giotto di Bondone. *Sant Esteve* (detall). 1320-1325. Pintura al tremp sobre fusta. Florència, Museu Horne (Palazzo Corsi).

⁷⁷⁷ Giotto di Bondone. *Sant Lorenç* (detall). 1320-1325. Pintura al tremp sobre fusta. Châalis, Musée Jacquemart-André.

⁷⁷⁸ *Taula de l'Anunciació i de l'Epifania*. Mestre de Baltimore. c. 1347-1360. Pintura al tremp d'ou sobre fusta d'alber. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Procedent, probablement, de la col·legiata de Sant Vicenç de Cardona (Bages).

de Déu procedent de Tortosa⁷⁷⁹: fig. 358; i *Taula de Santa Anna* procedent de Mallorca⁷⁸⁰: fig. 360). Respecte a l'*Anunciació* del monestir de Pedralbes, cal remarcar que la dalmàtica de l'àngel, a més del parament del braç, conserva els galons a l'espatlla i cisa, ambdós amb la mateixa ornamentació que l'àmplia faixa que manté creuada davant del pit una llarga estola blanca decorada amb creus.

Tal vegada, aquest motiu de la creu era semblant al de l'estola i maniple de seda verds, també decorats amb creus, que formaven part del conjunt de vestidures litúrgiques que procedents de l'orde del Temple havien anat a parar a mans de l'infanta Blanca, filla de Jaume II (nota nº 772). Una altra estola decorada amb creus també apareix en l'àngel que guarda el sepulcre buit a la capella de Sant Miquel de Pedralbes (fig. 361), encara que en aquest cas no es sobreposi a una dalmàtica.

Amb tot, la vestimenta que llueix l'àngel anunciador de Pedralbes sembla aproximar-se a models iconogràfics que són presents a la pintura senesa. Per exemple, a l'*Anunciació* de Simone Martini⁷⁸¹ (fig. 362) l'àngel també s'embolcalla amb una àmplia cinta daurada que, a manera d'estola, es creua per davant del pit alhora que dibuixa una distesa baga entre l'espatlla i el contorn del braç flexionat. Els plecs i replecs que forma la llarga cinta al arrossegar-se per terra accentuen la sinuositat de la línia. En una altra *Anunciació*, en aquest cas d'Ambrogio Lorenzetti⁷⁸² (fig. 363) l'angelical missatger es vesteix amb una magnífica dalmàtica malva decorada amb paraments negres i daurats al pit i braços, colors que es repeteixen en la sumptuosa banda que, creuant en diagonal el tors, es deixa caure pel costat. Però la dalmàtica apareix també en d'altres escenes on els àngels tenen una presència rellevant (àngels de la *Maestà* d'Ambrogio Lorenzetti⁷⁸³: fig. 364 i àngels d'una *Madonna* de Pietro Lorenzetti⁷⁸⁴: fig. 365). A voltes, com ja hem dit abans, la vestidura mostra algunes variacions de forma, tot i que els requadres rectangulars o quadrats es mantenen sempre ben visibles.

⁷⁷⁹ *Taula de la Mare de Déu* (detall). Pere Serra (atribuït). c. 1380-1390. Pintura al tremp sobre fusta de pi roig. Procedent del convent de Santa Clara de Tortosa (Baix Ebre). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁷⁸⁰ Ramon Destorrents. *Santa Anna*. 1353. Pintura al tremp sobre fusta. Procedent de la Capella Reial del palau de l'Almudaina de Palma. Lisboa, Museu des Janelas Verdes.

⁷⁸¹ Simone Martini. *L'Anunciació*. 1333. Pintura al tremp sobre fusta. Florència. Galleria degli Uffizi.

⁷⁸² Ambrogio Lorenzetti. *L'Anunciació*. 1344. Pintura al tremp sobre fusta. Siena, Pinacoteca Nacional.

⁷⁸³ Ambrogio Lorenzetti. *Maestà*. c. 1335. Pintura al tremp sobre fusta. Municipio, Massa Marittima.

⁷⁸⁴ Pietro Lorenzetti. *Madonna entronitzada amb àngels*. 1340. Pintura al tremp sobre fusta. Florència, Galleria degli Uffizi.

Però els exemples més primerencs d'àngels vestits amb dalmàtiques els trobem en la pintura del florentí Giotto (*Sant Francesc*⁷⁸⁵, *Ascensió*⁷⁸⁶ i *Crist entronitzat*⁷⁸⁷: figs. 366, 366 i 368). En els diversos cicles iconogràfics del pintor aquesta vestidura litúrgica sol aparèixer associada als àngels en aquelles escenes on es mostra en tot el seu esplendor la cort celestial o en aquelles d'altres d'especial significació emotiva pels feligresos com el Naixement o l'Epifania. Es tracta d'unes dalmàtiques de formes contundents i de dibuix precís que destaca l'ornamentació dels paraments. A la mateixa Itàlia i en dates més tardives, la dalmàtica segueix formant part del vestuari angèlic (*Taula de La collita del Món* de Jacobello Albergno⁷⁸⁸: fig. 369; *L'Arcàngel Gabriel* d'Angelo di Nalduccio⁷⁸⁹: fig. 370).

També vestidures amb una tipologia molt pròxima a la dalmàtica segueixen presents en diversos personatges sagrats que poblen els cicles iconogràfics de Giotto. Aquesta presència de vestits vinculats amb la dalmàtica es fa particularment intensa a les escenes de la capella Scrovegni de Pàdua. Així, en diversos episodis relacionats amb la vida de Crist, tant la Verge com els Reis Mags s'abillen amb unes vestidures talars que mostren una clara filiació amb la dalmàtica. A les escenes de *l'Anunciació* (fig. 371), *Visitació* (fig. 344), *Naixement* (fig. 372) i *Epifania* (fig. 373)⁷⁹⁰, la Verge llueix un vestit del qual, tot i l'absència de mànigues, l'escotada cisa o la generosa amplitud de formes que semblen apartar-lo de la dalmàtica, se'n destaca, tanmateix, l'element decoratiu que més l'identifica amb aquesta vestidura litúrgica: l'àmplia banda brodada en or que, a manera de parament, travessa el pit i l'espatlla. El ric parament del pit també fa acta de presència per entremig de l'obertura dels amplis mantells dels dos reis de l'Epifania que es troben dempeus, mentre que el parament de l'avantbraç i el galó de l'espatlla del rei de més edat, que es troba d'esquena, també semblen indicar la proximitat d'aquest indument amb la dalmàtica. A la mateixa escena trobem una altra forma de dalmàtica en la resplendent vestidura de l'àngel que custodia l'humil pessebre. Aquí l'ornamentació del vestit s'accentua amb els dos registres de paraments (a l'alçada

⁷⁸⁵ Giotto di Bondone. *Al·legories franciscanes. Glòria de sant Francesc*. c. 1330. Pintura al fresc. Assís, Sant Francesc, Basilica Inferior.

⁷⁸⁶ Giotto di Bondone. *L'Ascensió*. 1304-1306. Pintura al fresc. Pàdua, capella Scrovegni.

⁷⁸⁷ Giotto di Bondone. *Triptic "Stefeneschi". Crist entronitzat* (detall). c. 1330. Pintura al tremp sobre panel. Vaticà, Pinacoteca.

⁷⁸⁸ Jacobello Albergno. *La collita del Món*. c. 1360-1390. Pintura al tremp sobre panel. Venècia, Galleria dell'Accademia.

⁷⁸⁹ Angelo di Nalduccio. *L'Arcàngel Gabriel*. 1370. Fusta policromada. Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra.

⁷⁹⁰ Giotto di Bondone. *L'Anunciació, Visitació, Naixement i Epifania*. 1304-1306. Pintura al fresc. Pàdua, capella Scrovegni.

dels peus i del pit). El doble motiu ornamental també apareix en el vestit dels reis de l'Epifania de la Basílica Inferior d'Assís⁷⁹¹ (fig. 374). I encara en una altra Epifania posterior sobre taula⁷⁹² (fig. 375), en la que es repeteix un esquema compositiu semblant al de Pàdua i d'Assís, on els dos reis més joves apareixen dempeus i lleugerament apartats de la figura del més vell que, d'esquena i agenollat besa o agafa al Nen, apareixen també les dalmàtiques per sota els mantells. En aquest cas no hi ha cap dubte que també el rei de més edat que ens dona l'esquena vesteix una dalmàtica ornada amb un sumptuós parament posterior que el lliscament del mantell fins a mitja esquena ha deixat plenament a la vista.

A la mateixa capella paduana diverses figures, tant masculines com femenines, protagonistes de diferents episodis bíblics duen vestidures associades a la dalmàtica com ara alguns sants i benaurats del Judici Final (fig. 376), un membre del Sanedrí a la Flagel·lació (fig. 377) o la jove núvia de les Bodes de Canà (fig. 378). El fet que en les figures dels àngels les vestidures siguin de color predominantment blanc i cenyides a la cintura fa pensar també en l'alba que podia incorporar un parament a la part inferior de la faldilla. En tot cas, són gairebé sempre d'un sol color (blanques, granatoses, blaves, rosades...) i, a diferència de les dalmàtiques representades a la pintura gòtica catalana, hi són absents els variats dissenys que presentaven els teixits de l'època. Aquesta absència detallista dels motius de la roba impedia la fragmentació de la forma alhora que permetia modelar amb la subtil gradació del color una sòlida estructura volumètrica. Tal vegada, una de les imatges més interessants i originals pel que fa a la influència de la indumentària litúrgica en altres tipus de vestidures, ens la proporciona l'escena de la glorificació de sant Francesc, dintre del cicle d'Al·legories franciscanes de la basílica Inferior d'Assís (fig. 379): un Sant Francesc entronitzat i rodejat de la cort angelical i que no amaga els senyals que els estigmes li han deixat a les mans, vesteix un transformat hàbit franciscà de quadres daurats i negres (*escacat*). Però l'element que aporta més originalitat a aquest hàbit es el d'haver estat "contaminat" per la dalmàtica, ja que s'hi han afegit els elements ornamentals més característics d'aquesta: els paraments dels peus i del pit. Així el bast sargil de l'hàbit del franciscà es transforma en la seva exaltació gloriosa en una magnífica vestidura que, sense deixar de ser reconeixibles les seves formes d'hàbit, queda associada també a una de les peces de

⁷⁹¹ Giotto di Bondone. *Epifania*. 1310. Pintura al fresc. Assís, Sant Francesc, Basílica Inferior.

⁷⁹² Giotto di Bondone. *Epifania*. 1320-1325. Pintura al tremp sobre fusta. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

vestir litúrgiques més sumptuoses: la dalmàtica. Segurament no és aliè a aquest “transvasament indumentari” l’interès de l’Església i de la rica burgesia per assimilar i integrar dintre de la doctrina oficial i de les estructures de poder les idees revolucionaries del *Poverello*. Giotto ens ofereix una poderosa imatge de Sant Francesc abillada amb una vestidura híbrida entre l’hàbit monacal i la luxosa dalmàtica. En definitiva, una imatge “domesticada” del sant que quedava molt allunyada de les seves idees revolucionàries sobre la pobresa⁷⁹³.

Es conegut que Giotto al representar els personatges amb vestits contemporanis i no amb la clàssica i genèrica indumentària talar, introdueix un important factor de modernitat en els cicles iconogràfics de Pàdua, d’Assis o de Florència. Així, desapareixen del vestuari les anacròniques túniques i togues romanes que són substituïdes per una gran varietat de peces de vestir. Segons ja observa el mateix Vasari al referir-se a les històries franciscanes, “resulta molt bonic contemplar la diversitat de vestits que hi havia en aquesta època”⁷⁹⁴.

Tanmateix, aquest mostrari de nous induments no sempre resultava apropiat per als personatges sagrats, de manera que aquests encara solen aparèixer embolcallats amb les tradicionals túniques i mantells. Però, aleshores, com fer contemporanis, com apropar als feligresos aquelles sagrades figures que apareixien en escenes relacionades amb la vida de Maria i de Crist (Anunciació, Naixement, Epifania) o que al·ludien a la salvació de la humanitat (Judici Final) i que esdevenien especialment emotives per als creients? Es a dir, quines robes havien de “vestir” els personatges sagrats per fer-los habitar entre els seus contemporanis?. La indumentària eclesiàstica, en especial la dalmàtica i l’alba, per una banda reforçava el caràcter sacre de l’escena i, per l’altre, proporcionava un referent visual actual.

Dintre del calendari litúrgic de l’Església, la celebració de les principals festivitats com la de la Nativitat o l’Epifania devien constituir intenses experiències emocionals per a molts feligresos. En aquestes celebracions els oficiants lluien, entre d’altres vestidures litúrgiques, esplèndides dalmàtiques brodades. No és d’estranyar, doncs, que les dalmàtiques facin acte de presència en l’abillament de figures com las dels àngels, la Verge o els mateixos reis d’Orient que protagonitzaven els episodis més propers emocionalment als feligresos (Anunciació, Naixement, Epifania..). Episodis, d’altra

⁷⁹³ Antal, Frederick: *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

⁷⁹⁴ Vasari, Giorgio: *Le vite de piú eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florència 1568, a càrrec de P.Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, I, Milà, 1962, pàg. 305.

banda, que tenien com a comú denominador la idea de celebració: celebració del Verb fet carn, de l'embaràs ple de misteri de les dues dones, del naixement, de l'adoració dels reis o de l'acollida dels benaurats al Paradís. "Vestir" a Maria, als àngels, reis i sants amb dalmàtica o vestidures derivades d'aquesta formava part d'un nou llenguatge visual que connectava molt bé amb un emergent sentiment religiós representat sobretot per l'alta burgesia mercantil i financera que desitjava una relació més personal i directa amb Déu.

Tal vegada l'abundància de personatges sagrats que vesteixen la dalmàtica en diverses escenes de la capella de l'Arena de Pàdua no sigui aliena del tot a la figura del seu promotor i comitent Enrico Scrovegni, ric banquer i partícep d'aquesta nova sensibilitat religiosa. Religiositat, però, que no exclouïa el gust pel luxe i la riquesa i que, amb la representació d'aquestes sumptuoses vestidures de seda i or es devia veure plenament satisfet. Però les dalmàtiques que cenyien les figures que poblaven els frescos de Giotto no només remetien a un món de riquesa i de luxe sinó també de poder, d'un poder exercit per les altes jerarquies eclesiàstiques i del qual quedaven exclosos els estaments seglars.

Per tant, s'ha de tenir ben present que la dalmàtica és la vestidura litúrgica més significativament associada a l'expressió del poder de l'Església. Però l'expressió simbòlica del poder a través d'aquesta vestidura es fa extensible també a bona part de la reialesa europea. Així, en les celebracions reials més solemnes la dalmàtica era present juntament amb d'altres símbols relacionats amb el poder com el tro, la corona, el ceptre i el pom. En una miniatura de la Bíblia de Nicolàs d'Anife dels vols del 1340⁷⁹⁵ (fig. 380) els monarques angevins de Nàpols es representen vestint unes sumptuoses dalmàtiques. Distribuïts en tres registres apareixen els diferents reis de la nissaga dels Anjou, des de el seu fundador Carles I fins al seu nét Robert, envoltats de diversos membres de la seva família i de cortesans. En aquest veritable "quadre" dinàstic que exalta el llinatge dels Anjou, els reis entronitzats llueixen sota els mantells unes fastuoses dalmàtiques amb doble parament d'or. En canvi, cap de les esposes que acompanyen als monarques porten dalmàtica. L'única figura femenina que sembla vestir-la és la que es troba al registre mitjà i amb gest protector adreça a dos orants cap a una altra figura masculina (Sant Lluís?) també abillat amb dalmàtica.

⁷⁹⁵ Bíblia anomenada de Nicolàs d'Anife. *Robert d'Anjou, rei de Nàpols, i el seu llinatge*. c. 1340. Miniatura. Louvain, Bibliotheque Universitaire.

Quan Alfons III el Benigne és coronat rei a l'església de Sant Salvador de Saragossa el diumenge de Pasqua de l'any 1328, llueix entre d'altres símbols del poder reial la dalmàtica, l'estola i el maniple. Ramon Muntaner que va ser present a la cerimònia deixa minuciosa constància a la seva Crònica de les diferents vestidures litúrgiques que aquell dia va portar el rei:

*E con lo jorn fo clar, lo senyor arquebisbe de Saragossa revesti's a dir la missa. E el senyor rei, de la sua man, posà la corona, en la bona ventura, en l'altar major, e l'espaa; e es vestí un **camís**, així com si degués dir missa; e puís sobre lo camís se vestí la **dalmatiga reial**, la pus rica que jamés emperador ne rei se vestís. E a cascuna cosa que es vestia, lo dit arquebisbe li deïa sa oració, aquella que ja era en les canòniques, que és ordonada que es deu dir. E après posà's **l'estola per lo coll e per les espatlles**, així com lo dia que la's posa hom; e aquella estola era tan rica e ab tantes pedres precioses, que seria forts cosa de dir ço que valia. E après lo **maniple**, així mateix molt ric e ab gran noblea⁷⁹⁶*

Acabada la cerimònia, el nou rei cavalcà pels carrers de la ciutat abillat amb l'alba, la dalmàtica, l'estola i el maniple. El seu cap sostenia una magnífica corona d'or i pedres precioses, mentre que el pom i el ceptre d'or es repartien entre la mà dreta i la mà esquerra, respectivament:

*Lo cavall era lo mills arreat que anc fos. E així, muntà a cavall, vestit amb sa **dalmàtica, ab l'estola e ab lo maniple**, e ab la dita corona al cap, e ab lo pom en la man dreta, e ab la verga en la man sinestra.....⁷⁹⁷*

Vuit anys més tard es celebrà també a Saragossa la coronació com a rei d'Aragó de Pere, primogènit d'Alfons. La dalmàtica també formarà part de les insígnies reials amb que serà investit:

*E, l'endemà matí que fo digmenge, nós fom aparellats, hora del sol eixit, ab **nostra daumàtica** e ab aquell arreament qui es pertany a rei qui deu pendre coronació....⁷⁹⁸*

⁷⁹⁶ Ramon Muntaner: *Crònica*, Vol. II, Edicions 62, Barcelona, 1998, pàg. 210.

⁷⁹⁷ Ibidem, Vol. II, pàg. 212.

⁷⁹⁸ *Crònica de Pere el Cerimoniós*, Edicions 62, Barcelona, 1984, pàg. 42.

Pel juny de l'any 1343, Pere el Cerimoniós repeteix a la ciutat de Mallorca, en versió més modesta, la cerimònia de coronació i recorre els carrers de la ciutat

*“in sede Majestatis”, ço és, ab una **camisa romana** d'un drap de seda prim verd amb alguns fullatges, sens totes obres, e, après, una **dalmàtica** de drap vermell hestoriat, ab obres d'aur e ab fullatges, mas no hi havia perles ne altres obres, per ço com s'aparellà cuitadament; e d'aquest drap mateix una **estola** que començà en lo muscle esquerre e travessà al costat dret, e, puis, era cinta entorn, e eren igualats los caps de l'estola e penjaven, segons que és acostumat que els reis s'aparellen en semblant cas, e un **maniple**, e **calces** del dit drap, sens sabates; e ab nostra corona d'aur ab pedres precioses e perles en lo cap, e ab lo centre d'aur e un robís al cap en la mà dreta, e ab lo pom d'aur ab una creu al cap, de perles e de pedres precioses, en la mà esquerra, e ab l'espasa tota coberta de perles e de pedres precioses que portàven cinta⁷⁹⁹*

Cinquanta-tres anys més tard, el 30 de gener de 1381, el rei Pere torna a vestir la túnica i la dalmàtica que havia lluït per la seva coronació i que, ja abans, havia estat portada pel seu pare Alfons el Benigne i que hem vist descrita pel nostre cronista Ramon Muntaner com *la pus rica que jamás emperador ne rei se vestís*. Amb aquesta sumptuosa vestidura reial el Cerimoniós assisteix el 30 de gener de 1381 a la catedral de Saragossa per coronar a la seva quarta esposa Sibil·la de Fortià. Així, Sibil·la, en una cerimònia de gran transcendència simbòlica en la qual no hi participaren els infants Joan i Martí, rebé de les mans del mateix sobirà la corona, el ceptre i el pom mentre s'abillava amb una esplèndida dalmàtica de seda blanca, amb folradura de tafetà vermell i ornada de pedres precioses i perles, tot plegat sobreposat a una túnica. Del coll penjava una estola i el vestit era cenyit amb un cinyell amb botons de filigrana⁸⁰⁰. D'aquesta manera, el reconeixement de l'autoritat de la jove reina quedava reconeguda i realçada per la dalmàtica reial acompanyada de la resta de símbols com la corona, el ceptre i el pom.

