

RANDA

61

MISCEL·LÀNIA GABRIEL LLOMPART/1



Cercle 7 de Torre d'en Galmés (Alaior, Menorca): avançament de resultats, per A. Ferrer Rotger, G. Juan Benejam, C. Lara Astiz, J. Pons Machado i E. Sintes Olives.

La batalla de Porto Pi (1229), per Guillem Rosselló Bordoy.

Orígens de la família Llull, per Philip Banks i Josep Moran.

El retaule de Sant Bernat de la ciutat de Mallorca,

per Montserrat Pagès i Paretas. *L'herència lul·liana*

i la missió mallorquina a Canàries: la missió sense espasa,

per Josep Amengual i Batle. *Daniel Pou, lapiscida (?* - †1528),

per Maria Barceló Crespi. *Els set pecats capitals, un projecte*

literari de Marià Aguiló, per Margalida Tomás. *Marcellina*

Moragues i Ginart (Palma 1855 - Inca 1923). *Feminitat,*

normativa i poesia, per Isabel Peñarrubia i Marquès.

Poesia i prosa lul·lianes de Miquel Costa i Llobera, per Maria

del Carme Bosch. *El general Franco, el turisme i el paper*

de la societat civil. Mallorca defensa el turisme en els anys

trenta, per Joan Carles Cirer Costa. *Els dramaturgs illencs*

nascuts a partir de 1960, per Carles Cabrera.

Institut Menorquí d'Estudis
Publicacions de l'Abadia
de Montserrat

Bibliothèque Maison de l'Orient



158284

La batalla de Porto Pi (1229)

per Guillem Rosselló Bordoy

Notícies escrites, més o menys detallades, d'un fet d'armes, de la presa d'una fortalesa o el setge d'una ciutat són freqüents, i, per això, prou conegudes, fins al punt que, quasi sempre, s'han convertit en part integrant de les llegendes que acompanyen la història.

En canvi, no és tan freqüent tenir una visió gràfica d'un fet semblant. Existeixen, en veritat, i en alguns casos es tracta de documents emblemàtics, de manera que il·lustren de manera clara uns esdeveniments especials dels quals sol mancar el testimoni escrit. És, en aquest cas, la imatge la que ajuda a l'investigador en el seu treball. Apuntaria, ràpidament, a la famosa descripció del viatge al país de Punt, en temps de Hatshepsut,¹ o al brodat de la reina Matilde, que, preludejant tècniques didàctiques, podem contemplar a la catedral de Bayeux.²

Es pot argüir en ambdós casos que es tracta de recreacions no sempre contemporànies en les quals la fantasia del o dels artistes que intervingueren pogué, molt bé, tergiversar el relat històric. D'igual manera podríem argumentar que l'opinió de l'escrivà pogué, també, disfressar la veritat.

A la documentació iconogràfica que voldria analitzar en aquesta ocasió (un dels episodis de la conquesta de Mayúrqa per Jaume I i els seus cavallers), és cert que la contemporaneïtat de la imatge no es correspon amb la dels fets, però, malgrat tot, les escenes pintades en els murs de la casa dels Caldes a la Barcelona del final del segle XIII queden confirmades pel relat històric: la *Crònica* de Jaume I o *Libre dels feits*,³ atribuït al mateix monarca i referendat pel relat de Desclot que poc més d'una generació després aportà una descripció fidel i clara d'uns successos que continuaven vius a la memòria històrica del hereus d'aquells que havien protagonitzat la conquesta.⁴

1. Christiane DESROCHES NOBLECOURT, *Hatshepsut, la reina misteriosa* (Barcelona 2004), ps. 221-276.

2. ANÒNIM, *La tapisserie de Bayeux* (reproduction intégrale au 1/7e) (Caen, s. d.).

3. Ferran SOLDEVILA, *Crònica del rei Jaume I el Conqueridor*, dins *Les quatre grans cròniques* (Barcelona 1983), ps. 27-51.