⁷⁹⁹ Ibidem, pàg. 85-86.

⁸⁰⁰ Roca, J. M.: “Sobiranes de Catalunya. La reyna empordanesa” a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X, 1928, pàg. 67 i publicat també per Bóscolo, Alberto: *La reina Sibil·la de Fortià*, Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 1971, pàg. 59.

Per això, quan el 1394 el primogènit del rei, Joan I ordena encunyar la moneda d'or coneguda com a “timbre d'Aragó” deixa també ben establerta la imatge reial que havia de quedar fixada a l'anvers:

*E sia de la una part la ymatge del senyor Rey estant de peus, vestit de dalmatica Reyalda, e tinent lo cap la corona e en la ma dreta lo ceptre e en la esquerra lo pom, e no y haja tabernacle ne altres obres*⁸⁰¹

Tanmateix, resulta interessant la descripció de la complexa manera de col·locar l'estola damunt de la dalmàtica a la cerimònia de la ciutat de Mallorca. La peça litúrgica creua per davant en diagonal des de l'espatlla esquerra per acabar entortolligant-se a la cintura a manera de banda o cinyell. Un dels caps de l'estola devia penjar pel cantó dret després de passar per la cintura mentre que l'altre penjava més lliure per la part de darrera de l'espatlla esquerra. Es precisa, però, que els dos extrems quedaven ben anivellats i acabaven a la mateixa alçada. Segurament l'extrem que penjava per l'esquerre també es feia passar per sota de la volta que l'estola feia a la cintura, de manera que es podia regular millor el tros que devia penjar i s'impedia així que una banda pengés més que l'altra. En tot cas, aquesta manera de disposar l'estola resulta pròxima a la que també llueixen diversos àngels anunciadors (figs. 359, 362 i 363). Estoles a manera de bandes que descrivint diverses formes recorren la dalmàtica o la túnica.

Així, doncs, la dalmàtica amb la qual es cobreixen reis i reines en aquells esdeveniments de la seva vida que més requereixen posar de manifest el poder i l'autoritat que ells representen, a vegades, també es fa present a la seva mort. Amb aquesta vestidura reial va ser abillat el cos de Violant de Bar en la celebració de les seves exèquies al palau menor de Barcelona en una data ja una mica allunyada dels límits cronològics del nostre estudi com és la de 1431. La capella ardent consistia en un llit amb dossier rodejat de brandons damunt del qual va ser col·locat el cos de la reina amb la cara descoberta. La reina vestia una rica cota de llera⁸⁰² adornada amb una folradura d'erminis. Sobreposada a la cota hi anava una *dalmàtica tota reyal*. Un, segurament, esplendorós color carmesí i una àmplia i luxosa fresadura que rivetejava el perfil de la peça definien principalment el seu caràcter reial. A la rica vestidura l'acompanyaven una corona al

⁸⁰¹ Mateu Llopis, F.: *Sacra Regia Aragonum Maiestas*. Notas sobre la diplomàtica y la simbologia real, Homenaje a Johannes Vincke, Vol. I, Madrid, 1962-1963, pàg. 217.

⁸⁰² La *llera* o la variant *lera* era una llana de bona qualitat que solia ser de color negre.

cap i el pom a una mà i el ceptre a l'altra. Però, l'ordre en que en el text són citats aquests luxosos objectes que simbolitzaven el poder reial sembla subratllar la inclusió de la dalmàtica dintre d'aquests objectes i perdrà, en part, la seva funció de vestidura. El vestit que cobreix el cos és la cota, després s'hi afegeixen els símbols que identifiquen la reialesa, per aquest ordre: pom, ceptre, corona i dalmàtica reial. Es a dir, no es citen seguides, com és usual en altres exèquies celebrades en honor de membres de la família reial⁸⁰³, la vestidura de sota i la vestidura de sobre que cobrien el cos. Així, la dalmàtica més que ser considerat el vestit de sobre de la cota sembla convertir-se, juntament amb el ceptre o la corona, en un objecte-símbol més del poder reial.

*E lo dijous après següent a V. del dit mes de juliol lo seu cors fou tret de la dita casa de Bellsguard e portat dins la dita ciutat e posat en la gran sala del palau menor reyal, sobre un lit alt ab son dosser e sobre cel de drap de seda negra, vestit lo dit cors de una **cota de lera folrada de erminis** ab I. pom d'or en la una ma e lo sceptre en l'altra, ab corona en lo cap, **sobreposada una dalmàtica tota reyal, ço es, de vetafrés ampla e de carmesí**, stant lo dit die de dijous esquerada ab gran luminaria de brandons negres al entorn⁸⁰⁴*

En ocasions els símbols reials, amb dalmàtica inclosa, substitueixen el cos del difunt a la capella ardent. Així succeí el 1436 amb la celebració de l'aniversari a la Seu de Barcelona de la reina Elionor, vídua de Ferran d'Antequera, i que morí en un monestir franciscà prop de Medina del Campo. El cadafal construït damunt de les escales de santa Eulàlia fou "vestit" amb una sumptuosa dalmàtica reial, herència del rei Martí que la portà durant la seva coronació:

*E deiús lo dit tuguri fou posat un lit de posts ab dos matalafs cuberts d'un drap de ras; e sobre aquell, **una tomba qui representava cors present**, e sobre aquella tomba fou posada una tela de drap de li; e sobre aquella, un bell drap d'or blanch encasat ab les orles de terçanell negre, ab senyals de la dita senyora e del dit rey de Navarra, e sobre aquell fou posada una **dalmàtica tota reyal, ço és, de vetafrés ampla e de carmesí**, la*

⁸⁰³ Al morir el 1461 el malaurat Carles de Viana li vestiran una camisa prima, **un gipó de domàs carmesí**, una barreta al cap, violada, e sabates negres, e tirat après, li vestiran **una roba de vellut negre, folrada de setí carmesí.....Llibre de les Solemnitats.....**,pàg. 240. La roba era una vestidura exterior que a mitjans del segle XV comença a substituir a la cota.

⁸⁰⁴ *Llibre de les Solemnitats de Barcelona...*, pàg. 47.

*qual fou feta a obs del senyor rey en Martí, de bona memòria, quant se coronà; e al cap de la caxa fou posada una corona d'aur e un pom e un ceptre d'or e un maniple....*⁸⁰⁵

El recorregut per la dalmàtica ens porta una altra vegada a la vestidura que és deutora d'aquella: l'aljuba. Com hem vist anteriorment l'aljuba era una luxosa vestidura associada al món de la reialesa i de l'aristocràcia i que solia confeccionar-se, igual que succeeix amb la dalmàtica, amb fina seda. Les aljubes més sumptuoses es feien amb drap d'or que es com es designava el teixit d'or tirat. Aljubes de seda i d'or tirat hem vist formaven part del vestuari de la reina Elionor (notes nº 706 i 707) . També l'aljuba de seda formava part del vestuari del seu espòs, el rei Pere el Cerimoniós:

*item una **aljuba** de drap de seda malaqui, ab lo camp groch, ab algunes obres d or, forrada de sendat vermell de grana*⁸⁰⁶

Però cal insistir en que la filiació entre ambdues vestidures es deu fonamentalment a l'element ornamental que comparteixen: el parament. En aquest sentit, les detallades descripcions que en fa el llibre de cambra de la reina Elionor posen de manifest la rellevància que es donava a aquesta peça que guarnia el vestit. Tot i que les anotacions de l'escrivà reial res diuen del lloc exacte de l'aljuba on anava situat aquest parament es de suposar que guarnia la part inferior de la faldilla. L'important nombre de figures que emmarcava el quadrat i la necessitat de que resultessin ben visibles així semblen indicar-ho.

Tot i això, l'esplèndida dalmàtica de drap d'or i parament vermell que vesteix la jovenívola figura de Sant Esteve a Pedralbes (fig. 146) pot proporcionar una idea aproximada de l'aspecte que podien tenir les aljubes que vestia la reina a l'estiu. Almenys pel que fa a la brillant textura de la roba i l'accentuat contrast que s'estableix amb el parament vermell. Una altra *aljuba de drap d'or, forrada de taffatà vermell, ab lo camper de seda vert, ab vies d'or fetes a manera de cordó entrecroades, en mig de les quals ha fullatges grans d'or ab letres morisques de seda e altres obratges de diverses colors....*⁸⁰⁷ sembla mostrar també unes certes ressonàncies amb la vestidura de fil d'or tirat amb paraments verds que llueix l'Arcàngel Sant Miquel (fig. 357) a la

⁸⁰⁵ *Llibre de les Solemnitats....* pàg. 68.

⁸⁰⁶ Rubió i Lluch, A.: *Documents per l'Història...*, Vol. I, pàg. 211.

⁸⁰⁷ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres de la reina Elionor...*, pàgs. 30-31.

mateixa capella de Pedralbes. Tanmateix sembla que els variats motius que contenien els mateixos paraments podien ser compartits tant per una com per altra vestidura. Així, les figures de diversos animals, com cérvols, lleons o ocells, que omplien els requadres d'algunes de les aljubes reials (notes 742 i 743) formen part també del parament de la dalmàtica que duu el sant titular del retaule de Sant Esteve (fig. 346) , o els sarments citats a les mateixes vestidures i que reapareixen en la dalmàtica de Sant Llorenç (fig. 350).

No obstant això, ja hem dit abans que l'aljuba era un vestit d'origen àrab que ja es devia confeccionar, almenys les més luxoses, amb teixits de seda. A la Crònica de Ramon Muntaner apareixen dos esments d'aquesta vestidura sempre referits a la població musulmana. Es tracta de l'episodi relacionat amb la pacificació de l'illa de Djerba, al nord d'Àfrica que el rei Frederic de Sicília encomanà personalment a l'autor de la Crònica. En dues ocasions es recompensa a 200 genets *alarbs* (àrabs) que havien lluitat juntament amb l'escriptor amb diverses viandes i aljubes:

*...tramis gran refrescant als **alarbs**, en tal manera, de viandes e **d'aljubes**, que ells s'entornaren cascuns en llurs llocs, pagats meus, e aparellats de venir ab tot llur poder a mi, tota hora que ops los hagués.*⁸⁰⁸

I encara en una altra ocasió els *alarbs* reben:

*.... vianda que s'emportaren per quinze jorns, e civada per llurs cavalls; e a cascun doné una **aljuba de drap de llana, e altra de lli**; e a tots los caps, a cascun, **una aljuba de presset vermell e altra de xaló**....*⁸⁰⁹

El meticulós cronista deixa constància de la diferent qualitat de la llana amb que foren confeccionades les aljubes segons els seu destinatari fos un simple soldat (llana senzilla, per l'hivern i lli per a l'estiu) o un cap de l'host (llana de presset que era una roba molt valuosa, generalment portada per personatges de la cort i llana d'aixalò (*xaló*) que era importada de la ciutat de Châlons. En tot cas, la llana, encara que de diferents qualitats, i no la seda és l'única roba amb que són confeccionades les aljubes citades per Muntaner.

⁸⁰⁸ Ramon Muntaner: *Crònica*, Vol.II, pàg. 149.

⁸⁰⁹ Ibidem, Vol. II, pàg. 143.

En una petita escena (fig. 381) de la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* procedent del monestir de Sixena, de difícil interpretació iconogràfica però que sembla relacionada amb un prodigi succeït arran d'una comunió en pecat mortal, apareix la figura d'un negre. Aquest vesteix una rica aljuba de seda daurada amb paraments al pit i avantbraços. Uns profunds talls laterals rivetejats amb fresadura daurada deixen a la vista la folradura vermella. Creiem que aquest personatge tant pel color de la seva pell com per la indumentària que vesteix pot ser identificat com un sarraï o musulmà. Evidentment el pintor ha vestit a l'home amb una luxosa aljuba més propera a les descrites a la documentació reial que a les que la Crònica fa referència. El mateix Pere el Cerimoniós s'abillava l'any 1366 amb una aljuba de seda adornada amb un parament groc i brodat amb figures de fil d'or. Aquesta aljuba del rei, folrada amb sedat vermell, sembla compartir una proximitat tipològica amb l'aljuba que vesteix el misteriós personatge del *Retaule de la Mare de Déu* del monestir de Sixena:

*.....ítem una aljuba de drap de seda malaqui, ab lo camp groch, ab algunes obres d'or, forrada de sendat vermell de grana*⁸¹⁰

Amb el temps, l'originària aljuba musulmana s'anà transformant en una sumptuosa vestidura associada, sobretot, al món de la cort, i confeccionada amb rics teixits. Ja hem comentat abans que, almenys pel que fa a la reialesa i la noblesa, l'aljuba era el vestit que durant els mesos més càlids de l'any servia d'alternativa a la cota. I també com les aljubes confeccionades amb seda mostraven una interessant influència de la dalmàtica al incloure l'element ornamental més característic d'aquestes: el parament. No hem trobat a les imatges de l'època personatges femenins abillats amb aljubes de seda decorades amb paraments com les descrites al llibre de cambra de la reina Elionor. Tot i això, es pot pensar que el delicat vestit de seda blava amb motius d'or i fres amb caràcters d'escriptura morisca que decora la vora de la faldilla de la joveneta que presencia l'alliberament del cavaller Galceran de Pinós al retaule de Sant Esteve de Gualter sigui una aljuba. En aquest cas, cap parament recobreix la part inferior de l'aljuba sinó que una mena de catifa de motius daurats recobreix de d'alt a baix el vestit. Unes mànigues que acaben a l'avantbraç deixen al descobert la vermella gonella de sota, de manera que aquest color contrasta vivament amb el blau i el daurat.

⁸¹⁰ Rubió i Lluch, A.: *Documents per l'Historia...*, pàg. 211.

Encara que de cronologia que excedeix l'objectiu d'aquest estudi, no voldríem cloure aquest apartat sense fer esment de dues aljubes reials depositàries d'un particular interès pel que fa a l'acurada descripció dels seus elements decoratius. Es tracta de dues aljubes que van pertànyer a Alfons el Magnànim tal com recull el seu inventari de béns realitzat entre el 1412 i el 1424. El document deixa clar que durant els primers anys del segle XV les aljubes reials es seguien confeccionant amb preciosos teixits de seda, es reconeixia explícitament el seu origen musulmà (*aljuba morisca*) i sobretot, seguien sent uns vestits profusament ornats:

*Item una **aljuba morischa** de drap de seda Despanya, levorat e de obratges de diverses colors de seda groga, morada e altres⁸¹¹ .*

Tal vegada la rica vestidura la lluïa el rei directament sobre una camisa de lli també ricament ornada. A diferència de les aljubes de la reina Elionor que anaven sobreposades a un vestit interior com la samarra o la gonella, el rei Alfons durant els mesos de més calor podia portar directament l'aljuba damunt de la roba interior. En tot cas, així ho semblen indicar les partides de tres camises morisques que segueixen a les de les dues aljubes. D'altra banda, no apareix cap altra vestit interior susceptible d'acompanyar a l'aljuba. En canvi, a l'aljuba citada li segueix una camisa blanca de lli amb el perfil del coll decorat amb una tira de roba de fil d'or i de seda verda. Cinc botons a la part davantera deurien servir per passar el cap i cordar la peça. Segurament amb un cordonet de seda del qual penjaven dues borles de serrell de seda daurada i verda s'ajustava la camisa al coll:

*Item **una camisa morisca** de drap de lin blanch, ab lo collar obrat ab una trena de fil daur e de seda vert, ab .V. botons, .ij. flochs del dit fil daur e seda vert*

La segona aljuba és de seda blava i les espatlles, a manera dels galons de la dalmàtica, es adornada per una ampla (*han dampla una ma*) tira de roba (*savastre*) brodada amb fils d'or i de seda blanca i vermella. La camisa tancava, suposem que per la part davantera, amb botons folrats de fils d'or i de seda vermella combinats amb sis cordonets de seda blava acabats amb altres tants serrells que formaven borles. Aquests

⁸¹¹ González Hurtebise, E.: *Inventario de les bienes muebles de Alfonso V...*, pàg. 188.

probablement es devien disposar a la part superior del coll per facilitar el tancament de la peça :

*Primo una **aljuba morisca** de drap de seda blau scur ras, ab savastra morisch per los musclos, qui han dampla una ma. Los quals són lavorats de fil dor e de seda blanca e vermella, ab .vj. cordons e flochs de seda blava, ab botons daur e de seda vermella.*

També aquí l'aljuba sembla anar acompanyada d'una rica camisa de lli prim i brodada per les espatlles, voltant del coll i punys amb seda blanca. Una tira de roba de fil d'or i de seda morada augmentava l'ornamentació del coll. La camisa s'estrenyia a la mida del coll mitjançant un cordonet que acabava als extrems amb dos borles que formaven serrells trenats amb els fils d'or i la seda morada:

*Item una **camisa morischa** de drap de lin prim, e obrada per los musclos e entorn al cabeç e als caps de les manegues de obres morisques de seda blanca, e entorn del collar una trena dor e de seda morada, e .j. cordo e flochs dor e de seda morada.*

En tot cas, unes camises tan bellament ornades no devien ser destinades a quedar ocultes sota les vestidures, sinó que, a manera de vestit interior, devien formar conjunt amb les aljubes. La combinació de colors, així com el tipus de guarniment, així també ho semblen indicar: una aljuba treballada amb sedes grogues i morades podia sobreposar-se a una blanca camisa adornada amb sedes verdes i una tira daurada al coll. En el segon conjunt d'aljuba/camisa, ambdues peces adornen les espatlles amb diversos motius de seda, que, en el cas de la camisa es fan extensibles al coll i als punys.

11.4. L'aljuba de camellot

No obstant això, ja hem dit abans que la seda no era l'únic teixit amb que es confeccionaven les aljubes de la reina i, en general, de les dames vinculades a la cort o a l'estament aristocràtic. També les aljubes de camellot tenen una generosa presència al guarda-roba de la reina Elionor per a les estacions de menys fred. En general, aquestes

aljubes de camellot es diferencien de les de seda per incorporar menys ornamentació. En aquesta segona versió d'aljuba el parament davanter ha desaparegut i el principal contrast de color s'estableix entre la folradura i la roba del vestit. Els colors preferits segueixen essent el vermell i el verd que s'empren indistintament, però sempre combinant, pel vestit o per la folradura. L'aljuba de camellot, igual que la de seda, va sempre acompanyada d'un mantonet del mateix teixit i color però amb les vores perfilades amb pell d'ermeni. En un cas, la folradura del conjunt és de tafetà i en l'altra de sendal. Ambdues robes són de fina seda i molt emprades per a folradures luxoses:

*Item una **aliuba de xamellot vermell** de IIII fils, forrada de taffatà **verd**. Fo donada, per manament de la Senyora Reyna, a mosèn Johan d'Aragó, en la ciutat de Barchinona, en lo mes de maig de l'any MCCCLXXII.*

*Item **mantonet de xamellot vermell** de IIII fils, forrat de tafatà **verd**. Fo donada, per manament de la Senyora Reyna, a mosèn dita aliuba al dit Johan d'Aragó lo dit dia⁸¹²*

*Ítem rebí una **aljuba he mantonet de jamellot vert**, lavorat desimateix, forrat de cendit **vermel**, e lo mantonet és perfilat danant d'erminis; la qual aljuba e mantonet la Senyora Reyna se féu fer en la ciutat de Barchinona, a XV del mes de juny, en l'any de MCCCLXXIII.*

Dissapte, a VII d'abril de l'any MCCCLXXV, en la ciutat de Leyda, manà la Senyora Reyna que la dita aljuba e mantonet fos donat a na Constança d'Orchau⁸¹³

Pels mesos de maig i abril, quan es començaven a confeccionar nous vestits de cara al bon temps, la reina solia desprendre's dels vestits ja usats regalant-los a diverses persones afins a la cort. Entre els principals receptors de les donacions de la reina hi havia catalans, valencians, aragonesos i italians (especialment sicilians). En els dos casos esmentats es fa donació del conjunt sencer d'aljuba i mantonet.

De vegades es fa difícil la identificació de certs colors com el *gingolat* o *tenat scur* amb el qual la reina es confeccionà una aljuba de camellot. Probablement es tracti d'un ataronjat tirant a vermellós ja que el terme *gingolat* pot derivar de gínjol que, com hem dit, és un fruit de color vermellós, mentre que el mot *tenat*, seguint a sor Isabel de Villena, pot ser associat amb el color del lleó, en aquest cas, fosc (*scur*). El que sembla

⁸¹² Anglada Cantarell, M. i d'altres: ob. cit. pàg. 28.

⁸¹³ Ibidem, pàg. 36.

fora de tot dubte, però, és l'acusat sentit del color que suposa combinar aquest taronja vermellós amb el morat clar, que era el color del tafetà que, a manera de tira de roba, rodejava la vora de la faldilla i el verd de la folradura. Es a dir, en aquest cas, la decoració de l'aljuba s'ha enriquit amb un fres a manera de voraviu. Una de les expressions que s'utilitza per designar la part inferior del vol de la faldilla on solen afegir-se diversos elements ornamentals és la de *en gir de peus*:

Ítem I aliuba de xamellot gingolat o tenat scur, forrada de taffatà vert, e en gir de peus de taffatà violat. Fo donada, per manament de la Senyora Reyna, a Martín Roiç, tallador seu, per sa muller com féu les noçes en Çeragoça, lo primer dia d'abril de l'any MCCCLXXII.

jÍtem I mantonet del dit xamellot tenat, forrat de taffatà vert violat.

Ítem samarra del dit xamellot tenat, fresada per danant e per les mànegues de fres o veta streta, forrada de taffatà verd. Manà la Senyora Reyna que fos liurada a-n Guillem Sala, patró de nau de la ciutat de Barchinona, lo qual la donà a Guillem Peix, qui està en Cathània, e fo en lo mes de maig de l'any MCCCLXXIII⁸¹⁴

Es tractava d'un luxós conjunt de tres peces que incloïa també el vestit interior o samarra del mateix teixit i color que l'aljuba. Durant la primavera de l'any 1372 la reina regala les peces més valuoses del conjunt (l'aljuba i el mantonet) a la muller del seu tallador amb motiu de les seves noces. La primavera següent la samarra que restava del conjunt es destinada a un tal Guillem Peix que residia a Catània.

Cal remarcar una vegada més, el refinament cromàtic amb que són combinades les diferents tonalitats. La peça més externa del conjunt, el mantonet, confeccionat també amb camellot ataronjat/vermellós és folrat amb una seda de color verd tirant cap a morat. Un to difícil de precisar però que sintetitzava els dos colors presents a l'aljuba: el verd (folre) i el morat (fres de la vora).

En algun cas els botons de plata es converteixen en un element decoratiu rellevant de l'aljuba. Com els 24 botons que adornaven l'aljuba brodada de camellot verd que formava part del vestuari de la reina Elionor, sense que sapiguem ben bé però si aquests anaven col·locats a les mànigues o a la part davantera del vestit. Probablement aquesta última ubicació sigui la correcta. Ens ho fa pensar tant el nombre considerable de botons

⁸¹⁴ Ibidem, pàgs. 26-27.

com el fet que aquests presentaven a la seva superfície petites concavitats (*brescats*) que prenen la forma de les insígnies reials i que, per tant, necessitaven d'unes certes dimensions per a resultar visibles. Dimensions que sembla allunyar-los de les petites rengleres de botonadures que adornaven els punys, encara que no es del tot descartable. En tot cas, és l'única referència que hem trobat d'aljuba amb botons:

Ítem una aliuba de xamellot vert lavorat forrada de taffatà vermell, ab XXIII botons d'argent daurats, brescats ab senyal del Senyor Rey e de la Senyora Reyna. Fo donada per manament de la Senyora Reyna, a mossèn en Bonafonat de Sent Pheliu, en Barchinona, a XX dies d'octubre, ab los botons e ab tot, en l'any de la Nativitat del Nostre Senyor Mil CCCLXXII.

*Ítem mantonet de xamellot vert lavorat forrada de taffatà vermell axí mateyx. Fo donat al dit mosèn en Bonafonat, cavalleriç seu lo dia e any dessus scrit, ab la dita aliuba e ab altre mantonet redon del dit xamellot, e forrat axí mateyx de tafatà vermell*⁸¹⁵

A banda d'alguns elements decoratius particulars com ara els botons o la fresadura que es podien incorporar a les aljubes més luxoses, la característica ornamental comuna a totes les aljubes confeccionades amb teixit de camellot és la folradura, sempre d'un color diferent al de la vestidura. La importància que el folre tenia en aquesta vestidura es fa palesa en la documentació on sempre se'n consigna el tipus de seda (tafetà, sendal) així com el color. Ja hem vist abans la rellevància que pren el color del folre que busca sempre l'harmonia cromàtica amb el color del vestit. Per tant, la folradura de l'aljuba havia de quedar, almenys parcialment, a la vista i això només es podia fer a través d'una certa amplitud de la boca de la màniga o bé de talls laterals que presentés la faldilla. Tal vegada, doncs, aquestes aljubes tinguessin obertures als costats com l'aljuba que vesteix el personatge morisc (fig. 381) del retaule de Sixena.

D'altra banda, el camellot amb que es confeccionaven les aljubes i les altres peces d'indumentària que l'acompanyaven, el mantonet, i, a vegades, la samarra es comercialitzava en forma de peces.

⁸¹⁵ Ibidem, pàg. 28.

*Ítem rebí en la ciutat de Barchinona, en lo mes de maig, **aliuba e mantonet de xamellot vermell** de IIII fils, qui foren fetes de **II peces de xamellot**, qui eren en la Cambra e són forrades de tafattà **blau clar**, e lo mantonet és perfilat d'arminis⁸¹⁶*

Així, el guarda-roba reial disposava d'unes quantes d'aquestes peces de teixit de camellot comprades a mercaders i amb les quals els sastres de la casa reial confeccionaven els vestits per a la mateixa reina, la seva família o persones que estaven al seu servei quan arribava el bon temps:

*Ítem **II peces de xamellot** tenades lavorades dessimateixes que foren comprades en Barchinona. De les dites II peces fo feta **aliuba e II mantonets**, e la I és fronzit per a la Senyora Reyna⁸¹⁷*

*Ítem **II peces de xamallot** tenat de IIII fils. Divendres a XIII d'abril del dessús dit any (1375), en la ciutat de Leyda, manà la Senyora Reyna que les dites dues peces de xamallot tenat fossen fetes **I aljuba e mantonet**, per a ella matexa, e **I samarreta** a don Johan de Peralta⁸¹⁸.*

11.5. L'aljuba de llana

Al costat de l'aljuba de seda i de camellot, al llibre de cambra de la reina Elionor hi ha pocs esments d'aljubes confeccionades amb llana. En la majoria dels casos es tracta de llanes de molt bona qualitat importades dels principals centres productors d'Europa. Com la llana florentina *de color sandrea*, es a dir, de color gris cendrós amb que es confeccionà una aljuba per a l'infanta Elionor. El mantonet que complementa el vestit es folrat amb pells d'esquirols de color gris clar. No sabem ben bé què diferenciava l'aljuba de llana de la cota que, com hem vist, solia confeccionar-se amb el mateix teixit. De fet, l'aljuba de llana presenta una decoració molt característica on es combinen les pells d'esquirols (*vays*) amb les d'erminis i que també compartirà amb dos

⁸¹⁶ Ibidem, pàg. 31.

⁸¹⁷ Ibidem, pàg. 66.

⁸¹⁸ Ibidem, pàg. 67.

altres vestits (la cota i el curtapeu). Les pells d'esquirols sempre es destinaven a guarnir, en forma de roda, la vora de la faldilla que era designada amb l'expressió *gir de peus* o, amb menys freqüència, *entorn peus*. D'aquesta manera, a més d'afegir sumptuositat al vestit, les pells amagaven la vora i permetien un luxós "acabat" de la peça. L'ermeni perfilava les "falses butxaques" o *maneres*:

Item fo feta a la Senyora infanta Dona Alianor, per manament de la Senyora Reyna, I^a aljuba e mantonet de dos canes i miga de massura de Cissilia de drap florentí color de sandrea, la qual aljuba es guarnida en gir de peus de I^a roda qui fo levada de I^a cotardia leonada de la Senyora Reyna en que ha XXXV vays, e ha entrats per les maneres V arminis, e lo dit mantoner és forrat de vays gris clar, e lo dit drap e vays e arminis era ja de la cort⁸¹⁹

En el llibre de cambra l'escrivà consigna en nombrosos apartats les diverses pells que formaven part del guarda-roba de la reina i que anaven destinades a guarnir diferents parts dels vestits. Així, els vairs o esquirols sempre ornaven el baix de la faldilla o *gir de peus*. En aquest cas, l'aljuba de l'infanta Elionor rep 35 pells d'esquirols que han estat descosides d'un vestit de sa mare:

Item digous, a XV de setembre de l'any MCCCLXXIII, fo dada, per manament de la Senyora Reyna, a-n Pere de Valarnera, ço es: per metre entorn peus de I^a aljuba que feu a la Senyora Infanta Dona Alionor, de florentí de color sendrea, I^a roda de vays apurats, la qual era estada de la dita Senyora. He ay vays XXXV.⁸²⁰

En un altre apartat es consignen els erminis que han d'anar damunt de les costures o *maneres* de la mateixa aljuba. De cap de les aljubes citades a la documentació reial es diu exactament a quina part del vestit anaven cosides aquestes pells d'ermeni, però tenint en compte la importància que dintre de la indumentària assolien les mànigues és probable que aquestes fossin les destinatàries de les valuoses pells. Així, dues tires de pell d'ermeni es cosiren a cadascuna de les dues *maneres* de l'aljuba de l'infanta Elionor, completant-se l'ornamentació del vestit amb els vairs del vol de la faldilla. Tres

⁸¹⁹ Ibidem, pàg. 37.

⁸²⁰ Ibidem, pàg. 47.

erminis més entraren en el perfilat del mantonet que acompanyava l'aljuba. D'aquesta manera, el mantonet s'ornava amb les mateixes pells que el vestit: ermini pel voraviu davanter i vaires de color gris clar per al folre:

*Ítem digous a XV de setembre de l'any MCCCLXXIII, en Barchinona, foren dats, per manament de la dita Senyora, e-n Pere de Valarnera, ço és: per una **aljuba e mantonet** de drap florentí, color de sendrea, lo qual féu obs de la Senyora Ifanta Alianor. E entraren en la dita aljuba, ço és: per **les maneres**. Herminis II. Ítem n'entraran per lo **mantonet** per lo perfil danant. Herminis III. Qui són per tots: V⁸²¹*

El sastre de la reina, Pere Valardera, confeccionà el conjunt d'aljuba i mantonet a mitjans de setembre, a les acaballes de l'estiu i a prop de la tardor. De ben segur que aquesta excel·lent llana florentina no devia ser massa gruixuda tal com succeïa amb el camellot, teixit també de llana amb el qual es confeccionaven les aljubes quan començava el bon temps. En aquest cas, es tractava d'una aljuba, però, per a ser portada abans de l'arribada del fred intens de l'hivern. Quan aquest arribava devia ésser substituïda per la cota de llana més gruixuda. Altres dues aljubes de llana importada de Malines que vestien les infantes Elionor i Maria van ser ornades amb la mateixa combinació de pells: vaires per a la part inferior de la faldilla i erminis per a les mànigues:

*Primerament C vayres engrunats que en Pere de Vallernera tramès de Barchinona, la Senyora Reyna stant en lo loch de Casp, en l'any de la Nativitat de Nostro Senyor MCCCLXXI. Dels quals C vayres foren **guarnides en gir de peus dues aljubes** de drap de lana de Melines, color d'olliveta, ço és, la una de l'Infanta Dona Alienor, e l'altra, de la Comtessa de Luna. Entraren-i en la carta o plana següent. Són meses en espesa los dits LXXVI vayres en el segon paraf de spesa. LXXVI vayres.⁸²²*

Desconeixem el significat del terme *engrunats* amb que es fa referència als vaires que el sastre Pere Vallernera envia a la reina des de Barcelona cap a Casp. Tal vegada indiqui que no es tracta de peces senceres de pells d'aquests animals sinó de trossos. En tot cas, dels 100 vaires tramesos, 76 són destinats a guarnir el vol de la faldilla de les aljubes de

⁸²¹ Ibidem, pàg. 56.

⁸²² Ibidem, pàg. 44.

les dues germanes. En total 6 vaires més respecte a l'anterior aljuba de color gris. En canvi, per a les mànigues i perfil del mantonet que feia conjunt amb el vestit s'empraren 10 erminis, es de suposar que 2 per a les *maneres* i els altres 3 per al mantonet de cadascuna de les aljubes:

*En l'any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil CCCLXXI, la Senyora Reyna stant en la ciutat de Tortosa, rebí XLII dozes d'erminis, los quals foren segons que's seguexen:.....Ítem entraren en guarnir **per les maneres de dues aljubes** et a perfilar per la part denant **de dos mantonets** de drap de lana de Melines, ço és: de la Infanta Dona Alienor e de la Contesa de Luna, les quals aljubes e mantonets són de color d'olliveta: Herminis: X⁸²³*

I encara en altres dues aljubes s'esmercen 76 vaires per al voraviu de la faldilla:

*Primerament foren rebuts en Tortosa, los quals en Pere de Valdranera tramès de Barchinona, C vayres engrunats, dels quals entraren, stant la Senyora Reyna en la dita ciutat de Tortosa en **guarnir en gir de peus II aljubes** de les Seynores Infanta Dona Leonor , e Dona Maria, comptesa de Luna. Es a saber, de drap morat de Mellines entranren-hi LXXVI vayres: C vayres reebint, LXXVI speses.⁸²⁴*

A manera de conclusió, doncs, podríem dir que l'aljuba fou un vestit d'origen àrab portat tant per homes com per dones: *Los sarrains deuen portar los cabells tolts en redon.....e la sobirana vestedura lur deu esser **aljuba** o almexia, si dones no auen laurar o obrar⁸²⁵*. Aquesta vestidura arribà a ser usada també entre els cristians i la seva presència serà particularment intensa en els guarda-robes reials i nobles. Potser la seva particularitat més rellevant consistí en que, almenys en els àmbits cortesans i estamentals més alts, l'aljuba podia ser confeccionada amb diversos teixits, tots ells luxosos, com la seda, el camellot i, en menor mesura, la llana de bona qualitat.

Totes aquestes robes són especialment aptes per a ser portades durant els mesos més càlids de l'any, ja que fins i tot la llana podem pensar que era de poc gruix i de textura

⁸²³ Ibidem, pàg. 49.

⁸²⁴ Ibidem, pàg. 44.

⁸²⁵ Alcover i Moll: *Diccionari català-valencià...*, Vol. I, pàg. ...Cost. Tort. II, I, rubr. IX,4. Citat per A.M. Alcover; F. De B. Moll: *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1930-1968, Vol.I.

lleugera. Així, el Llibre de Cambra de la reina Elionor ens indica que les aljubes de camellot per a la reina i les infantes eren confeccionades durant la primavera, mentre que per als mesos d'estiu aquestes eren substituïdes per les de seda. Dels pocs esments relacionats amb les aljubes de llana, almenys en una ocasió es registra el 15 de setembre⁸²⁶ com la data amb que es guarneix amb pells l'aljuba de llana florentina de l'infanta Elionor, la qual cosa sembla indicar que la llana, segurament prima, convertia l'aljuba en el vestit més apropiat per a la tardor.

Un dels aspectes que, des de el punt de vista de la indumentària, fa particularment interessant aquesta vestidura és que admet diversos tipus d'ornamentació en funció del teixit amb que ha estat confeccionada. Les precises anotacions relacionades amb el vestuari de la reina i de les infantes al llibre de cambra ens ha permès establir tres ornamentacions diferents per a les **aljubes reials** totes elles vinculades a tres teixits també diferents: **la seda, el camellot i la llana**. De manera que el que podríem denominar versió luxosa de l'aljuba es diversifica en tres tipologies que venen definides per l'ornamentació específica que correspon a cada tipus de teixit.

La primera tipologia correspon a l'**aljuba confeccionada amb seda**, fonamentalment amb el denominat drap d'or i que incorpora l'element ornamental més característic i distintiu d'aquesta vestidura: el parament o camper de formes quadrangulars que decora la part inferior davantera de la faldilla. En alguns casos el parament es pot fer extensiu al pit i a les mànigues. La riquesa preciosista de la seda, els paraments que l'adornen així com la mateixa estructura del vestit vinculen aquesta aljuba amb un altre indument litúrgic: la dalmàtica. De fet, la dalmàtica reial es convertí en la peça de vestir que millor simbolitzava el poder i l'autoritat del rei. Per això, tant els reis de la corona catalano-aragonesa com els d'altres regnes europeus la lluïren en diverses ocasions, sobretot en les solemnes cerimònies de coronació. Algunes aljubes confeccionades amb una seda particularment rica en motius decoratius eliminen el parament. La folradura del vestit també és de seda (tafetà) i sol ser d'un color que contrasta vivament amb el daurat de l'aljuba (vermell, violat). Aquest fort contrast entre la roba del vestit i la seva folradura ens fa pensar en la possibilitat que aquesta, igual que la dalmàtica, presentés talls laterals que deixessin parcialment al descobert la folradura de sota, però la documentació no proporciona cap informació al respecte. Totes les aljubes reials

⁸²⁶ Veure nota 222.

s'acompanyen d'un mantonet o mantó del mateix teixit, color i folradura que el vestit. Les vores del mantó són perfilades amb pells, habitualment d'ermíni.

El segon tipus **d'aljuba és la confeccionada amb camellot**. Tot i tractar-se, com hem dit, d'un teixit de llana, era de poc gruix ja que podia ser portat a la primavera i a l'estiu segons el testimoni d'Eiximenis⁸²⁷. El propi Marco Polo destaca la bellesa i la finor d'aquest luxós teixit:

*E fant-s'hi xamelots asatz, qui són de pell de camels, e són molt bells e fins*⁸²⁸

Sembla que hi havia diverses variants de camellot ja que aquest també podia consistir en una barreja de seda i de caixmir que és una llana de cabra⁸²⁹, la qual cosa el convertia en una roba molt valuosa. En tot cas, era el teixit de les aljubes que la mateixa reina Elionor i les seves filles portaven durant els mesos anteriors al ple de l'estiu. Tot i que la documentació no dona cap indicació respecte a la seva forma i estructura creiem que en essència era la mateixa que la de l'aljuba de seda. El que canvia és el tipus de roba i el guarniment del vestit. A l'aljuba de camellot desapareix el parament de seda i el principal efecte ornamental es centra en l'accentuat contrast de colors del vestit i de la seva folradura. En aquest esquema binari de colors sempre es busca una harmonia cromàtica basada en els contrastos de tons: vestit vermell/folre blau, vestit verd/folre vermell, vestit vermell/folre verd, vestit groc *girasol*/folre verd... En un cas apareix un tercer color en forma de voraviu de la faldilla. Es tracta d'una aljuba particularment luxosa ja que formava part d'un conjunt integrat també per una samarra o vestit interior i un mantonet. Com hem vist l'aljuba i el mantonet és el regal de noces de la reina per al seu tallador. Totes les aljubes de camellot es complementaven també amb un mantonet del mateix teixit, color i folradura que el vestit. En un cas es fa esment d'un mantó castellà on la folradura de roba ha estat substituïda per pell de vaires.

Per últim, l'**aljuba de llana** de la qual hi han pocs esments. Aquesta aljuba de llana probablement prima era portada durant l' entretemps de la tardor i precedia a la cota de llana pròpia dels mesos de més fred. A banda de la roba, la principal diferència amb l'aljuba de camellot consistia en el seu guarniment a base de pells. Les pells que generalment ornaven la cota de llana eren de dues menes: pells de vays i pells d'erminis.

⁸²⁷ Veure nota nº 153

⁸²⁸ *Viatges de Marco Polo*, Editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", Barcelona, 1958, pàg. 62.

⁸²⁹ Beaulieu, Michèle: *Le costume antique et médiéval*, París, Presses Universitaires de France, 1957, pàg. 89.