4. Ferran SOLDEVILA, *Crònica de Bernat Desclot*, dins *Les quatre grans cròniques* (Barcelona 1983), ps. 421-440.

L'autor dels murals fou un pintor anònim que fins ara s'ha mantingut en la més absoluta foscor i el moment d'actuació fou la Barcelona del final del segle XIII. Tot i això degué ser un artista molt especial, puix obra seva, dels seus deixebles, o del seu taller es pot veure en altres manifestacions artístiques, murals o pintades damunt fustam, que indiquen una certa activitat en la manera de pintar batalles que, entre els anys 1285 i 1290, tingué una incidència clara dins l'ambient culte de la ciutat. Algunes d'aquestes obres passaren a Mallorca, prova de la importància assolida per aquest tipus de pintura que ultrapassà els límits de la ciutat, en aquelles saons la més important de la corona.

La decoració ocupava quatre espais del gran saló o *tinell* dels Caldes, en el carrer, avui de Montcada, a Barcelona. Es tractava de quatre escenes referides a la presa de Mayûrqa de les quals dues, pràcticament, no s'han conservat: la reunió del Consell General a Barcelona i l'expedició marítima de l'estol reial dirigint-se envers l'illa de Mallorca. De la primera se n'ha exposat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) un petit fragment recuperat on es mostren una sèrie de persones, identificades com a assistents al Consell General, previ a l'expedició. Del segon panell, encara no exposat, se sap que conservava restes identificables amb les naus i llurs aparells vèlics que recordarien la travessa marítima envers l'illa de Mayûrqa. Un i altre es poden imaginar a partir d'altres pintures damunt post de l'època, assignables al Mestre de la Conquesta de Mallorca o al seu cercle professional.

Les evidències són particularment semblants. Si comparem el que s'ha conservat del primer panell amb una de les escenes del retaule templari de Sant Bernat de Claravall (de la Societat Arqueològica Lulliana, dipositat en el Museu de Mallorca),⁵ s'observa que la indumentària dels barons que contempen l'exorcització de dues endimoniades gràcies a les virtuts taumatúrgiques del sant és semblant, i en especial els cobricaps són els mateixos que porten els participants en el Consell celebrat abans de la conquesta.

Quant a les naus, irreconeixibles en el mural del carrer de Montcada, hem de cercar els paral·lels més exactes en les naus del retaule de Santa Úrsula que del convent franciscà d'Artà passà al de Palma.⁶ Fragments que presenten amples analogies amb la manera d'obrar del Mestre de la Conquesta de Mallorca.⁷ Les representacions en qüestió recullen la imatge de naus rodones, típiques del segle XIII, amb timó exterior i aparellades amb veles llatines arborades en dos o tres pals segons la seva envergadura. Una embarcació auxiliar mostra una barca de tracció al rem i timó lateral.

L'element fonamental per a imaginar com foren les naus de l'estol reial es troba en els *graffiti* gravats en un dels murs del gran aljub del castell de Santueri

5. G. ROSSELLÓ BORDOY, *Pintura gòtica mallorquina* (Madrid 1965); G. ROSSELLÓ BORDOY, *Museo de Mallorca. Salas de Arte medieval* (Madrid 1976), p. 23; Gabriel LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía* (Palma 1978), III, ps. 13-14.

6. Gabriel LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina*, op. cit., ps. 15-16.

7. G. ROSSELLÓ BORDOY, *Pintura gòtica mallorquina*, op. cit.

(Felanitx, Mallorca)⁸, on l'autor, artista improvisat, esquematitzà tres naus, mogudes a rem dues d'elles i la tercera arborant vela quadrada, més una petita barca d'un sol pal amb vela llatina marcada per un estel de cinc puntes que recorda la pentalfa característica de l'Islam. Aquesta, de menors dimensions, compta també amb tracció al rem. Sobre la naturalesa de les tres grans naus no hi ha dubte que formaren part de l'estol cristià, puix a la borda apareixen guerrers amb els seus escuts on campegen les armes dels principals mainaders reials.