Les pells de l'esquirol es posaven en forma de vetes al voraviu de la faldilla que era designat amb l'expressió *gir de peus* o *entorn peus*, mentre que els costosos erminis eren reservats per a les denominades *maneres* o obertures del vestit per a poder introduir les mans. De dues a cinc pells d'erminis eren suficients per a perfilar aquestes obertures laterals o falses butxaques del vestit. També l'aljuba de llana es complementava amb un mantonet perfilat d'erminis i que podia anar folrat amb vayres. Tanmateix, pocs anys després de la mort d'Elionor de Sicília (1375), les aljubes de llana segueixen formant part del guarda-roba de la nova reina Sibilla de Fortià. Així, el 28 d'abril de l'any 1377, Jaume Clapers, sastre de la jove noble que encara no havia estat coronada reina, paga a un mercader barceloní d'origen italià la notable suma de 260 sous per la compra de fres de fil d'or destinat a un conjunt d'aljuba i mantonet confeccionats amb llana de qualitat importada de Londres. El sastre de la casa reial paga el mateix dia a un altre mercader barceloní 170 sous per la compra de tafetà verd per folrar vestidures. A la vegada el sastre rebé 5 dies abans d'aquesta data, la quantitat de 146 sous i 8 diners que anteriorment havia esmerçat en l'adquisició de diverses pells per a guarnir les vestidures de la noble senyora:

*Ítem doné an Logrio Afioncamp?, mercader de Barchinona, los quals li eren deguts per raó VII onzes j. palm e mig de **fres de fil d'or ample**, que d'ell comprà en Jacme Clapers, sastre de la nobla madona Sibilia de Fortià, a ops de **fresar j. aliuba e mantonet** de drap vermell de Londres de la dita nobla e costa a raó de XV sol. la onze segons apar per àpocha feta e aclosa per en G. Dorta notari a XXVIII dies d'abril de l'any MCCCLXXVII, que cobré. CCLX. sol. bar⁸³⁰.*

*Ítem doné an P. Maestre, mercader de Barchinona, los quals li eren deguts per raó de V canes de **tafatà vert** que d'ell comprà en Jacme Clapers, sastre de la nobla madona Sibilia de Fortià a ops de **forrar vestidures** de la dita nobla i costa a raó de XXIII sol. la cana segons apar per àpocha feta e aclosa per en G. Dorta, notari, a XXVIII d'abril de l'any MCCCLXXVII, que cobré. CLXX sol. bar⁸³¹.*

⁸³⁰ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 506, fol. 26 v.

⁸³¹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 506, fol. 26 v.

*Ítem doné an Jacme Clapers, sastre de la nobla madona Sibilia de Fortià, los quals li eren deguts que havia pagats e bestretes en algunes **avaries, vayrs e herminis** que ha comprades e les quals són entrades en **algunes vestedures** que ha fetes a ops de la dita nobla segons apar per compte per menut? en j. full de paper e àpocha feta e aclosa per en G. Dorta, notari, a XXIII dies d'bril de l'any MCCCLXXVII, que cobré. CXLVI sol. VIII diners bar⁸³².*

Creiem que aquestes tres notícies documentals relacionades amb el sastre personal de Sibilla de Fortià fan referència a la confecció i posterior guarniment del mateix vestit de la que serà tercera esposa de Pere el Cerimoniós: l'aljuba de llana londinenca i el mantonet que l'acompanya del mateix teixit. En efecte, la coincidència de dates així com l'anotació consecutiva dels diversos pagaments realitzada pel mestre racional semblen apuntar en aquest sentit. D'altra banda, la roba de tafetà verd destinada a folrar unes *vestidures* que no s'especifiquen, combina perfectament amb la llana vermella de l'aljuba. Ja hem assenyalat anteriorment la presència relativament abundant d'aquests dos colors (vermell i verd) en el vestuari de la reialesa: des de l'infanta Maria (filla de Jaume II) que l'any 1311 lluïa dos magnífics conjunts de vestits i mantells confeccionats amb aquests colors⁸³³, la mateixa reina Elionor que realçava la bellesa de la tonalitat daurada de les seves aljubes amb el contrast que s'establia entre el vermell del tafetà de la folradura i el verd del parament davanter⁸³⁴ o, a l'inrevés, el verd del folre i el vermell del requadre⁸³⁵; o el seu propi fill Joan que regracia a la seva cosina, reina de Xipre i Jerusalem, per haver-li fet arribar camellots i sedes d'aquests colors pels quals sentia especial preferència:

*.....nos a present **no portam sinó vert e vermell** e aci no trobam de bons **xamellots deles dites colors** e que ni haja de iij. fils e de lavorats e **draps de seda axí meteix deles dites colors** e j. papelló per anos e grahir vos hem molt⁸³⁶*

Més endavant, el sastre Jaume Clapers ornamenta *algunes vestedures* de Sibilla amb pells de vairs i d'erminis: aquestes *vestedures* es poden identificar fàcilment amb el

⁸³² A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Sèrie 506, fol. 26 v.

⁸³³ Veure notes n° 154 i 155.

⁸³⁴ Veure note n° 807.

⁸³⁵ Veure notes n° 812 i 813.

⁸³⁶ ACA, Reg. 1743, fol. 127. Citat per Jose Joseph M^a. Roca: *Joan I d'Aragó*, Institució Patxot, Barcelona, 1929, pàg. 263.

conjunt d'aljuba i mantonet de llana vermella de Londres. D'aquesta manera, i encara que la documentació no ho faci més explícit, podem pensar que les pells adornarien les mateixes parts que les aljubes de llana de la reina Elionor: normalment la vora del vestit o *gir de peus* o també *entorn peus* rebria la pell d'esquirol, mentre que els erminis es reservarien per les *maneres* o petites obertures a la faldilla. No obstant això, l'aljuba de la futura reina Sibil·la incorpora un nou element decoratiu: un ample voraviu o fres de fil d'or, possiblement importat d'algun centre seder italià. No sabem del cert quina part de l'aljuba ornava el fres encara que el més probable és que la daurada franja anés posada al voltant del coll o de les mànigues. Pel que fa al mantonet tal vegada compartís amb el vestit amb el qual feia conjunt la fresadura a manera de luxós voraviu, de manera que els erminis no perfilarien la peça com era usual a les aljubes de reina Elionor, sinó que podien ser utilitzats per a la folradura. En tot cas, queda fora de tot dubte la magnífica bellesa d'aquest conjunt de llana vermella rivetejada amb una ampla sanefa de fil d'or i guarnida amb pells d'ermini i de vair.

Entre el febrer i l'abril de 1379 trobem diversos pagaments del mestre racional al brodador Jaume Copí per diverses brodadures realitzades en una aljuba i mantonet de la, ara ja, reina Sibil·la (24 de gener), en una altra aljuba i mantonet per al germà de la reina, Bernat de Fortià (10 de febrer) i en una samarra per a la jove reina (15 d'abril). El mateix mes d'abril es lliurada la respectable quantitat de 1844 sous i 11 diners al sastre de la reina Sibil·la en concepte de diferents *draps, vayrs, erminis avaries* que aquest havia comprat per a la confecció de *vestedures*.

En aquest cas, creiem també que les tres diferents peces de vestir de la reina Sibil·la a les que al·ludeix la documentació (aljuba, mantonet i samarra) formarien part d'un mateix conjunt, confeccionat pel seu sastre i brodat pel mestre Copí durant els tres mesos abans citats. El conjunt de tres peces estaria integrat per un vestit interior o samarra que ocasionalment també es podria portar solt i un vestit exterior o aljuba que es complementaria amb un mantonet: tot plegat confeccionat amb llana verda procedent de Florència. A les pell d'erminis i d'esquirol que acompanyaven aquestes vestidures, s'hi afegeix una luxosa fresadura, aquesta vegada no comprada sinó brodada pel mateix mestre Copí amb fil d'or i de seda. Tot i que la documentació res diu sobre els motius o figures que foren brodades al fres, no deixa de ser sorprenent la quantitat de sanefa brodada: 25 pams i mig per a l'aljuba que suposaria més de 6 metres de sanefa brodada. A banda, dels vestits per a la reina, el mateix Copí brodà també en or i seda una aljuba i mantonet per a Bernat de Fortià. El brodat sembla fet directament sobre el vestit i no en

forma de fres. Possiblement aquesta aljuba tampoc fos adornada amb pells, ja que quan es fa esment de les pells s'especifica que són per a les vestidures de la reina, tot i que també es podria entendre no en el sentit exclusivament de vestits per a ús personal seu sinó també els que ella ha ordenat confeccionar, com ara els del seu germà.

*Ítem doné an Jacme Copí que obra de fil d'or e de seda a Barchinona al qual eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona a XXIII dies de janer de l'any present MCCCLXXIX per raó de XXV palms e mig que ha brodats d'or e de seda en una **aljuba e mantonet de drap florentí vert** de la Senyora Reyna, segons que lo dit albarà es contengut. CCII sol. VI diners bar.⁸³⁷*

*Ítem doné al dit Jacme Copí al qual eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona a X de febrer present per raó de les **vestadures de vellut vermell e negre** de mossèn Bernat de Fortià, germà de la Senyora Reyna, les quals **ha obrades d'or e de seda en una aljuba e mantonet** segons que lo dit albarà es contengut. DCCXL sol. IX diners bar.⁸³⁸*

*Ítem doné an Jacme Copí, qui obra de fil d'or e de seda en la ciutat de Barchinona al qual eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona a XV del present mes d'abril per raó de XLC? palms que ha **brodats de fil d'or e de seda e es-ne guarnida una çamarra de drap vert florentí** de la Senyora Reyna segons que lo dit albarà es contengut. CCCCXV sols. bar⁸³⁹.*

*Ítem doné an Jacme Clapers sastre de casa de la Senyora Reyna al qual eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona primer dia del mes de març de l'any present MCCCLXXIX per raó dels **draps, vayrs, arminis i avaries** que ha comprats a ops de les **vestadures** que ha fetes per a la dita Senyora en la ciutat de Barchinona en los meses de març propassat e abril present segons que lo dit albarà es contengut. MDCCCXLVIII sol. XI diners bar.*

⁸³⁷ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 508, fol. 52.

⁸³⁸ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 508, fol. 52.

⁸³⁹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 508, fol. 68.

En definitiva, tot i que les font documentals no detallen quines eren les parts del vestit que es decoraven amb les pells tot sembla indicar que es mantenia la mateixa tipologia ornamental descrita per les aljubes de la reina Elionor de Sicília: voravius de pell d'esquirol per al baix de la faldilla (*gir de peus* o *entorn de peus*) i tires d'ermini per a les estretes obertures davanteres per a ficar-hi les mans (*maneres*). També l'ermini podria ser present al mantonet que acompanyava a l'aljuba ja fos com a element perfilador de la vora o com a folre. Tot i això, hi trobem un element nou respecte a les aljubes que formaven part del vestuari de l'anterior reina Elionor: la tira de fres (de fil d'or o brodada amb or i seda) que afegia sumptuositat a l'indument. Una sumptuositat, que, d'altra banda, sembla resultava molt agradosa a la nova reina sobretot quan aquesta prenia forma de riques vestidures i de luxoses joies.

12. EL CURTAPEU

12. EL CURTAPEU

El curtapeu⁸⁴⁰ és un altre vestit extern que es portava damunt de la gonella o de la samarra, però a diferència de l'aljuba o de la cota era un indument exclusivament femení. Una vídua de Bagà, Blanca Mulner, disposava d'un curtapeu tal com consta en el seu inventari de 1362:

*I curtapeu e gonella de drap de color de ferre*⁸⁴¹

D'altra banda, és una peça de vestir, igual que l'aljuba, de poca presència als inventaris. En canvi, al llibre de cambra apareixen registrats diversos curtapeus, la qual cosa sembla indicar que es tractava d'un vestit valuós, almenys en la seva versió més luxosa. La forma del curtapeu devia ser igual o molt similar a la de la cota femenina, ja que en el mateix llibre on es registrava el vestuari de la reina en una ocasió es fa constar un vestit de llana de Brussel·les amb la doble denominació cota/curtapeu: El valuós vestit amb folradura vermella de pells d'esquirols i botons de plata, àmbar i perles es regalat per la sobirana a una dama anomenada Maria Lopeç:

Ítem reebí 1º cota de burell de drap de Bruxelles, forrada de vayrs roigs, ab LXIII botons d'argent daurats brescats, perles d'ambres ab 1ª perle en lo cap de cascún botó, e fo feta del drap que mossèn de Paguera donà a la Reyna. De l'any MCCCLXXV.

*Dilluns a VIII de janer, manà la Senyora Reyna, que lo dit curtapeu, segons que demunt es notat, ab los botons e ab la forradura de vayrs roigs, fos donat a n Blas des Corral, qui-l tramaté a madona Maria Lópeç*⁸⁴²

En aquest cas sembla clara la identificació entre la cota i el curtapeu, de manera que es tractaria del mateix vestit que pot ser designat de dues maneres diferents. En una altra

⁸⁴⁰ El curtapeu és un vestit molt poc estudiat i que gairebé mai apareix als pocs estudis d'indumentària catalana existents. En aquest apartat, establim la seva tipologia i la seva relació amb la cota i l'aljuba.

⁸⁴¹ Serra i Vilaró, J.: *Baronia de Pinós...*, Vol. II, pàg. 261.

⁸⁴² Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres de la reina Elionor...*, pàg. 32.

ocasió, una aljuba de seda és posteriorment designada com un curtapeu, la qual cosa denota les profundes similituds estructurals entre els tres vestits: cota, aljuba i curtapeu:

*Ítem una aliuba de drap d'or, lo camper de seda blava ab caps de dones d'or ligades a la castellana.....*⁸⁴³

*Ítem los dits vayres foren despesos segons que-s seguexen: Primerament entraren en guarnir en gir de peus en lo curtapeu de drap d'or e de seda, ab lo camper blau e caps de dones ligades a la castellana*⁸⁴⁴

Tot i això no deixa de ser significatiu que en totes les demés partides del llibre de cambra on es consignen els diferents vestits reials aquests apareguin diferenciats segons es tracti d'una cota, una aljuba o un curtapeu. El mateix succeeix amb el llistat de vestits externs de la dona de Bagà on el ja citat curtapeu s'hi afegeixen dues cotes, una de meitadada i una altra folrada amb pell de xai. Així, el curtapeu, juntament amb l'aljuba, serien dues variacions de la cota que, per dir-ho així, es podria considerar el vestit mare o vestit patró. Una vegada més la principal diferència entre ambdues vestidures, almenys en l'àmbit de la cort, radicaria en el tipus de teixit: mentre les cotes reials són confeccionades amb llanes de molt bona qualitat, diferents variants de seda com el vellut, l'atzeituní o l'escarlata constitueixen la roba que dona forma als curtapeus. Es a dir, mentre la llana és el teixit associat majoritàriament a la cota, la seda, sobretot, el vellut, ho és al curtapeu:

*Ítem curtapeu de zaytoní blau.....*⁸⁴⁵

*Ítem un curtapeu del dit vellut violat.....*⁸⁴⁶

*Ítem un curtapeu de scarlata morada*⁸⁴⁷

*Ítem rebí un curtapeu de vellut de carmesí.....*⁸⁴⁸

⁸⁴³ Ibidem, pàg. 24.

⁸⁴⁴ Ibidem, pàg. 45.

⁸⁴⁵ Ibidem, pàg. 22

⁸⁴⁶ Ibidem, pàg. 23

⁸⁴⁷ Ibidem, pàg. 25.

*Ítem rebí curtapeu e mantonet de velut blau.....*⁸⁴⁹

*Ítem rebí curtapeu e mantonet e altro mantonet frondit, que foren fets de II peçes de veluts mesclat.....*⁸⁵⁰

El vellut es comercialitzava a peces, de la mateixa manera que es feia amb la seda amb la qual es confeccionaven les aljubes:

*...A VIII dies de deembre talà Pere de Valarnera (sastre de la reina) d'aquesta peça de velut mantonet e curtapeu de la Senyora Reyna, he romanant-ne II canes en la Cambra....*⁸⁵¹

No sabem la quantitat de roba que devia entrar en cadascuna d'aquestes peces tot i que no devia ser poca ja que una sola peça donava per fer un curtapeu i un mantonet i encara en sobraven dues canes que eren desades a la cambra reial a l'espera de ser utilitzades en una altra peça de vestir. En un altre cas citat s'esmercen dues peces senceres perquè es tracta d'un conjunt de tres peces que, a part del curtapeu, inclou un mantonet i un mantó frunzit que requeria d'una gran quantitat de roba.

Tant la cota com el curtapeu, en la versió luxosa, eren dos vestits externs que es portaven durant l'hivern: llana i vellut són dues robes gruixudes que protegeixen bé del fred. A més la majoria dels curtapeus que formaven part del guarda-roba de la reina Elionor són confeccionats o regalats a familiars o a persones properes a la cort durant els mesos de novembre, desembre, gener i febrer. Per tant, el curtapeu comparteix amb la cota que és un vestit d'hivern, però a diferència d'aquesta no és la llana sinó la seda gruixuda com el vellut el teixit amb que és confeccionat. Pel que fa a l'ornamentació sembla que aquesta, en termes generals, era més rica i sumptuosa que la destinada a la cota. Una part d'aquesta ornamentació consistiria en les pells que s'afegien al vestit i que també complien la funció pràctica de protegir del fred. Les pells emprades són les d'esquirols (vaires), conills (briclans) i erminis, amb un predomini d'aquestes últimes. Una part de les pells van destinades a folrar el curtapeu, encara que no sempre la

⁸⁴⁸ Ibidem, pàg. 33.

⁸⁴⁹ Ibidem, pàg. 33.

⁸⁵⁰ Ibidem, pàg. 38.

⁸⁵¹ Ibidem, pàgs. 60-61.

documentació fa referència a la folradura, cosa que d'altra banda no es d'estranyar, si tenim en compte la facilitat amb que es posaven i es treien les folrades ja fos per canviar-les per unes altres de més noves o de més valuoses. En ocasions simplement es descosien del vestit, juntament amb d'altres valuosos adornaments, quan aquest havia de ser regalat a persones que no formaven part del cercle més proper a la cort. En tot cas la pell reservada a la folradura del curtapeu, llevat d'alguna excepció, és sempre el vair o esquiol:

*Ítem rebí **curtapeu** e mantonet e altro mantonet frondit, que foren fets de II peçes de veluts mesclats qui aportà mossèn Coguo. Es forrat lo curtapeu de II cots de vays rogs ardents*⁸⁵²

*Ítem rebí un **curtapeu de vellut carmesí, forrat de vays roigs**....*⁸⁵³

En canvi, es prefereix la sumptuositat de l'ermini per rivetejar el perfil del mantonet que fa conjunt amb el curtapeu. Sempre les pells més valuoses es destinen a ornamentar les parts més externes i, per tant, visibles, de les peces de vestir. Així, les vores del mantonet que acompanyava el curtapeu de vellut carmesí eren guarnides amb tires de pell d'ermini, segons consta en un dels apartats del Llibre de Cambra dedicat a consignar les partides de pells d'erminis i el seu ús en les vestidures reials:

*Ítem entraren en guarnirdel **curtapeu** de vellut carmesí de grana de la Senyora Reyna.....Ítem entraren el lo **perfil denent del mantonet** del dit velut de grana de la Senyora Reyna. Herminis: VI*⁸⁵⁴

El mateix apartat també fa referència a un altre mantó de vellut verd rivetejat amb ermini que feia conjunt amb un curtapeu del mateix teixit i color:

*Ítem entraren en lo **perfil denent del mantó gran** de velut verd de la Infanta Dona Alienor.....de un **curtapeu** del dessús dit velut. Herminis: IX*⁸⁵⁵

⁸⁵² Ibidem, pàg. 38.

⁸⁵³ Ibidem, pàg. 33.

⁸⁵⁴ Ibidem, pàg. 52.

⁸⁵⁵ Ibidem, pàg. 54.

A més a més de la folradura, el curtapeu també portava incorporades pells que tenien una funció fonamentalment ornamental. A partir d'una mena de patró ja preestablert, les pells es disposaven sempre en tres zones concretes del vestit: a la vora de la faldilla, a les “falses butxaques” i a les mànigues. Pel que fa al contorn del vol de la faldilla és el que s'anomenava *gir de peus* o *entorn de peus* com ja hem vist al tractar de l'aljuba de llana i de la cota. En el cas del curtapeu, però, la pell que generalment feia de voraviu era l'ermíni i no el vair com succeïa amb les altres dues vestidures. Es a dir, la pell que predominava per a rivetejar el *gir de peus* era l'ermíni, tot i que ocasionalment es podia utilitzar també algun tipus de pell menys valuosa per a aquesta part del vestit:

*Ítem entrà en adobar lo mantonet de xamellot morrat de la Infanta Dona Alienor e en lo curtapeu seu de zaytoní en la roda de'n gir peus entre tot. Herminis: III*⁸⁵⁶

*Dissapte, al darrer jorn de deembre del dit any, done a-n Pere Valarnera obs de metre en un curtapeu de velut mesclat, una roda d'arminis, la qual fo levada d'etzeytoní blau que la Senyora Reyna donà a la Ifanta Dona Alienor*⁸⁵⁷

De vegades, l'ermíni era substituït per la pell d'esquirol:

*Ítem entaren en guarzir la roda en gir de peus del curtapeu de vellut vert de la Infanta Dona Alienor, lo qual li feren per a les noçes de la Infanta Donna Iohanna. Vayres: XXXIII*⁸⁵⁸

L'ermíni també perfilava les dues obertures laterals que servien per a ficar-hi les mans i que ja hem vist eren conegudes com les *maneres*. El curtapeu compartia *maneres* amb la cota i l'aljuba de llana:

*Ítem per ops d'adobar les maneres de un curtapeu blau de la Comtessa. Erminis: II*⁸⁵⁹

*Ítem en lo dit mes (març de 1374), doní a el matex (el sastre, Pere Valarnera) per obs de guarzir un curtapeu de velut morat per les maneres de la dita Infanta. Herminis: V*⁸⁶⁰

⁸⁵⁶ Ibidem, pàg.52.

⁸⁵⁷ Ibidem, pàg. 57.

⁸⁵⁸ Ibidem, pàg. 47.

⁸⁵⁹ Ibidem, pàg. 51.

⁸⁶⁰ Ibidem. pàg. 58.

*Ítem entra hen un **curtapeu** de zaytoní blau de la Senyora Reyna que donà a la Infanta Dona Alienor, ço és: per la **una manera adobar. Hermini: I**⁸⁶¹*

Per últim, les mànigues també eren ornades amb ermini. En concret, la pell es posava als *braons* que era la part del braç compresa entre l'espatlla i el colze:

*Ítem entrà en **adobar un curtapeu** de vellut morrat de la Comtes-sa de Luna per los **braons. Herminis: II**⁸⁶²*

*Ítem entraren en lo perfil denant del mantó gran de velut vert de la Infanta Dona Alienor e en los **braons e maneres de un curtapeu. Herminis: III**⁸⁶³*

El fet que només es guarnís amb ermini la part superior del braç de la màniga indica que es tractava d'una mitja màniga que acabava a l'alçada del colze. La boca de la màniga prenia aquella característica forma allargassada i ondulada que l'assimilava a la *llengua de bou*. Aquestes formes "retallades" de les obertures de les mànigues s'anomenen *aligots*. Pel Nadal de l'any 1372, Pere el Cerimoniós regala a la reina, segons consta en el Llibre de Cambra, una voluminosa partida de 1000 *bricans* o conills que són esmerçats en ornar un mantonet, una cota i un curtapeu sencer:

Ítem una garnagada de briclans que'l Senyor Rey donà a la Senyora Reyna en lo loch d'Alchaniz, en que a mil bricans, en l'any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil CCCLXXII. Los dits mil bricans foren despeses segons que-s seguexen:

Primerament, entraren en guarnir un mantonet de vellut carmessí de grana de la Senyora Reyna. Bricans: DC

*Ítem entraren en **guarnir la roda en gir de peus del curtapeu** de velut de grana **en les miges mànegues e aligots de lengua de bou del dit curtapeu** de la Senyora Reyna, e en*

⁸⁶¹ Ibidem, pàg. 50.

⁸⁶² Anglada Cantarell, M.: ob. cit. pàg. 51.

⁸⁶³ Ibidem, pàg. 54.

*la roda d'un gir peus de la cota morada de Loan del drap que-l Castellan d'Anposta donà a la Senyora Reyna. **Bricans:** CCCC⁸⁶⁴*

Es a dir, en aquest cas, s'utilitza la pell de conill i no d'ermíni pel voraviu de la faldilla, pels braons (*miges mànigues*) i per rivetejar i, segurament també folrar, els acabats ondulants de les mànigues (*aligots*). No obstant això, aquests s'adornaran habitualment amb la pell d'ermíni:

*Ítem entraren en **guarnir les maneres e aligots del curtapeu** de vellut carmesí de grana de la Senyora Reyna. **Herminis:** V⁸⁶⁵*

*Ítem entraren en **guarnir les maneres e aligots del curtapeu** de velut blau de la Senyora Reyna, les quals se féu fer a festes de Nadall. **Herminis:** VI⁸⁶⁶*

Tanmateix el curtapeu no només comparteix amb la cota el ser un vestit d'hivern sinó també aquesta màniga tallada a mig braç i acabada amb les característiques formes de llengua de bou que provenen de les dobles fileres de *pteryges* també en forma de llengua amb que acabava la part inferior de la cuirassa romana "clàssica". Altrament, les pells al vol de la faldilla (*gir de peus*) i a les obertures davanteres per a ficar-hi les mans (*maneres*) són elements ornamentals que assimilen el curtapeu a la cota. No obstant això, el curtapeu era una vestidura que incorporava elements que la feien més sumptuosa que la cota, començant per la seda amb que era confeccionada i continuant amb la profusió d'ermíni amb que era ornada. Però, l'ornamentació del curtapeu no acabava amb les valuoses pells sinó que incloïa també l' utilització de metalls preciosos com l'argent o el fil d'or així com pedres precioses i ,sobretot, perles:

*Ítem la Senyora Reyna, estant en Barchinona en lo mes de deembre, en l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXII, rebí un **curtapeu** de velut blau guax escur, **forrat de pena de vays rog, ab los aligots de lengua de bou forats de vays apurats e perfilats d'arminis, e les maneres gornides d'arminis e en gir de peus, gornit de la roda d'arminis, qui fo levada del mantó lonch de drap d'or damasquí, e danant ab***

⁸⁶⁴ Ibidem, pàg. 48.

⁸⁶⁵ Ibidem, pàg. 52.

⁸⁶⁶ Ibidem, pàg. 53.

*glans de perles, e ab ansetes d'argent daurades e bresquades, e són entre totes XVIII glans del dit curtapeu.....*⁸⁶⁷

D'aquest esplèndid curtapeu de vellut blau fosc que la reina degué estrenar pel Nadal de l'any 1372 destacaven unes mànigues amb llengües de bou folrades de pell d'esquirol i a la vegada, perfilades amb ermini. Tot plegat devia dotar a les mitges mànigues d'un notable efecte de volum a més d'un acusat contrast de colors (blau del vestit, vermellós de la pell d'esquirol i blanc de l'ermini) i de textures (vellut, pell de rosegadors i pell d'ermini). A més a més, 18 perles en forma de glans van ser disposats a la part davantera del vestit. Segurament servien de botons ja que van acompanyats d'unes *ansetes* d'argent daurades, terme que pot fer referència a unes petites nanses o bagues que a manera de presilla abraçarien la perla/botó i funcionarien com a sistema de cordat del vestit. La forma presumiblement allargada de la perla que imitava als glans sembla avalar aquesta hipòtesi. Un altre curtapeu que la reina regala a sa filla Elionor incorpora uns motius en forma de font realitzats també amb perles. Les fonts de perles es situen *per lo fil danant*. El mot *fil* creiem que pot ser entès com el voraviu davanter del vestit que podia, en aquest cas, tapar la botonadura del curtapeu:

*Ítem curtapeu de zaytoní blau, lavorat dessimateix ab obres de perles per lo fil danant, fetes a manera de Fontana, deforrat. Fo donat, per manament de la Senyora Reyna a la Senyora Infanta Dona Alienor, en la ciutat de Barchinona, en lo mes de ffebrer de l'any MCCCLXXII*⁸⁶⁸

Els dissenys canvien però les perles són sempre presents als curtapeus de la reina. En aquest cas, les perles, que formen figures d'àguiles, es troben escampades (*sembrades*) per tot el vestit. La sumptuositat de la vestidura permet "reconvertir-la" en un pal·li que la reina trametrà a una església de Sicília:

*Ítem un curtapeu del dit vellut violat qui solia ésser sembrat d'àguiles de perles. Del dit curtapeu féu fer la Senyora Reyna I pali que envià en Sicília per al altar de Sent*⁸⁶⁹

⁸⁶⁷ Ibidem, pàg. 34.

⁸⁶⁸ Ibidem, pàg. 22.

⁸⁶⁹ Ibidem, pàg. 23.

Un altre curtapeu porta 21 figures sense especificar, fetes amb perles planes, tal vegada a manera de lluentós.

Ítem rebí un curtapeu de vellut carmesí, forrat de vayrs roigs, e fo forrat de un pellicó qui era en la cambra, ab erminis per les maneres, e en los aligots fets a manera de lengües de bou ab bítreas en gir de peus, ab XXI obres de perles planes ab I meracdet poch enmig⁸⁷⁰

En ocasions a les perles se'ls hi afegeix fil d'or. En un altre curtapeu del guarda-roba de la reina uns fils d'or acompanyats de perles donen forma a unes roses que llueixen a la part davantera del vestit:

Ítem un curtapeu de scarlata morada, ab lengüetes de bou en les mànagues, ab XV obres fetes a manera de roses de fil d'or e de perles per danant, forrada de vayrs roig...⁸⁷¹

Un element comú a aquests curtapeus que la reina Elionor vestí en els últims anys de la seva vida (va morir l'abril del 1375) és la seva rica ornamentació basada en uns brodats que utilitzen les pedres precioses (sobretot, les perles) i l'or per als seus dissenys.

Pocs anys més tard, una altra reina, Sibil·la, lluí pel desembre de 1378 (tal vegada pel mateix dia de Nadal) també un curtapeu d'atzeituní blau. El vestit s'acompanyava d'un mantonet i ambdues peces van ser brodades pel brogador Jaume Copí:

Ítem doní an Jacme Copí, qui obra de fil d'or e de seda a la ciutat de Barchinona los quals li eren deguts ab albarà d'escrivà de ració escrit en Barchinona a XVII dies del mes de desembre de l'any MCCCLXXVIII per raó d'algunes obres que ha fetes en j. curtapeu e j. mantonet d'atzeytuní blau de la Senyora Reyna e altres obres segons que lo dit albarà se conteni. MMMCLXXVIII sol. bar.⁸⁷²

Per la mateixa reina fou confeccionat el juny de 1377 un altre curtapeu. El vestit anava acompanyat d'una samarra i un mantonet. Les tres peces foren confeccionades amb

⁸⁷⁰ Ibidem, pàg. 33.

⁸⁷¹ Ibidem, pàg. 25.

⁸⁷² A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 507, fol. 126.

teixit de camellot de color blau. A diferència dels curtapeus de la reina Elionor registrats al Llibre de Cambra, confeccionats tots ells amb roba gruixuda de llana o de vellut i portats durant els mesos de més fred, aquest curtapeu de Sibil·la és de camellot, luxós teixit que podia ser prim i per tant apte per a les estacions més càlides (veure nota nº 291). A més el fet que el sastre reial, Jaume Clapers, s'ocupés ja el 5 de juny de folrar les tres vestidures també sembla indicar que aquestes estaven destinades al vestuari d'estiu de la futura reina Sibil·la. Tanmateix la folradura de pell (vays, conills o erminis) es substituïda per un luxós sendal vermell que el propi sastre s'encarrega de comprar a dos mercaders d'origen italià:

*Ítem doné an Frederico Boni, mercader de Barchinona e per ell an Johan frater? seu, los quals li eren deguts per rahó de VI canes de **sendat vermell** que d'ell comprà en Clapers, sastre de madona Sibilia per **forrar un mantonet, çamarra e curtapeu de xamallot blau** lavorat de la dita nobla e costa a raó de XXX sol. la cana.....per àpocha feta e aclosa per en G. Dorta notari a V de juny que cobré CCLXX sol, IX diners bar.⁸⁷³*

En ple estiu del mateix any (28 d'agost) el sastre realitza un altre curtapeu per a Sibil·la. Aquesta vegada, però, el teixit emprat serà el que habitualment es destinava a les aljubes: un teixit d'or i de seda amb un parament de color vermell incorporat. El document fa constar que la luxosa roba *ja era de la dita nobla* expressió que sembla al·ludir a un probable regal del rei a la seva futura esposa. Per adornar la vora del vestit es deixa de banda l'ermini que habitualment rivetejava els curtapeus de la reina Elionor i en el seu lloc es prefereix una roba de qualitat: en aquest cas, llana importada de Perpinyà de color vermell que el sastre de Sibil·la, Jaume Clapers, compra a un draper barceloní. El mateix draper proporciona també al sastre reial una altra llana vermella procedent de Malines (important centre tèxtil prop d'Anvers) per a la confecció de dos parells de mitges. De manera que Jaume Clapers confecciona per a Sibil·la un luxós curtapeu de seda de fil d'or adornat amb un parament de seda vermella (a manera de les aljubes i les dalmàtiques). Al contorn de la faldilla s'hi afegeix una franja de llana també vermella. A manera de complement del curtapeu, apareixen les mitges també vermelles però de llana de diferent procedència de la del vestit. Sembla probable que les

⁸⁷³ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre506, fol. 31 v.

mitges quedessin parcialment a la vista ja per la potser menor llargada del curtapeu o a través d'unes sabates més obertes (enreixades):

*Ítem doné an R. Çafont, draper de Barchinona, los quals li eren deguts per rahó de VI palms de **drap vermell de Melines**, que en Jacme Clapers, sastre de la nobla madona Sibilia de Fortià d'ell havia comprat i dels quals ha fet **II parells de calçes** a ops de la dita nobla e per mige cana de **drap vermell de Perpenyà** que el dit sastre d'ell ha comprat, lo qual fo posat **entorn peus en j. curtapeu de drap d'or amb lo camper vermell** qui ja era de la dita nobla segons apar per àpocha feta e aclosa per en G. Dorta, notari, a XXVIII dies d'agost del dit any que cobré. LXIII sol. VI diners bar.⁸⁷⁴*

En tot cas, es manté el luxe en el guarda-roba de la jove Sibil·la, alhora que s'introdueixen alguns canvis en el guarniment dels vestits: afegir riques fresadures d'or i seda a les aljubes, substituir les pells per roba de qualitat al voraviu de la faldilla dels curtapeus o utilitzar teixits de fina seda més propis de l'aljuba també per als curtapeus, que d'aquesta manera passen a ser també vestits d'estiu. Tal vegada es pot considerar també la possibilitat d'un canvi en la faicó del curtapeu que el portaria cap a formes més entallades i ajustades al cos que tant podria obeir a la tendència generalitzada cap aquest sentit de la moda com al gust personal d'una jove reina.

No obstant això, les valuoses pells que folraven i ornaven els curtapeus, els brodats, les pedres precioses que s'hi incorporaven i la sumptuositat del mateix teixit, apropaven el curtapeu al món de la cort i al estaments alts. En canvi, en la seva versió més senzilla i popular sembla que va ser un vestit poc usat sempre superat per la cota. Tot i així, els curtapeus que surten de l'àmbit cortesà es confeccionen de llana, encara que aquesta pot ser de qualitat molt diversa. Diversitat que també es manifesta en la quantitat i en el color de les pells que per a la seva ornamentació aquesta vestidura admet fins i tot en el seu vessant més proper als estaments no nobiliaris. Així, a l'inventari de Pere Coromines, mercader de la vila de Berga, hi consta un conjunt de mantell i curtapeu realitzats amb llana importada de Florència i un altre curtapeu de llana portada de Londres. Ambdós vestits s'adornen amb folradura de pell blanca mentre que la pell de vairs es reserva per a resseguir els baixos de la faldilla (*entorn peus*):

⁸⁷⁴ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 506, fol. 33 v.

Unum mantellum panni florentini coloris de sanguini cum penis de vayrs

Unum curtapeu eiusdem panni cum penis de vayrs entorn peus et cum pena alba intus ipsum

*Unum curtapeu panni de Londres vermeylles cum pena alba intus eum et cum penis de vayrs entorn peus*⁸⁷⁵

Un altre mercader bergadà, Jaume Duran disposava de quatre curtapeus de llana no importada (en principi el mot *panni*, sense anar acompanyat de cap denominació d'origen, s'ha d'entendre com una referència a un tipus de llana no especialment destacada per la seva qualitat). Un sol tipus de pell que no s'especifica a quin animal pertany acompanya aquests induments de llana i en cap cas s'indica que la pell arribi a ornar la vora de la faldilla (*entorn peus*) com era el cas dels dos curtapeus anteriorment esmentats. Els colors de les vestidures eren el marró, el morat clar, el gris fosc i el blanc:

Unum curtapeu panni de tenat cum pena alba

Unum curtapeu panni lividi cum pena alba

Unum curtapeu panni burell cum pena

*Unum curtapeu panni albi cum pena alba et cum mostres de vays*⁸⁷⁶

I encara a l'inventari d'Elisenda, vídua del sabater bergadà Arnau Padrinyà, consten un parell de curtapeus. El primer de llana marronosa i de bona qualitat però sense cap mena d'ornamentació de pell es sobreposava a una gonella del mateix color, color que també compartia el mantell que cobria ambdues vestidures. L'altre curtapeu de llana blava i prima es combinava amb dues gonelles també blaves. Per als estament més baixos el

⁸⁷⁵Citat per Santandreu i Soler, M. Dolors: *La vila de Berga a l'Edat Mitjana. La família dels Berga*, Apèndix documental, pàg. 111. Arxiu Parroquial de Berga, Berenguer de Viladomat, Llibre Notarial 31, fol. 142v. Tesi doctoral. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Història Diplomàtica. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1124106-085303/>.

⁸⁷⁶Citat per Santandreu i Soler, M. Dolors: *La vila de Berga a l'Edat Mitjana. La família dels Berga*. Apèndix Documental, pàg. 71. AP de Berga, Berenguer de Viladomat, Llibre Notarial 31, fol. 75r. En el seu estudi l'autora ha tret a la llum vuit inventaris de l'Arxiu parroquial de Berga, tots ells corresponents a l'any 1383. En tres d'aquests vuit inventaris s'esmenten els curtapeus i d'aquests tres documents dos pertanyen a mercaders, el de Jaume Duran i el de Pere Coromines. Especialment interessants des de el punt de vista de la indumentària resulten aquests dos inventaris dels mercaders bergadans per la rellevant quantitat de partides de roba que contenen, tot i que com succeix amb el riquíssim inventari del seu homònim barceloní, Guillem Ferrer, no és possible discernir la roba destinada a la venda de la que podia haver estat d'ús personal del difunt o de la seva família. Encara que resulti presumible que la major part d'aquestes vestidures tenien per a objectiu el mercat no deixa d'introduir-se un cert dubte respecte a l'ús exclusivament femení del curtapeu pel que fa a la seva versió més senzilla i allunyada de l'àmbit cortesà.

gruix de la llana podia determinar no sols la qualitat de la roba sinó també l'adequació de la peça de vestir a una estació més o menys càlida:

Unum curtapeu et mantellum et unam gonella de panno de tenat bonos

*Unum curtapeu et duas gonellas panni de blau sotills*⁸⁷⁷

Però tal vegada la mateixa designació de la vestidura ens indiqui un element comú a tots els curtapeus: la menor llargada de la faldilla respecte a altres vestits que era compensada, però, afegint al vol de la faldilla una ampla franja de roba o de pell que es convertia així en el principal element ornamental d'aquesta vestidura. Al *Retaule de Sant Antoni Abat* del Mestre de Rubió (MNAC), el dimoni transvestit en una elegant dama (fig. 382) que en va tempta al sant s'abilla amb un elegant curtapeu entallat i acabat amb un ample *gir de peus* o *roda* de color blanc que el mal estat de la pintura no permet precisar si es tracta de “pell o de roba”. En tot cas, la mateixa pell o roba perfila les esclotxes de les *maneres* i les obertures de les *mitges mànigues*. Creiem que des de el punt de vista de la iconografia la presència en aquesta escena del curtapeu pren una especial rellevància. La falsa figura femenina que a manera de titella sembla “manipulada” pel dimoni que té a darrera seu, utilitza tots els paranys possibles per fer caure al sant en el pecat de la fornicació: es presenta amb una enlluernadora vestidura pròpia del món de la cort, com així ho sembla també confirmar la corona que cenyeix el seu cap. Però la falsa seductora queda al descobert al aparèixer per sota el *gir de peus* no un delicat peu femení com era d'esperar sinó unes estrafetes urpes. Tal vegada, si en ocasions el curtapeu permetia mostrar part del peu femení, aquest era el vestit més idoni per desemmascarar les estratagemes de la falsa dama en l'escena de la temptació.