La nau major presenta, de manera molt esquemàtica, vuit figures de guerrers sota l'empara de la creu de Sant Jordi que cal atribuir a Berenguer de Palou, bisbe de Barcelona, un dels grans beneficiaris de l'empresa. A la nau del centre de la flota cristiana són cinc els guerrers representats, el primer amb les armes del rei. Segueix un escut dividit en sis campers amb faixes enfrontades, que podria tractar-se d'una recreació de l'escut del Comte d'Empúries.⁹ A continuació s'observa un escut de tres faixes vibrades que els editors interpreten com a armes de Vilarig, Abellà o Muntanyans, noms que no figuren a la nòmina de participants a la conquesta segons consta al *Llibre del repartiment*. Finalment, el cinquè escut podria oferir una grollera estilització dels cards propis del llinatge dels Cardona. A la nau següent es veuen set guerrers amb emblemes semblants als abans descrits més dues figures; la segona i la penúltima amb elements de difícil interpretació, és essencial el del penúltim escut, tres faixes en diagonal que recorda un emblema mostrat per les forces musulmanes a la batalla de Porto Pi.

Totes les naus, de manera més o menys explícita, mostren el doble timó axial característic de les naus mediterrànies abans de la introducció del timó de codast en el segle XIV. Aquesta peculiaritat permet suposar que l'autor dels *graffiti* fou més o menys contemporani dels fets, que de manera grossera emperò encantadora va saber reproduir sobre el referit de l'aljub.

Els restants panells, relativament ben conservats, representen la batalla de Porto Pi, protagonitzada pels magnats Guillem de Montcada, vescomte de Bearn i el seu oncle Ramon el Jove, que perderen la vida a l'encontre. Foren les primeres baixes importants entre els grans porcioners que participaren a l'empresa. En el segon es pot apreciar una doble seqüència: el campament reial presidit per la tenda del sobirà i els seus principals col·laboradors, junt amb una tenda lateral on conversen el comte d'Empúries i el cavaller aragonès Pero Maça, el qual, descontent amb les decisions preses en el ple del Consell, s'havia retirat en mostra de la seva disconformitat. Complementa la imatge l'assalt de la ciutat i es tanca així el cicle complet de la conquesta. En aquest sector de la pintura es pot diferenciar el que fou la muralla de la ciutat del recinte de l'Almudaina més una visió hipotètica del que seria, en la imaginació de l'artista, una ciutat islàmica. Sens dubte aquest aspecte és el menys reeixit de tota la recreació del succés.

8. Elvira GONZÁLEZ GOZALO, Bernat OLIVER FONT, Margarita DURAN VADELL, *Los grafitos medievales del castillo de Santtuèri (Felanitx, Mallorca)*, dins *Actes du XI Colloque International de Glyptographie de Palma de Majorque. 1998* (Braine-le-Château 2000), ps. 229-249.

9. Elvira GONZÁLEZ GOZALO, Bernat OLIVER FONT, Margarita DURAN VADELL, *Los grafitos medievales del castillo de Santtuèri, op. cit.*, p. 239.

La cronologia donada a dit conjunt oscil·la entre el 1285 i el 1290, més o manco cinquanta i pocs anys després de la conquesta, és a dir dues generacions passades al llarg de les quals l'artista pogué tenir informació directa d'algun dels participants. De rebot no cal dir que era bon coneixedor de la *Crònica del rei*, considerada com a autògrafa o almenys dictada personalment a l'escrivà. L'exactitud de detalls és impressionant i la proposta de F. Pau Verrié sobre la realització del conjunt en època d'Alfons el Liberal és assumible per complet:

«Que tots dos cicles de pintures sobre la conquesta de Mallorca apareguin no sota del rei Jaume ni sota el seu fill Pere el Gran sinó sota Alfons el liberal, nét del Conqueridor, pot tenir en hipòtesi, una explicació: potser a les parts perdudes de la respectiva decoració pictòrica sigui en un palau que en un altre, hi havia, a més del que s'ha conservat, el record de la intervenció del rei Alfons a Mallorca —que ocupà l'illa de 1285 a 1295— associant-lo així d'alguna manera a la gran gesta del rei Jaume, de no gaire més mig segle abans, i a la seva glòria. La decoració de la residència reial hauria estat promoguda personalment per Alfons i la del carrer de Montcada, en honor i record seu pels Caldes; permetria d'imaginar-ho, això darrer, el fet que Ainaud ha recordat, que el 1291 el rei poc abans de morir, redactà un codicil testamentari en el qual encomanava al seu germà Jaume que esdevindria rei amb l'apel·latiu d'El Just, Dolça de Caldes, filla del difunt Bernat de Caldes de la qual esperava un fill...»¹⁰

No debades Verrié és l'investigador que ha centrat de manera més profunda el problema de la cronologia dels murals de la casa dels Caldes:

«Les fonts d'inspiració iconogràfica d'aquest gran conjunt són, a part d'una possible tradició reportada oralment d'una generació anterior, les dues grans cròniques catalanes, contemporànies del comitent i del pintor de l'obra: l'autobiogràfic *Llibre dels feits del Rei en Jaume* (1213-1276) i el *Llibre del rei en Pere d'Aragó* (1283-1293), els textos de les quals han permès d'identificar, juntament amb l'heràldica que les acompanyen les principals figures representades en aquestes composicions.»¹¹

Els dos murals complets tenen la categoria de documentació gràfica excepcional, digna de parangonar-se amb el relat de la reina Matilde conservat a Bayeux i amb certes il·lustracions de les *Cantigas de Santa Maria*.

Pel que fa a la iconografia del fet de Mayúrqa, la informació aportada abasta els següents aspectes: paisatge, indumentària, tant la dels musulmans com la dels cristians endemés del guarniment de les cavalleries i l'armament d'ambdós bàndols amb les diferències formals, i, de manera especial, l'heràldica que identifica

10. F. P. VERRIÉ, *Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa*, dins *Mallorca gòtica* (Barcelona 1998), ps. 110-111.

11. F. P. VERRIÉ, *op. cit.*, p. 108.

personatges d'un i altre exèrcit. De manera especial, aquesta, en el cas de la identificació de les tropes musulmanes, suposa un ajut inèdit amb el qual, fins ara, no havíem pogut comptar en la història de Mallorca.

El panorama que es representa en el plafó dedicat a la batalla de Porto Pi és propi d'una zona de turons de poca alçada i vegetació d'arbres. Correspon, sens dubte, a la zona de Porto Pi, «*medietatem de montanis Portis Pini et est domini Regis et dedit Infanti*», indica el text llatí del *Llibre del Repartiment*,¹² mentre que a la *Remenbrança de Nunyo Sanç*, el beneficiari de l'altra meitat, s'indica: «la maitat del mont de Porto Pin».¹³

L'artista ha sintetitzat amb cura l'estructura muntanyosa. Un àgil traç obscur que voreja els vessants en ocre o rogenç. Un tractament semblant s'observa en el retaule de Sant Bernat, on, a l'escena que mostra el sant en oració a l'erm, la factura dels pujols és similar pel que fa a la lleugeresa del traç fosc que delimita el perfil de la muntanya que, en aquest cas, es complementa amb altres línies paral·leles que ressalten dit perfil. En ambdós models s'observen uns arbres estereotipats de capçada esfèrica compacta i fulles punxegudes en el plafó de la batalla, mentre que són apuntades en el panorama bernardià, en els quals es diferencien tres branques accessòries que suporten fulles acutiformes, traçades amb curiosa minuciositat. Cal assenyalar que en aquest cas l'artista tingué el plaer de representar una variada fauna (quadrúpede, papallona, llebre) i unes flors, adequades al tema que representava i alienes a un tema bèl·lic como el de Porto Pi, on aquests detalls res tenen a fer.