Al *Retaule de Sant Esteve de Gualter* un altre curtapeu més modest el vesteix la noia que assisteix admirada a l'alliberament de Galceran de Pinós i que es troba just a la seva dreta. La dona que acompanya al sarraï de l'aljuba al *Retaule de la Mare de Déu de Sixena*⁸⁷⁸ també vesteix un luxós curtapeu de teixit que podria ser de drap d'or⁸⁷⁹ (fig. 381). De formes entallades destaca la blanca pell del seu *gir de peus*. La màniga que també arriba fins al colze és de boca estreta i es guarneix, igual que el coll, amb una

⁸⁷⁷ Ibidem, Apèndix Documental pàg. 160. AP de Berga, fol. 251r.

⁸⁷⁸ Alcoy i Pedrós, Rosa: “El tallers dels Serra” i Ruiz i Quesada, Francesc: “Pere Serra” a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I*. Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2007, pàgs. 254-277 i 284-296.

⁸⁷⁹Taller dels Serra. *Retaule de la Mare de Déu*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Procedent del monestir de Sixena.

rica i ampla banda daurada que repeteix els mateixos motius de formes esfèriques punxonades dels paraments del pit i del braç de l'aljuba del sarraï. A ambdós extrems de la banda, una fina renglera de perles. I encara que de cronologia més tardana, al *Retaule de la Verge i Sant Jordi* de Lluís Borrassà, també la noia de l'extrem, que juntament amb les seves companyes sembla realitzar una mena de dansa al voltant d'una joveníssima Verge entronitzada, llueix un curtapeu de vellut amb una luxosa pell d'ermini al vol de la faldilla⁸⁸⁰ (fig. 383).

Sense tanta riquesa de guarniments devia ser el curtapeu de llana importada de la ciutat de Wervik que l'any 1377 rebé na Francesca de Sibil·la de Fortià. Amb aquest vestit la futura reina pagà els serveis de la dona que havia alletat durant un temps a la petita Isabel, filla de la noble empordanesa i de Pere el Cerimoniós, mentre la dida "oficial" era malalta:

*Ítem doné a la dona na Francescha, muller de'n Joan de l'Ort, argenter de barchinona, los quals la nobla madona Sibil·la de Fortià graciosament li manà donar per ço com alletà alguns dies la filla del Senyor Rey e de la dita nobla e per ço com la nodriça era malalta, II canes e miga de **drap de Verní.....d'un curtapeu** e costa de Folch draper.....de XLII sol. la cana, segons apar per àpocha feta e aclosa per G. Dorta, notari a XXVII de juny d el'any MCCCLXXVII que cobré L sol bar.⁸⁸¹*

⁸⁸⁰ Lluís Borrassà. *Retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi*. c. 1402. Pintura al tremp sobre taula. Vilafranca del Penedès. Església de Sant Francesc.

⁸⁸¹ A.C.A. Arxiu del Reial Patrimoni. Mestre Racional. Registre 506, fol. 21

13. EL GIPÓ

13. EL GIPÓ

El gipó (jubet, jupó, jubó) fou una peça exclusivament masculina que deriva de la indumentària militar: els cavallers portaven sota l'armadura robes com la gonella i més endavant el gipó, peça cenyida i curta. Quan aquests no portaven armadura l'indument quedava al damunt i, d'aquesta manera, passà a ser una vestidura de la indumentària civil. Podia ser una peça de vestit interior, sobre la qual, la gent de respecte portava una vestidura llarga i també un indument totalment extern. El gipó cobria el cos i arribava arran de cuixa. Les espatlles i tot el cos fins a la cintura eren molt amples, cosa que s'aconseguia posant un material a dins per omplir-lo. El cotó era el material més generalitzat. La cintura era molt estreta i els malucs ben cenyits, de manera que el pit i les espatlles encara semblaven més amples. Era una peça encarcarada que, alhora que deixava a la vista bona part de l'anatomia masculina, també la deformava. Així, un gipó meitadat i un altre de color verd són les vestidures que cobreixen a dos dels botxins (fig. 384) que atien el foc que crema el martiritzat cos de Sant Vicenç en el retaule homònim del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁸⁸².

D'altra banda, fou una peça d'indumentària portada per tots els estaments socials durant bona part dels segles XIV i XV, essent, després de la cota i la gonella, la vestidura més esmentada als inventaris. L'extrema curtedat d'aquesta peça de vestir així com el contrast entre la part bombada d'espatlles i pit i la cenyida de la cintura confereixen al gipó unes formes molt característiques i de fàcil identificació, a diferència del que succeeix amb altres tipus de vestits com ara les diverses variants de cotes, l'aljuba o el curtapeu, en les quals les dificultats són majors a l'hora d'establir-ne les tipologies. Al tractar-se també d'una peça de vestir que no amaga el seu atractiu i que causa un gran impacte visual, el gipó ha estat un dels vestits que ha centrat més l'interès dels investigadors relacionats amb la moda medieval i que ha estat objecte d'un nombre important d'estudis per part d'aquests. En el present apartat tan sols pretenem incidir en alguns aspectes tipològics d'aquest indument com ara les robes amb que es

⁸⁸² *Retaule de Sant Vicenç*. Escena de *Sant Vicenç a les graelles*. c. 1360, Pintura al tremp sobre taula. Procedent de l'església de Sant Vicenç d'Estamariu (Alt Urgell), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

confeccionava, la varietat de formes que podia adoptar i, sobretot, la importància que arribarà a tenir el gipó per a la moda masculina medieval. En termes generals, es pot dir que aquesta curta vestidura transcendirà els segles medievals per no desaparèixer ja mai més del guarda-roba masculí.

A les fonts documentals estudiades el gipó apareix esmentat en dates molt primerenques del segle XIV (a principis dels anys trenta) encara que sense fer cap referència al tipus de roba o color amb que era confeccionat. A l'inventari de robes de 1331 pertanyen a la família Mercer de la Pobla hi figura *unum iubetum parvi valoris*⁸⁸³ i entre 1331 i 1335 *unum jubetum*⁸⁸⁴ va ser destinat a algun dels fills de Pere el Cerimoniós. En un altre inventari d'una família vigatana de l'any 1348 hi consten també *iiij. jubets*⁸⁸⁵. La roba que predomina per a la confecció del gipó és la derivada del cotó com el *fustani*⁸⁸⁶ (variant: *fustany*) i la *cotonina*⁸⁸⁷ (variant: *cothonina*). En ocasions, el lli serà la roba escollida per al gipó. Però en tot cas, el blanc romandrà com el color preferent d'aquest curt i cenyit vestit masculí:

*Ítem un jupó blanch de li*⁸⁸⁸

*Ítem .i. altre jupó de fustani blanch, ab sotana de li, menys de punyets*⁸⁸⁹

*Un jupó larch de cotonina blancha*⁸⁹⁰

Algunes vegades, vistosos colors competien amb el blanc com el teixit de fustany a ratlles que formava part del vestuari del ciutadà Pere Girgós o un altre de negre pertanyen al castell de Guimerà:

⁸⁸³ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg.258.

⁸⁸⁴ Girona i Llagostera, D.: *Itinerari de l'infant Pere...*, pàg. 170.

⁸⁸⁵ AEV. Caixa ACF Inventaris, 3701, fol. 6.

⁸⁸⁶ El fustany era un teixit que podia ser fet amb diverses fibres tèxtils alhora. Era considerat un teixit de cotó, però la trama podia ser de cotó i l'ordit de lli. N'hi havia també d'una classe inferior amb l'ordit de cànem. Encara que sembla que el seu origen era oriental es fabricà també en terres catalanes, especialment a Barcelona. Tot i això, era un teixit poc esmentat per a la indumentària, llevat de la roba interior i la roba de casa. En aquest sentit, la utilització de fustany per a la confecció de gipons no deixa de ser una excepció en relació a d'altres vestits confeccionats amb altres menes de robes.

⁸⁸⁷ La cotonina era també un teixit de cotó que no aparegué fins ben endinsat ja el segle XIV. Era un teixit més aviat ordinari ben allunyat de les sumptuoses llanes o les fines sedes.

⁸⁸⁸ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador d'un esmolet...*, pàg. 35.

⁸⁸⁹ Casas Homs, J. M^a.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 48.

⁸⁹⁰ Roca, Josep M^a.: *Inventari dels béns del ciutadà barceloní mossen Pere Girgós...*, pàg. 310.

*Un gipó larch de fustani vergat*⁸⁹¹

*Ítem un gipó de fustani negre*⁸⁹²

Però també la cotonina i el fustani podien ser substituïts per sumptuoses teles que donaven cos als gipons més luxosos com el que la reina Elionor de Sicília va manar confeccionar per al comte Guillem de Peralta. En aquest cas es tractava d'un conjunt de dues peces realitzat amb teixit d'or i de seda: la jaqueta⁸⁹³ que era un peça de vestir també cenyida i estreta que es posava damunt del gipó:

*.....e madona Togores donà les XXI lliures a-n Blasco dez Lor, lo qual am major cantitat comprà II peces de drap d'or hi de seda, de què feren jaqueta e jubó al comte Guillem de Peralta*⁸⁹⁴.....

Els inventaris de finals de la segona meitat del segle XIV i en especial aquells que ofereixen una major riquesa i varietat de partides relacionades amb la indumentària (com ja el tantes vegades citat del mercader barceloní Guillem Ferrer) ens proporcionen valuosos exemples de gipons confeccionats combinant diferents tipus de tela, encara que el fustany roman encara com la tela dominant. Així, llana negra es combina amb el fustany blanc per ornamentar el gipó:

*Ítem .i. jupó de fustani blanch ab punxes de drap negre*⁸⁹⁵

⁸⁹¹ Ibidem, pàg. 310.

⁸⁹² Capdevila, Sanz: "Inventari del Castell de Guimerà protocolat en l'any 1402" a *Tarragona*, 1927, pàg. 15.

⁸⁹³ Rosa M. Martín i Ros identifica aquesta segona peça de vestir també curta i cenyida que cobria el gipó amb el jubó. Veure "Indumentària « a *Art de Catalunya*, pàgs. 161 i 167. Creiem que jubó és un terme sinònim de gipó i que ambdós són utilitzats indistintament en les fonts documentals. Tot i això no és del tot descartable que alguna diferència de llargada o d'amplada pogués diferenciar el gipó i el jubó de manera que podrien ser considerats dues variants d'un mateix vestit. D'altra banda, Eiximenis parla d'un *jubet* (terme molt semblant a jupó) que es col·loca directament sobre la camisa a manera de vestit (veure nota nº 911). En tot cas, el terme inequívoc que s'utilitza en el *Llibre de Cambra de la reina Elionor* per designar la peça que es porta damunt del gipó és el de jaqueta (nota nº 894). El mateix terme torna a aparèixer quan la pròpia reina fa elaborar també amb seda aquesta peça per regalar-la, aquesta vegada sense anar acompanyada d'un gipó, al noble Joan de Peralta:*1ª pessa de drap de seda lavorat daçimatex, girasol, lo qual ha VI canes a masura de Barchinona*.....*Ítem fo fet del dit drap, per manament de la Senyora Reyna, 1ª jaqueta obs de Johan de Peralta*.....Margarida Anglada i altres: *Els quatre llibres de la reina Elionor*..., pàg. 63.

⁸⁹⁴ Anglada Cantarell, M. i d'altres: *Els quatre llibres*..., pàg. 63.

⁸⁹⁵ Casas Homs, J. Mª.: *L'heretatge d'un mercader*..., pàg. 27.

Però la diversitat de teles estava al servei, fonamentalment, d'accentuar el contrast de color entre els punys o les mànigues i la resta del gipó com els dos exemples que citem a continuació on al fustany blanc del gipó s'hi oposa, en un cas, el fustany negre dels punys, i, en l'altre, les mànigues de seda escarlata amb folradura de llana blanca:

*Item .i. altre **jupó** vell, lonch, de fustani blanch ab punyets de fustani negre⁸⁹⁶*

*Item .i. altre **jupó** semblant, ab mànigues scarlatades, folrades de drap de lana, blanch⁸⁹⁷.*

Tanmateix, la facilitat amb que al segle XIV es canviaven les mànigues dels vestits (per exemple en el cas de la cota i de gonella), de manera que aquestes moltes vegades eren postisses, no seria aliena a la proliferació de mànigues i punys realitzats amb colors diferents al de la resta del gipó. Als mateixos inventaris s'esmenten mànigues de gipons soltes que es podien cosir indistintament a un o altre gipó:

*Item unes altres **mànigues longues de jupó** de drap de sanguinea folrats, los punyets, de cotonina negra, oldanes⁸⁹⁸.*

*Item .i. altres parell de **mànigues de jupó** de drap de yora? (no es llegeix bé), folrades totes de drap blanc de la terra⁸⁹⁹.*

*Item .i. parell de **mànigues** de fustani blanch, de **jupó**, folrades, de tela picada blanca⁹⁰⁰*

Però la varietat de teles no es dona només entre les mànigues i els punys dels gipons sinó que s'estén també a les folradures. Moltes vegades, s'utilitzava una doble folradura: una destinada al cos del gipó i una altra, de tela i color diferent, per a les mànigues. Així, per exemple, un gipó de cotonina blanca serà folrat amb tela de lli, mentre que les mànigues de llana verda procedents de Florència es folraran amb

⁸⁹⁶ Ibidem pàg. 47.

⁸⁹⁷ Ibidem, pàg. 48.

⁸⁹⁸ Ibidem, pàg. 48.

⁸⁹⁹ Ibidem, pàg. 44.

⁹⁰⁰ Ibidem, pàg. 44.

cotonina negra. En un altre cas, per a un gipó de fustany blanc també s'utilitzarà el lli per a folrar-lo però les seves mànigues de llana verda florentina portaran una folradura de blanquet (teixit de llana):

*Item .i. **jupó** lonch de cotonina blanca, ab sotana de drap de li, ab les mànigues de florentí vert, folrades de cotonina negra, oldà⁹⁰¹.*

*Item .i. altre **jupó** de fustán blanch, ab sotana de li e ab mànigues de florentí vert, folrades de blanquet⁹⁰².*

Hi havia gipons molt curts que acabaven a l'engonal i d'altres una mica més llargs que arribaven a mitja cuixa. Els dos tipus de gipons apareixen representats al Retaule de Sant Vicenç d'Estimariu (fig. 384). El gipó meitadat d'un dels botxins acaba arran del començament de la cuixa mentre que el gipó de color verd de l'altre saig tapa part de les cuixes. La vestidura més curta es cenyeix amb una corretja als malucs, mentre que la més completa ho fa a l'alçada d'una cintura baixa. En el Retaule de Santa Maria de Rubió⁹⁰³ (fig. 385) hi ha representats dos gipons de color verd però de diferent llargada: curt el del soldat de primer terme que s'afanya a agafar a Jesús pel braç i més llarg el del desorellat Malco. En ocasions les fonts documentals es fan ressò d'aquestes dues modalitats de llargada de gipó i s'especifica quan es tracta d'un gipó més llarg. És el cas del ciutadà barceloní Girgós (notes 890 i 891) que disposava de dos gipons llargs:

*Un **gipó larch** de fustani vergat*

*Un **jupó larch** de cotonina blanca*

També al ric inventari de Guillem Ferrer hi consten diversos gipons llargs (Veure notes 896 i 897).

*Item .i. altre **jupó** vell, **lonch**, de fustani blanch ab punyets de fustani negre*

⁹⁰¹ Ibidem pàg. 48.

⁹⁰² Ibidem, pàg. 48.

⁹⁰³ Mestre de Rubió. *Predel·la del retaule de l'església de Santa Maria de Rubió*. Tercer quart del segle XIV, Pintura al tremp sobre fusta. Provenent de l'església parroquial de Santa Maria de Rubió (Anoia). Vic, Museu Episcopal.

*Item .i. **jupó lonch** de cotonina blancha, ab sotana de drap de li, ab les mànegues de florentí vert, folrades de cotonina negra, oldà⁹⁰⁴*

*Item .i. **jupó vell** de fustán blanch, **lonch**, folrat de blanquet, ab uns punyets soberchs, de ferret de verni⁹⁰⁵*

A banda, de la seva diferent llargada els gipons es podien diferenciar també pel seu major o menor gruix, encara que aquesta subtil diferència resulti més difícil de poder apreciar a les fonts iconogràfiques. Però algunes fons documentals parlen de gipons prim i gipons gruixuts. Així, entre els béns indumentaris del ric mercader barceloní Guillem Ferrer, tantes vegades citat, hi ha un gipó prim i un altre de més gruixut:

*Item .i. altre **jupó** de fustani blanch, **prim**, ab sotana de canamàs, ab punyets soberchs de drap negre de la terra, oldà⁹⁰⁶.*

*Item .i. altre **jupó** de fustani blanch, **gros, per armar**, ab sotana de canamàs, oldà⁹⁰⁷.*

Les partides d'aquests dos gipons res ens diuen però del que diferenciava el gipó prim del gruixut. Segurament els elements diferenciadors devien ser diversos encara que a primera vista no ho semblin. En primer lloc, els adjectius *prim* i *gros* es troben immediatament després de l'esment de la roba amb que les peces de vestir van ser confeccionades, es a dir, el fustany, de manera que és possible pensar que per a un gipó s'emprà un teixit més gruixut o atapeït que per l'altre o bé la tela va ser doblada. En el cas d'una altra roba com el lli són força nombroses les referències documentals als seus diferents gruixos:

*.....e puis donà-li la camisa, qui era de **prim** drap de l⁹⁰⁸*

*.....altra camisa morisca de drap de **lin doble**⁹⁰⁹*

⁹⁰⁴ Casas Homs, J.M.: *L'heretatge d'un mercader...*, pàg. 48.

⁹⁰⁵ Ibidem pàg. 47.

⁹⁰⁶ Ibidem, pàg.48.

⁹⁰⁷ Ibidem, pàg. 48.

⁹⁰⁸ Maranges, Isidra: *La indumentària civil catalana...*, pàg. 104.

D'altra banda, la folradura de canemàs que és una fibra tèxtil derivada del cànem podia conferir al gipó cert encarcament i rigidesa encara que aquest no sembla ser l'element diferenciador essencial entre el gipó prim i el gruixut ja que ambdós el comparteixen. En canvi, sembla probable que fos la diferent quantitat de buata (tela gruixuda de cotó en floca) utilitzada per a enconxar el gipó la que marqués la diferència entre els gruixos. Per últim, l'inventari precisa que el gipó més gruixut era *per armar*, es a dir, destinat a tenir un ús més militar que no pas civil. Per això els gipons que seguien tenint la funció de protegir el cos es podien reforçar també amb elements rígids que augmentessin la seva consistència i efectivitat defensiva com ara les barnilles de balena:

*Un gipó negre darmar ab mànegues de costes de balena*⁹¹⁰

En canvi, un fresc gipó sense les molestes barnilles de balena és el que fa vestir Eiximenis al seu personatge, un ric i golafre home d'església, que s'adreça per via epistolar a un reputat metge per assegurar-se que els seus costums alimentaris i vestuaris contribueixen al manteniment de la seva bona salut:

*Vest comunament a la carn alcandora prima e, après, jubet prim, e dessus de ma escarlata ab d'altres preciosos draps folrats de penes (de) vays, jatsia que en l'estiu hús de chamellots tots folrats de cendat.*⁹¹¹

13.1. L'origen militar del gipó

El gipó és un altre vestit que té el seu origen en una peça de vestir militar: el perpunt. El perpunt, al qual ja hem al·ludit a l'apartat dedicat a l'origen militar de la cota, era una mena de túnica curta sense màniga i que podia anar cenyida a la cintura (Figs 4, 5, 7, 8, 9 i 10). Les formes curtes, estretes i cenyides del gipó deriven de les del perpunt encara

⁹⁰⁹ Ibidem, pàg. 104.

⁹¹⁰ Capdevila, Sanz: *Inventari del Castell de Guimerà...*, pàg. 15.