En el mural de la conquesta tan sols es veu una muntanya, a les immediacions del reial de l'exèrcit cristià, clapejada pels arbres de capçada esfèrica, en aquest cas tractats amb més delicadesa, que permeten veure branques i fulles cordiformes. En síntesi afirmaria que l'entorn adoptat per l'artista no s'allunya de la realitat, malgrat el seu esquematisme.

En segon lloc cal referir-se a la indumentària dels combatents dels dos bàndols. La vestimenta curta pareix semblant en uns i altres. Els musulmans cobreixen el cap, simplement, amb un turbant, els cristians amb la cervellera semiesfèrica, pròpia del moment, amb l'emblema senyorial a la part frontal. En el camp musulmà, el personatge que encapçala l'atac porta casc cònic i vesteix ausberg o cota de malles sota la vestimenta de tela. A la seva vora apareix un guerrer negre. La negrura d'alguns infants de l'exèrcit mallorquí queda reflectida en diversos enquadraments. Circumstància que no pot resultar estranya, puix que tant almoràvits com almohades mantingueren intrusions subsaharianes, sens comptar amb la presència de tropes mercenàries o que acudiren en socors de Mayûrqa com el sobirà d'Almeria i la seva gent, documentats a través de cròniques sorgides a l'àmbit cristià.¹⁴

Grans diferències s'aprecien en el guarniment que porta la cavalleria d'una i altra facció. La musulmana destaca per la seva simplicitat, sella sobre manta de-

12. ACM 3,401, f. 3vb

13. ANTONI MUT CALAFELL, Guillem ROSSELLÓ BORDOY, *La Remenbrança de Nunyo Sanç. Una relació de les seves propietats a la ruralia de Mallorca* (Palma 1993), p. 102.

14. M^a dels Desamparados CABANES PECOURT, *Crónica latina de los reyes de Castilla* (Valencia 1964).

corada, sense estreps i brilles curtes, mentre que a la cavalleria cristiana s'observa la complicada defensa que cobreix les bèsties: testera, cota de malla adaptada al cos de l'animal i gropera. En tots els elements defensius destaquen els emblemes heràldics de cada senyor.

Els cavallers cristians, en canvi, cavalquen coberts amb l'ausberg de malla, casc semiesfèric i escut rectangular de vora superior recta i base corbada, de mesura mitjana, sense cobrir per complet la figura del genet. Es tracta d'un model de defensa que podem enllaçar amb el tipus 4 proposat per Álvaro Soler.¹⁵

Els infants i genets de l'exèrcit mallorquí, deixant de banda l'adalil i el seu entorn, lluiten sense armadura, amb un simple escut circular petit on gallardejen signes profilàctics molt característics del món musulmà nord-africà. Predomina la mà, *afus* per als berebers de la Kabylia,¹⁶ *hamsa* en el món arabòfon, símbol de la força, valor, salut i poder, que a l'àmbit arabomusulmà queda unit al nom de Fàtima, la filla del Profeta. Aquest signe es localitza en dues ocasions, mentre que en un cas queda patent la presència de l'*ifker* bereber o tortuga,¹⁷ símbol de longevitat per a uns i element apotropaic essencial en el món bereber com a defensor de la casa i de la vida.

S'observa un detall curiós en els soldats d'infanteria, puix van peus nus com si fos una tropa reclutada a la força i a corre-cuita. El minuciós tractament que l'artista dona als peus és simptomàtic, així com la diferenciació de la defensa és un element bàsic per a determinar les característiques dels dos contrincants.