⁹¹¹ Francesc Eiximenis: "Com usar bé de veure e menjar » Normes morals contingudes en el *Terç del Crestià*. Jorge E.J. Gracia, Curial, Barcelona, 1977, pàg.44

que a aquell se li afegeixen unes mànigues de les quals el perpunt estava desproveït. Una miniatura francesa del *Rationale divinatorum officiorum*⁹¹² mostra l'estament militar que assisteix a la cerimònia de l'unció del pit de Carles V pel bisbe de Reims mentre vesteix uns ajustats perpunts damunt de la cota de malles (fig. 386). En una altra miniatura del mateix manuscrit⁹¹³, el rei i dos cavallers s'abillen amb el perpunt en l'acte de la benedicció de l'oriflama a Saint-Denis (fig. 387). Tot i això, fonts iconogràfiques mostren que durant temps el gipó va conviure amb el perpunt i no el va substituir. Així, al ja citat *Retaule de Santa Maria de Rubió* (fig. 388) l'home armat que amb la cama empeny a un fatigat Jesús que ha caigut sota el pes de la creu vesteix un gipó vermell al qual flanquegen dos soldats que porten perpunts sobre cotes de malles. Molt semblant al perpunt degué ser el farcet que també servia per protegir el cos i que el trobem citat en diverses fonts documentals encara que no fa acte de presència a les fonts iconogràfiques, probablement per què es tracta d'un indument interior:

*Unum farsetum brunete*⁹¹⁴

Els farsets podien ser prims o gruixuts i ser o no desmanicats:

*Ítem III farcets grosots del dit defunt*⁹¹⁵

*Ítem I farcet prim de drap de li del dit defunt*⁹¹⁶

*Ítem un ferçet de li, bo, prim*⁹¹⁷

*Ítem un facet groch blanch, vell III s.*⁹¹⁸

*Ítem un altre facet blanch de li IIIs., VIIIId*⁹¹⁹.

*Ítem un salva cos o facet blanch sens mànegues*⁹²⁰

⁹¹² Guillaume Durand: *Rationale divinatorum officiorum*. Traduït per Jean Golein, FR 437, fol. 44 v.

⁹¹³ Guillaume Durand: *Rationale divinatorum*....., fol. 51 v.

⁹¹⁴ Serra i Vilaró, J.: *Baronia de Pinós*..., Vol. II, pàg. 258.

⁹¹⁵ López Pizcueta, T.: *Los bienes de un farmacéutico*..., pàg. 49

⁹¹⁶ Ibidem, pàg. 49

⁹¹⁷ Vinyoles i Vidal, T.: *La casa i l'obrador*..., pàg. 35.

⁹¹⁸ Ibidem, pàg. 42.

⁹¹⁹ Ibidem pàg. 42.

*E per ço cor los cavalers venien ab lurs farsets vestits, tots suats e negres del garniments, e éls qui eren ennegrits per lo sol qui-ls havia colrats*⁹²¹

Un altre indument militar eren les anomenades espatlleres de les quals hi ha pocs esments documentals i no hem pogut identificar en cap de les imatges estudiades. No sabem què diferenciava les espatlleres del perpunt i del farset però en tot cas devia consistir en un indument prou eficaç per a la defensa i que no protegia únicament les espatlles o omòplats sinó bona part del cos⁹²². El metge Arnau de Vilanova associa el gipó amb les espatlleres i recomana als colèrics de vestir-ne sempre que hagin estat confeccionats amb fresc i suau teixit de lli o de seda i farcits de flocs de cotó o de seda:

*E, per tal, és mester quee n los locs plens de ventz sia hom cubert de vestadures groces; mas als homes qui són de compleccion colèrica ho sanguinea, és bona e covinent vestadura de lí o de seda, plena de dins de cotó ho de borrelons de ceda, **a manera de jubet ho d'espatlles**, car aytal vestadura no ffa escalfar ne enfflamar la sanch, e deffèn del vent les partz del cors qui d'ela són cubertz*⁹²³

Hem trobat una sola referència a les espatlleres en un inventari d'una casa baganesa:

*unes spelleres oldanes*⁹²⁴

D'altra banda, Bernat Desclot diu que el rei Pere el Gran, amb motiu d'una cavalcada contra els francesos, portava posades unes espatlleres confeccionades amb seda molt fina com era el sendal. D'una corretja que cenyia la cintura en penjava l'espasa:

*.....feu ensellar lo cavall (el rei), e **vest'is unes espatlleres de sendat ab l'espasa cinta, sens altre guarniment***⁹²⁵.....

⁹²⁰ Ibidem. pàg. 42.

⁹²¹ Bernat Desclot: *Crònica*, pàg. 102.

⁹²² Riquer, Martí de: *L'arnés del cavaller*....., pàgs.55-56.

⁹²³ Arnau de Vilanova: *Obres Catalanes*, Vol. II, *Escrits mèdics*. Editorial Barcino, "Els Nostres Clàssics", Barcelona, 1947, pàg. 107.

⁹²⁴ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós*....., Vol. II, pàg. 262.

⁹²⁵ Bernat Desclot: *Crònica*, pàg. 335.

Tal vegada el farset i les espatlleres compartien dues de les característiques que eren comunes al perpunt i al gipó: ser cosits utilitzant el repunt i ser enconxats. El repunt és un cosit que encara s'utilitza avui dia en el qual la basteta de fil de cada punt cavalca una mica pels seus extrems amb les bastetes dels punts anterior i posterior, de manera que el cosit queda reforçat encara que aquest punt es pot utilitzar també com a forma d'adornament. En aquest sentit, tant el perpunt com el gipó eren peces de vestir perpuntejades. L'ofici de giponer i de perpunter era diferent del de sastre però alhora mantenia una certa subordinació a aquest gremi:

*Quod ego, Ludovicus Borraça, **sartor** conversus, civis Barchinone, heres universalis abintestat Bernardi Calaf, quondam **iuponerii** conversi, civi dicti civitatis, fratris mei*⁹²⁶

*.Quod ego Iohanna, uxor Bernardi Calaf, conversi, quondam **iuponerii** civis Barchinone*

El perpunter podia encarregar-se també de confeccionar espatlleres com les que realitzà Ramon Sanç, *perpunterio Valencie*, per encàrrec de Jaume II:

*.....cuiusdam coti armerii et quarundam **sapleriarum** quas ad opus nostri fecit*⁹²⁷

D'altra banda, l'ofici de perpunter sol aparèixer amb freqüència a les fonts documentals:

*Thomas de Bellmunt, **perpunterius**, civis Barchinone*⁹²⁸

*Guillelmus Calaf, **perpunterius** civis Barchinone*⁹²⁹

⁹²⁶ Madurell Marimón, José M^a: "El pintor Lluís Borrassà (su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras)", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, pàgs. 200-201. L'autor dona notícia de la donació atorgada el 17 d'octubre de 1411 a Barcelona pel sastre convers Lluís Borrassà com hereu universal dels béns relictos del seu germà giponer, també convers, Bernat Calaf, a favor de la seva cunyada Joana. El pintor Lluís Borrassà firma com a testimoni instrumental.

⁹²⁷ Citat per Riquer, Martí de: *L'arnès del cavaller.....*, pàg. 56.

⁹²⁸ Madurell Marimón, José M^a: *El pintor Lluís Borrassà.....*, Vol. VII, 1949, pàg. 102. L'autor recull la notícia de la venda que fa el perpunter Tomàs de Bellmunt d'una esclava tàrtara de 40 anys a Mateu Ferrer de Granollers el 17 de maig de 1386.

⁹²⁹ Ibidem, pàg. 106. El perpunter Guillem Calaf ven un esclau el 27 de gener de 1388.

*Illa devers lo Call e va tro al Forn dels Archs e torne per lo carrer del Bisba e per la plassa de sent Jacme....Barthomeu Modolell, **perpunter**.*⁹³⁰

Tot sovint l'ofici de perpunter apareix associat a altres oficis tèxtils com ara el de cortiner, vanover o, fins i tot, al de pintor. El perpuntejat formava part també de la decoració de la roba de casa i després de confeccionar les cortines o les vànoves el perpunter-pintor les podia també decorar amb pintures:

*Gabriel Balester, **perpunterius sive cortinerius**, civis Barchinone*⁹³¹ ...

*Bernardo Miró, **perpunterio sive vanoverio**, civi Barchinone*⁹³².

*Tomàs Alemany **pintor i perpunter** de Barcelona*⁹³³

*Pere Alexandre **pintor i perpunter** de Barcelona*⁹³⁴

*Item, done a'n Pere de Cervera, **perpunter**, per drap de li blau, e per cotó, e per seda, e per bagues, a ops de dos **sitis***⁹³⁵

Tanmateix, com hem dit, el perpuntejat s'emprava tant en el perpunt com en el gipó. En el cas del gipó aquest cosit es disposava en files paral·leles que formaven una mena de "tubs d'aire" que després s'omplien amb tela gruixuda de cotó en floca o amb seda, de manera que tot el vestit quedava enconxat. Aquest repuntejat que dibuixava petites càmeres d'aire tubulars es pot observar amb detall en algunes de les imatges conservades. En aquest sentit, ressalten ben visibles els "circuitos" que solquen el gipó de la figura del jove cavaller flanquejat pels dos plorants del *sepulcre de Pere V de*

⁹³⁰ Ibidem, pàg. 159. El perpunter Bartomeu Modolell resideix el 1363 al quarter de santa Maria del Pi i contribueix amb 5 lliures i 8 diners a ajudar a la guerra amb Castella i a continuar la muralla de Barcelona. Apareix també inscrit en un alistament militar.

⁹³¹ Ibidem, pàg.

⁹³² Ibidem, pàg.

⁹³³ Ibidem, pàg 84-85.

⁹³⁴ Ibidem, pàg 85-88.

⁹³⁵ Ibidem, pàg. 112. El perpunter reb 27 sous barcelonesos el 1 d'agost de 1313 per raó dels materials (llana blava, cotó i seda) destinats als dos sitis i per les *bagues* o perpunts en forma de bastes (punts més llargs) que devien ornar la roba.

*Queralt*⁹³⁶ (fig. 389) així com el del soldat que s'abalança sobre Jesús a l'hort de Getsemaní del ja citat retaule de Santa Maria de Rubió (fig. 390).

Fora de terres catalanes segueixen fen acta de presència a les arts plàstiques gipons que mostren el mateix tipus de cosit. Així el gipó blanc que vesteix el presoner del Bon Govern al Palazzo Publico de Siena⁹³⁷ (fig. 391) és resseguit també per un repuntejat que va formant bandes horitzontals al llarg del cos que es converteixen en verticals en el cas del botxí que participa de la flagel·lació en un frontal del museu de Boston⁹³⁸ (fig. 392). Dos cavallers del Roman de Guiron le Courtois s'abillen també amb gipons profusament repuntejats i enconxats⁹³⁹. (fig. 393).

Tanmateix, les imatges també inclouen gipons on no són visibles els repuntejats com si es tractés d'un segon tipus de gipó menys reforçat que l'anterior per les múltiples rengleres de perpunts i que tal vegada es podria assimilar als anomenats gipons primers que s'especifiquen als inventaris. En tot cas, correspon a un gipó d'aquesta tipologia el que vesteixen Malco (fig. 385) i el soldat (fig. 388) que amb la seva cama colpeja a Crist caigut del ja comentat retaule de Santa Maria de Rubió. D'altra banda, s'abillen amb gipons semblants el soldat que porta pres a Jesús davant de Caifàs (fig. 394) també del Retaule de Santa Maria de Rubió, el botxí que ha decapitat als Sants Cosme i Damià (fig. 395) del *Retaule de Sant Pedor*⁹⁴⁰ i el soldat que es troba al peu de la creu d'un retaule *del Mestre de Sixena* del Museu Episcopal de Vic⁹⁴¹ (fig. 396). En tots els casos, es tracta d'una peça manicada i curta i tancada per una atapeïda renglera central de botons. La peça es cenyeix per una àmplia faixa a la qual se li sobreafegeix una estreta corretja que la parteix en dues meitats. L'amplada de la faixa del soldat del calvari obliga al seu gipó a arrugar-se en múltiples plecs verticals. El coll rodó deixa a la vista la cota de malles de sota que també surt per la part inferior de la faldilla.

Tot i això, resulta interessant subratllar que els dos tipus de gipons apareguin representats en un mateix retaule com és el cas de l'escena de la Presa de Jesús (fig.

⁹³⁶ Pere Aguilar i Esteban de Burgos. *Sepulcre de Pere V de Queralt i Alamanda de Rocabertí* (detall) (a partir de 1368). Santa Colma de Queralt (Conca de Barberà), església de Santa Maria de Belloc.

⁹³⁷ Ambrogio Lorenzetti. *Al·legoria del Bon Govern*. 1338-1340, Palazzo Publico, Siena.

⁹³⁸ *Frontal*. Museu d'Isabella Steward Gardner. Finals del segle XIV i principis del XV. Boston Museum.

⁹³⁹ *Guiron le Courtois, dibuix amb ploma*, París, Bibliothèque Nationale de France, n.a.f. 5243, fol. 50.

⁹⁴⁰ Mestre de Rubió. *Predel·la del retaule amb escenes de la vida de Sant Cosme i Sant Damià*. Tercer quart del segle XIV, procedent de l'església parroquial de Sant Pedor (Bages), Vic, Museu Episcopal.

⁹⁴¹ Mestre de Sixena. *Pinacle central d'un retaule amb el Calvari*. Segona meitat del segle XIV, pintura al tremp sobre fusta. Provenint de l'església parroquial de Sant Fruitós de Balenyà (Osona). Vic, Museu Episcopal.

385) del Retaule de Santa Maria de Rubió⁹⁴². No sembla casual que en una escena tan emotiva com és la del Prendiment, que incorpora la materialització de la traïció a Jesús i el seu posterior lliurament als botxins, es representi en un pla destacat a personatges que vesteixen els dos tipus de gipons. En aquest sentit, creiem que adquireix una particular significació el gipó cosit amb repuntejats que vesteix el soldat armat que es llença sobre Jesús després que Judes l'hagi identificat en la mesura que aquest gipó reforçat per les múltiples línies repuntejades (es tracta del *gipó per armar* de l'inventari de Guillem Ferrer?) accentua l'actitud de nerviosisme i de ferotgia del soldat enfront de la tranquil·litat i mansuetud de Jesús.

13.2. El gipó del Musée des Tissus de Lyon

Tanmateix, la conservació del gipó del Museu de Lyon,⁹⁴³ juntament amb el ja comentat aixovar funerari del monestir de las Huelgas, constitueix una de les fonts arqueològiques de més rellevància per a l'estudi del vestit medieval a Europa⁹⁴⁴ (figs. 397 i 398). El gipó s'ha pogut conservar gràcies a la consideració de relíquia que va adquirir ja des de la mort del seu propietari Charles de Blois el 1364. Charles de Blois que pretenia el ducat de Bretanya va morir a la batalla d'Auray i va ser considerat sant⁹⁴⁵. Dues inscripcions en pergamí que van ser fetes en dates molt diferents i cosides a la peça de vestir testimonien l'autenticitat de la relíquia. La primera va ser escrita el

⁹⁴² L'atribució a l'anònim mestre de Rubió es discutida per Rosa Alcoy que proposa una autoria relacionada amb el taller de Ramon Destorrents. El retaule es troba repartit entre l'església de Rubió i el Museu Episcopal de Vic.

⁹⁴³ Gipó. Llama sobre fons de satí. Seda i fil d'or no filat.. A. 0'87. Don de Chappée, 1924, Inv.30307.

⁹⁴⁴ També es conserva a la catedral de Canterbury el gipó d'Edward Plantagenêt, el Príncep Negre d'Anglaterra, mort el 1376.

⁹⁴⁵ Charles de Blois de la casa de Châtillon va arribar a emparentar a través de les aliances matrimonials amb la casa reial francesa al ser reconegut com a nebot del rei. El 1330, Jean de Bretanya, el casà amb la seva neta Jeanne, comtessa de Penthièvre. Jean III que no tenia descència el va escollir amb el consentiment del rei com el seu hereu en detriment del seu rival i mig germà Jean de Monfort. Charles de Blois va ser coronat a Rennes a la vegada que retia homenatge a Felip VI de Valois. Malgrat el seu títol per matrimoni de duc i el recolzament que rebé del rei de França Charles de Blois no va poder evitar vint-i-tres anys de lluita amb el seu rival dins del context de la guerra dels Cent Anys. L'enfrontament acabà el 29 de setembre de 1364 amb la mort d'un dels *competidors*. Fonts documentals medievals i posteriors testimonien el culte que immediatament després de la seva mort es va professar a Charles de Blois. Tot i que algunes d'aquestes fonts fan referència al silici mai es fa cap esment del gipó que tot i tractar-se d'una peça de vestir contemporània de Charles de Bois, Odile Blanc qüestiona que es tracti d'una relíquia pertanyent a aquest noble: Odile Blanc: "Le pourpoint de Charles de Blois: Une reliquie de la fin de Moyen Age", a *Bulletin de CIETA*, 74, 1997, pp. 65-81.

mateix any de la mort del 1364 i fa referència al gipó i a un cilici els quals van ser depositats al tresor dels Carmes d'Angers:

*C'est le pourpoint et de la haire
de Mons. Sainct Charlie de Bloys.*

La segona inscripció correspon al segle XVII i va ser feta sobre un tros de pergami més gran i en caràcter també més grans segurament destinats a facilitar la lectura als visitants i pelegrins. Aquest segon text no fa cap menció del cilici que podia haver estat donat o perdut:

*C'est le pourpoint de Saint
Charles de Blois tué a la bataille
d'Auray par Jean de Monfort sôn
compétiteur au duché de Bretagne
29 septembre 1364⁹⁴⁶.*

El teixit⁹⁴⁷ és de llana com el de la gonella encordada i el pellot de Leonor de Castella però no de manufactura andalusí sinó procedent d'Iran o d'Irak i presenta uns compartiments geomètrics regulars omplerts amb diversos animals alternats.⁹⁴⁸

La superfície sencera del gipó del museo de Lió es troba resseguida de perpunts que alhora que adapten la peça a les corbes del cos, el doten també d'una silueta singularment agressiva. El vestit està format per una mena de trencaclosques de 27 peces soltes de les quals 19 corresponen a les dues mànigues (una de les mànigues presenta una asimetria respecta a l'altra a l'incorporar una peça més) i 8 al cos propiament dit (fig. 399). La gran quantitat de peces de que està format el gipó posa de

⁹⁴⁶ Farcy, L. de: "Les deux inscriptions cousues sur le pourpoint", a *Actes du Ier Congrès International d'Histoire du Costume*, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia, 1952, pp. 11-12. Una anàlisi més actual de les dues inscripcions dutes a terme a petició d'Odile Blanc han suggerit l'hipòtesi no demostrable que una part de la nota del segle XIV fos reescrita tal vegada per facilitar-ne la lectura als pelegrins. Odile Blanc: « Le pourpoint de Charles de Blois: une reliquie de la fin de Moyen Age », a *Bulletin de Cieta*, 74, 1997, pp. 65-81.

⁹⁴⁷ La roba del gipó conservat a Lió ha estat objecte de diversos estudis relacionats tant amb el seu origen com en la seva ornamentació. Pel que fa a la procedència del teixit veure els escrits de Lisa Monnas: "The cloth of gold of de pourpoint of de blessed Charles de Blois: a pannus tartaricus?", a *Bulletin du CIETA* n° 70, 1992, pp. 116-126 i de L. Farcy: "Le pourpoint de Charles de Blois conservé jadis au couvent de Notre-Dame des Carmes d'Angers", a *Mémoires de la Société nationale d'Agriculture Sciences et Arts d'Angers*, 1910, 5^a série, tome XIII, Angers, G. Grassin, 1911. La polèmica sobre el tipus de decoració del vestit ha portat a relacionar el seu disseny geomètric amb un "mosaic àrab" a *Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tableaux, dessins, composant la collection de M. feu Albert Goupil*, 23-27 et 28 avril 1888, Cat. 519. D'altra banda, els motius ornamentals de la peça també han estat associats a un estil heràldic per Henri d'Hennezel: "Le pourpoint de Charles de Blois", a *La Soierie de Lyon*, 16 novembre 1925.

⁹⁴⁸ Farcy, L. de: "Remarques sur les tissu du pourpoint", a *Actes du Ier Congrès International d'Histoire du Costume*, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia, 1952, pp. 13-17.

relleu l'augment des de finals del segle XIII de la complexitat del tall de la roba que requeria així d'autèntics professionals per a cosir-la. En realitat, es tractava d'una mena d'assemblage de peces, entre les quals se'n troaven unes de forma triangular inserides al llarg del cos o al voltant de les sises per tal de facilitar la perfecta adaptació del gipó al cos. Una altra particularitat d'aquest gipó és la forma que pren la màniga que s'arriba a denominar "de plat" per les àmplies sises circulars que recorden la forma d'aquest atuell de taula⁹⁴⁹ (fig. 400). Aquesta gran amplària de la sisa permet una llibertat total de moviments del braç, alhora que augmenta la comoditat de la peça al exigir que la màniga ja no es talli en forma de T sinó que sigui rodona i encaixi millor amb la sisa també circular. D'altra banda, l'enconxat de la peça privilegia la zona del bust de manera que aquesta es fa més voluminosa, volum que s'accentua per les costures que ceneixen el vestit a una fina cintura. Aquest bust bombat que contrasta amb una cintura estreta dona origen a la silueta del gos de caça conegut com a llebrer, d'altra banda molt representada a les fonts iconogràfiques. Jean de Vaudetar llueix un gipó d'aquest tipus quan presenta a Carles V la biblia historiada⁹⁵⁰ (fig. 401), així com els botxins de les miniatures de l'Evangelari de Jean de Troppau⁹⁵¹ (figs. 402 i 403) o els cavallers que acompanyen al monarca a la seva coronació a les Cròniques de Charles VI⁹⁵² (figs. 404, 405 i 406).

Viollet-le-Duc dibuixa amb detall preciosiste gipons extrets de diverses miniatures del segle XIV que corresponen a aquesta tipologia de silueta de llebrer⁹⁵³ (figs. 407, 408 i 409). En aquest vestit d'entalladura esculpida la corretja i el cinyell abandonen la seva funció d'estrènyer la roba a la cintura i assoleixen, en els exemplars més luxosos, la categoria d'autèntics joiells que abracen els malucs i donen esveltesa a la figura⁹⁵⁴ (fig. 410).

El gipó conservat al museu de Lió tanca amb una botonadura folrada de la mateixa roba que es disposa en renglera central des de el coll fins a la vora del vestit. En total són 32 botons entre rodons (a la part superior) i plans (des de l'alçada de la cintura

⁹⁴⁹ Les mànigues de les vestidures en forma de grans plats han estat profusament analitzades per Adrien Harmand: *Jeanne d'Arc, ses costumes, son armure. Essai de reconstitution*, París 1929.

⁹⁵⁰ Jean de Vaudetar. *Biblia historiada. Jean de Vaudetar presenta la Bíblia a Carles V*. La Haia, Museum Meermannno-Westreenian.

⁹⁵¹ *Evangelari de Jean de Troppau. Escenes de la vida de Sant Marc*. Viena Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1182, fol. 55 v (detall), Praga vers el 1368.

⁹⁵² *Grandes Crhoniques de France de Charles V. Le couronnement de Charles VI à Reims*. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 2813, fol. 3v, París 1380.

⁹⁵³ Viollet-le-Duc: « Le costume medieval » a *Dictionnaire raisonné du mobilier*, Tome 3, Editions Heimdal, 2004, pàgs. 127, 118 i 117.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, pàg. 196.

aproximadament). A la part inferior manquen els dos últims botons. Cada màniga també s'estreny amb 18 botons.

Tornant a terres catalanes, trobem unes interessants coincidències tipològiques entre el gipó lionès i el ja citat relleu de la figura que decora el sepulcre de Pere V de Queralt (fig. 389). En ambdós casos el gipó presenta un pit molt bombat que dóna lloc a la característica silueta de llebrer, múltiples “circuit” repuntejats que són embuatats, les àmplies cises circulars en forma de plats (els anomenats *pourpoint aux grandes assiettes*), una corretja descentrada que descansa damunt dels malucs i una botonadura central per tancar el cos i les mànigues⁹⁵⁵.

En tot cas, el gipó del museu de Lió remet encara a un gipó militar categoria a la qual també pertanyen els gipons representats als retaules del Mestre de Rubió, al retaule de Sixena o al sepulcre de Pere V de Queralt entre d'altres. En algunes obres catalanes del segon i tercer terç del segle XIV hi apareixen també gipons de formes menys agressives i sense l'aparença de carcassa que recobreix el cos que adopten els gipons relacionats amb escenes on intervenen homes armats o botxins. Es tracta d'una peça de vestir que s'atura a la mitja cama i adorna una ampla corretja a l'alçada dels malucs. En definitiva, és el que es pot denominar gipó civil i que apareix associat, sobretot, a l'àmbit cortesà. Vestint a l'última moda se'ns presenta Dalmau de Queralt entre la seva mare Alamanda de Rocabertí i la seva esposa Constança de Pinós en qualitat de triples comitens del *Retaule dels sants Joans del Mestre de Santa Coloma de Queralt* (fig. 111). Flanquejat per les dues dones i al mig dels dos sant titulars, Dalmau de Queralt apareix agenollat de front lluint un esplèndid gipó de seda blava llavorada amb or. Una renglera de botons central que es repeteix a la part inferior de les mànigues ajusten la peça al cos que es creuada per un savastre vermell del qual penja una espasa i una corretja del mateix color a l'alçada dels malucs que fa de suport a un punyal. Unes vistoses calces vermelles completen el conjunt. En d'altres escenes el gipó apareix aparellat amb una altra peça que se li sobreposa també curta i cenyida que s'anomena jaqué. El jaqué era la peça de vestir pròpia per anar sobre el gipó. Encara que primer no duia mànigues, més tard s'hi van incorporar i sempre eren llargues i amples per permetre mostrar les més amples del gipó. Podia anar cenyit però si era de major llargada que el gipó no s'ajustava a la cintura sinó a l'alçada dels malucs. Tot i això gipó i jaqué són dues peces molt

⁹⁵⁵ Carmen Bernis identifica la tipologia del gipó del museu de Lió amb el que porta la figura del plorant d'Enrique de Trastàmara de Saragossa. També estableix similituds amb algunes de les pintures de la sala de los Reyes de l'Alhambra. Veure “Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha” a *Cuadernos de la Alhambra*, 18, Instituto de Arte Diego Velázquez, 1982.

semblants que a vegades resulta difícil de discernir. Així, el rei que ocupa la part central de l'Epifania del Retaule de Santa Maria de Rubió⁹⁵⁶ (fig. 411) s'abilla amb un gipó vermell amb botonadures als punys que sobresurten per sota de les mànigues del jaqué. Dos dels reis del frontal de Bellver de la Cerdanya⁹⁵⁷ que visiten Herodes també es guarneixen amb gipons amb unes espectaculars mànigues en forma d'embut que el jaqué de sobre no arriba a ocultar (fig. 412). L'entronitzat Herodes vesteix un conjunt semblant mentre que el macer present a l'escena participa també del gipó però no de les ampul·looses mànigues, ja que aquestes s'ajusten finament al canell. A l'escena de l'Epifania (fig. 413) del mateix retaule tornen a fer acte de presència els gipons dels reis.

El gipó va ser un vestit que al segle XIV portaren els homes de tots els estaments. La documentació confirma la presència d'aquesta peça de vestir als vestuaris de la família reial, de la noblesa i de rics mercaders o ciutadans com el tantes vegades esmentat Guillem Ferrer o el ciutadà Pere Girgós (veure notes 896, 897, 890 i 891). També a l'hospital de la Seu de Girona hi consta, entre d'altres peces d'indumentària, un gipó vermell acompanyat de dues parelles de mànigues que formaven una mena de romanent que permetia canviar les mànigues quan les anteriors es desgastessin o bé quan alguna ocasió ho requerís:

*Iten unum **jubecum** vermiliū modici valoris*

*Item quedam **manice** dicti panni ginjolati*

*Item quedam alie **manice** sutils panni sutnati*⁹⁵⁸

Les dues partides de roba anteriors al gipó són una cota i una gramalla també vermelles, la qual cosa suggereix la possibilitat d'un conjunt compost de gipó, cota i gramalla:

*Ítem quedam alia **gramasia** panni ginjolati cum pellibus agni albis*

*Ítem unum **supertunicale** eiusdem panni cum folratura alba*⁹⁵⁹

⁹⁵⁶ Mestre de Rubió. *Retaule de la Verge. L'Epifania*. Pintura al tremp sobre fusta, darrer quart segle XIV, Rubió, església parroquial.

⁹⁵⁷ Tallers de la Seu d'Urgell. *Frontal d'altar de Bellver de Cerdanya*. Tercer quart del segle XIV. Pintura al tremp sobre fusta. Vic, Museu Episcopal.

⁹⁵⁸ Batlle i Prats, Ll.: *Inventari dels béns de l'hospital...*, pàg. 72.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, pàg. 72.

De fet, imatges de finals del segle XIV, mostren el gipó amb les vistoses mànigues d'embut que arriben a cobrir el palmell de la mà sobresortint per sota de la cota talar. Com el gipó ratllat que apareix per sota de la magnífica cota de vellut folrada amb pell que llueix el dignatari del retaule de la Verge i de Sant Jordi de Lluís Borrassà⁹⁶⁰ (figs. 414 i 415).

Però el gipó també formava part de la vestimenta de llars més modestes com la d'un sabater de Bagà que disposava d'un *jubet*⁹⁶¹ o la de l'esmolador Berenguer Abella entre les pertinences vestimentàries del qual hi constava un *jupó blanch de li*⁹⁶² al qual acompanyaven també uns farcets. Una altra casa de Greixa disposava també d'un *jubet*⁹⁶³.

13.3. La representació del gipó a les arts plàstiques

Malgrat tractar-se d'una peça de vestir exclusivament masculina, el gipó es troba present en molts inventaris del segle XIV, encara que en menor nombre que d'altres tipus de vestits com ara la cota, la gonella o la gramalla. En canvi, dintre de la cronologia fixada per a aquest treball són relativament poques les obres plàstiques que mostren gipons. De fet, les representacions d'aquest indument es concentren en uns pocs retaules d'entre els quals destaquen els atribuïts al mestre Rubió repartits entre l'església de Rubió, el museu Episcopal de Vic i el Museu Diocesà de Barcelona. A aquest conjunt de retaules s'hauria d'afegir el retaule dels Sants Joans del Mestre de Santa Coloma de Queralt, la taula del Calvari de Sixena, el frontal de Bellver de la Cerdanya i el relleu del sepulcre de Pere V de Queralt. I encara la majoria dels gipons representats ho són en escenes on intervenen homes armats i botxins amb la qual cosa es posa de relleu la importància de la funció militar que mantenia aquesta peça de vestir.

La minsa presència del gipó en les obres artístiques podria tenir a veure amb la lenta acceptació d'aquesta peça de vestir dintre de la societat civil. Sembla que era un vestit que es portava més que no es pintava o s'esculpia als retaules. De totes maneres aquesta situació canvia a partir aproximadament del gòtic internacional on el gipó es converteix

⁹⁶⁰ Lluís Borrassà. *Retaule de la Verge i sant Jordi*. Vilafranca del Penedès, església de sant Francesc.

⁹⁶¹ Serra i Vilaró, J.: *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 284.

⁹⁶² Vinyoles, T.: *La casa i l'obrador...*, pàg. 35. Nota nº 804.

⁹⁶³ Serra i Vilaró, Joan, *Baronies de Pinós...*, Vol. II, pàg. 259.

en un “vestit estrella”. Tot i això s’ha de pensar en el canvi radical que va suposar per als homes vestir aquest indument ja que comportava dues característiques que va modificar per complert la silueta masculina: la curtedat de la peça i la seva estretor. Certament el gipó no va ser l’únic vestit que va inaugurar la moda de la faldilla curta ja que va haver de competir amb altres vestits també curts com diversos tipus de cotes i gonelles que ja hem vist. Tot i això certs estudiosos de la moda medieval com Quicherat⁹⁶⁴ van defensar que el vestit curt propi dels gals i després als segles X i XI dels merovingis i carolingis ja formava part de la vestimenta d’Europa i que no va ser fins al segle XIII que per influència dels normands en contacte amb grecs i àrabs es va tornar a imposar la vestimenta llarga.

Però amb tot el gipó podia ser un vestit extremadament curt que podia deixar a la vista cuixes i natges (figs. 395 i 396). D’aquesta manera les calces (mitges) assoliren una importància de primer ordre al passar a ser un indument de roba gairebé interior a un altra de pràcticament exterior. La necessitat pràctica de que les calces cobrissin bé tant la zona genital com la posterior de l’individu va portar a abandonar les dues calces que es calçaven per separat i a confeccionar unes altres calces formades per una sola peça a manera de “pantys” (fig. 416). La manera de mantenir tibants les calces i evitar les antiestètiques arrugues era mitjançant una mena de baguetes que cosides a la part interior de la curta faldilleta del gipó les mantenien subjectes. El gipó del Museu de Lió conserva encara cosits set parells de llacets a la seva part inferior. Al tractar-se d’un nombre senar de llacets es pot deduir que les calces que acompanyaven al gipó ja estaven unides i que el llacet senar s’agafava per la part central de darrera⁹⁶⁵.

Tanmateix, Bernat Metge expressa amb ironia la quantitat important de temps que un home de l’època havia d’esmerçar en el seu abillament personal tant pel que fa a la botonadura del gipó com a les calces que havien de quedar tibants. L’operació, però, de tibar les calces requereix de *vuit o deu parts* (llacets o baguetes). Aquest nombre parell ens indica que probablement l’home de Bernat Metge encara portava calces separades:

⁹⁶⁴ Quicherat. J.: *Histoire du Costume en France*, París, 1877, pàg. 228.

⁹⁶⁵ P. Post: “La naissance du costume masculin moderne au XIV siècle », a *Actes de premier congrès international d’histoire du costume (Venise 31 août-3 septembre 1952)*, Milan, 1955, pàgs. 33-34.

*Certament dels hòmens, qui en la vintena part de mija hora deurien ésser vestits e arreats per eixir de casa, e en botonar lo jupó, tirar les calces a vuit o deu parts, dreçar les polaines, espolsar les cotes, vestir-se aquelles*⁹⁶⁶

Tot i que a partir de 1340 aproximadament tant els vestits femenins com els masculins tendeixen a fer-se més estrets i per tant a sexualitzar el cos, l'accentuada estretor del gipó suposa una gran innovació. A les diferents peces que formen una mena d'assemblatge que modelen el cos, s'hi afegeixen el bombament del pit i la reducció de la cintura que augmenten l'efecte d'estretor. De fet, l'estrenyiment de la cintura té com a efecte més immediat posar de relleu la part posterior de l'individu com ens mostren moltes de les imatges de l'època. Aquest vestit tant curt i estret que porta a l'exhibició de la part baixa de l'home l'aboca a l'obscenitat, a una obscenitat que és assimilada a una nuesa animal, però, que a diferència del que succeeix amb el vestit femení, no és percebuda com a temptadora. Encara que el cristianisme veu aquests nous vestits com un atac a l'ordre diví, a l'ordre natural en la mesura que suposen una regressió de l'edat de la cultura a l'estat de la naturalesa. L'animalitat de l'home es revela en la seva virilitat. Però també quan són homes joves els que porten aquests vestits curts a la moda no són considerats ja tant com uns representants del retorn a l'edat salvatge sinó com un potencial humà i sexual que es necessari socialitzar. Un potencial sexual que necessita socialitzar-se⁹⁶⁷.

Per a molts ulls d'homes i dones de la Catalunya de mitjans del segle XIV degué suposar un esforç enorme acostumar-se a un canvi tan radical de la silueta humana, però en especial de la dels homes que vestien gipó i que per primera vegada mostraven la seva anatomia fins llavors oculta sota vestits més o menys llargs i amples, més semblants a sacs que a vestidures definidores de formes. Tal vegada, aquesta és la raó pel la qual escassegen les representacions de gipó a les arts plàstiques durant encara bona part de la segona meitat del segle XIV, quan per altra banda, com ja hem apuntat, les fonts documentals ens indiquen que era un indument prou utilitzat i estès ja entre les els diferents grups socials de la població.

D'altra banda, la immensa majoria de les figures vestides amb gipons del segle XIV es troben representades a la pintura i no a l'escultura, proporció que no sembla casual i que

⁹⁶⁶ Bernat Metge. *Lo Somni*. Edicions 62, pàg. 130.

⁹⁶⁷ Odile Blanc: «Vêtement féminin, vêtement masculin a la fin du Moyen Age. Le point de vue des moralistes », a *Le vêtement (1), histoire, archeologie et symboliques vestimentaires au Moyen Age*. Cahiers du Léopard d'Or, París, 1989.

no hem observat en cap altre tipus de vestidura. En aquest sentit, tan sols el relleu del sepulcre de Pere V de Queralt constitueix una excepció. A França i Itàlia i altres territoris europeus també els gipons pintats semblen guanyar la partida als esculpits. Tal vegada aquest fet tingui a veure amb alguna qüestió estilística ja que el gipó al ser una peça tan curta i ajustada que deixa les dues cames a l'aire sembla un motiu més proper a la pintura gòtica catalana encara més atenta al detallisme colorista i lineal que no pas a la recerca del volum a través del clarobscur. En canvi, l'escultor que treballa el volum i els ritmes a través del drapejat de les vestimentes s'ha d'afrontar ara a una figura que exposa la seva anatomia a la vista amb un cos rígid, ajustat, sense plecs i amb circumval·lacions de línies que marquen els perpuntejats. Alhora, aquesta estructura també deformada pel bombament del pit descansa sobre dues fines columnes que són les cames i que admeten poc tractament volumètric. En aquest sentit, l'esquàlida figura de llebrer del jove que participa del funeral de Pere V de Queralt (fig. 389) solcada de perpuntejats queda en part compensada per la capa que s'obre per davant i s'expandeix a manera d'acordió per damunt de les seva esquena formant un drapejat que enllaça amb les vestidures amples dels seus dos acompanyants.

13.4. Evolució tipològica del gipó

En tot cas, el gipó va ser una vestidura llargament portada per la població masculina i que va gaudir d'una mena "d'època daurada" entre finals del segle XIV i el primer decenni del XV, quan, amb el gòtic internacional, aquesta peça adopta les formes de mànigues més refinades i extravagants, de les quals es fan ressò les imatges plàstiques. D'aquest període són els gipons amb coll alt i mànigues molt llargues que acaben en forma d'embut que oculta bona part del palmell de la mà com en la figura del dignatari del ja citat retaule de Lluís Borrassà (figs. 414 i 415). Aquesta mena de mànigues conviuen amb d'altres de formes no menys capricioses. A partir de 1410, aproximadament, el gipó adquireix una altra modalitat de mànigues curtes que arriben fins al colze i de colls rodons envoltats de pell que han substituït els alts. A tall, d'exemple el gipó de característiques principesques que llueix el Sant Jordi del compartiment central del retaule de la Verge i Sant Jordi Lluís Borrassà (fig. 417). El

patró dels cavallers, s'abilla, encara damunt de l'armadura, amb un gipó de delicat vellut blau, llavorat amb fils d'or tirat que perfilen un disseny italià. Al principesc gipó, l'ermini no tan sols folra les mànigues que acaben a l'alçada dels colzes sinó que decora també bona part de la peça. El fastuós gipó es complementa amb el que creiem que és un "xapellet" d'ornamentació molt complicada i posada sobre un cercle de petites i fines perles, en el qual s'enrotlla el ros cabell. El conjunt s'enriqueix amb una barreja de pedres precioses, en forma de joiell de zèfirs, robins i plomes.

Cap a la dècada de 1420 els gipons ajustats conviuen amb els de cintura descentrada cap els malucs per influència borgonyona i una dècada més tard, el món flamenquitant segueix present a la moda, amb una accentuació de l'esbombament del cos del gipó que és recorregut per una sèrie de plecs regulars que continuen al llarg de tota la peça⁹⁶⁸ (figs. 418 i 419). Uns anys després (cap el 1450) canvia l'estructura del cos del gipó per tal d'aconseguir un efecte d'esveltesa de la figura: el cos es torna pla amb les espatlles amples marcades per muscleres i frunzits a la part superior de la sisa de la màniga, mentre la cintura es fa més estreta⁹⁶⁹ (fig. 420).

En tot cas, més curt o més llarg amb plecs o sense i amb colls i mànigues diversos, el gipó ja mai més ha desaparegut del vestuari masculí. Convivint amb vestidures llargues i adaptant diferents formes al llarg dels segles ha arribat fins als nostres dies en forma de jaqueta i d'americana. I de fet aquesta ha estat la gran contribució del gipó i del jaqué a l'evolució de la moda masculina.

⁹⁶⁸ Bernat Martorell. *Retaule de Sant Pere de Púbol. Retrats de Bernat de Corbera, Margarida de Campllong i el seu fill Francesc* (detall). 1437. Tremp sobre taula. Procedeix de l'església parroquial de Púbol. Girona, Museu d'Art. Num. inv. MD.289.

⁹⁶⁹ Jaume Cirera i Guillem Talam. *Miraculosa aparició de Sant Miquel al Mont Gargano*. Terrassa, església de Sant Miquel.