Respecte a l'armament ofensiu, la meticulositat de l'artista no arriba a detalls satisfactoris. Les mans oculten part del pom de les espases i deixen veure tan sols la cabota esfèrica i l'*arriaz* recte, la forma més freqüent entre les espases medievals en ús en aquells moments, sense detallar la composició de la fulla que, aparentment, es podria definir com a pròpia de les armes de colp i tall. Les espases de les tropes cristianes no poden analitzar-se a causa de la pèrdua de pigments a les zones on foren representades.

Dins els possibles temes comparatius, en el fragment que descriu el martiri d'Úrsula i les seves companyes, es poden observar una llarga sèrie de coincidències. Els cavalls apareixen perfectament defensats en tota llur integritat amb ausberg corporal i testera. Els infants porten escut circular i espasa de pom esfèric i *arriaz* recte i vesteixen ausberg complet que cobreix part del cap, sense casc, tant genets com infants, amb l'excepció d'un que porta casc semiesfèric amb botó al seu extrem superior (tipus 3.1 de Soler). El cavaller de la Balmesiana, de Barcelona, manté en tots els detalls plena identitat amb els cavallers cristians de la batalla de Porto Pi, en aquest cas concret expressat amb absolut realisme. Aquesta imatge podria definir-se com la representació més atractiva d'un cavaller medieval.

15. ÀLVARO SOLER DEL CAMPO, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)* (Madrid 1933), ps. 92-108.

16. Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie* (París 2005), ps. 221-222; Henriette CAMPS-FABRER, *Bijoux berbères d'Algérie* (Aix-en-Provence 1990), ps. 46-48.

17. Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, op. cit.*, ps. 341-342.

Altres paral·lels molt clars iconogràficament s'observen a les pintures del Tínel, també de Barcelona, on l'estereotip de l'infant cristià queda molt ben definit. En tots els infants l'espasa és de tall esmolat i punxegut a la punta i les llances queden reduïdes a una línia recta que no permet pronunciar-se sobre la forma de la *moharra* o punta de la llança. En ambdós fragments, els infants en actitud de marxa no porten escut.

Cal pensar si les diferències formals en els escuts d'un i altre bàndol —circular el de l'exèrcit musulmà, allargat el del cristià— pot ser que siguin un element distintiu, prescindint del fragment de l'Almudaina que consider que representa un torneig entre cavallers de religió diferent, on els dos contendents empenyen escuts allargats. Aquesta diferència és simptomàtica, puix els assassins d'Úrsula i les seves companyes s'identifiquen també gràcies a l'escut circular. En canvi, a la matança dels Sants Innocents de la catedral de Mondoñedo, les hosts d'Herodes porten armes a la cristiana, en especial els seus escuts, mentre les mares que lamenten la pèrdua dels fills vesteixen a la musulmana.¹⁸ S'ha d'advertir que el fresc en qüestió és molt posterior i que les modes, a la força, havien canviat.

A l'episodi del miracle de Nostra Dona que tingué lloc a Marrakus, reproduït a una de *Las cantigas*, els defensors podríem afirmar que vesteixen a la cristiana, encara que fossin un residu almohade, així s'escriu la història, mentre que les tropes benimerines porten l'escut cordiforme amb les cues penjants que popularitzaren els exèrcits nord-africans al llarg de les seves incursions per la península. No deixa de ser important que la bandera dels assaltants rebutjats per les gents de Marrakus sia el típic penó digitat ornat amb pals vibrats, d'atzur sobre argent, definit com a insígnia de les tropes benimerines. S'ha de destacar que aquesta bandera s'observa també entre els defensors de Mayûrqa en una de les escenes de la batalla de Porto Pi.

És precisament en aquest aspecte, el de l'heràldica, on el Mestre de la Conquesta de Mallorca plasmà de manera convincent on es pot establir una molt clara diferenciació.

Per als invasors cristians, armament i heràldica, aquesta gràcies als armorials catalans ben definida, són els elements que permeten una clara distinció respecte a les tropes musulmanes que es distingeixen gràcies als penons que porten els abanderats i els símbols totèmics en els escuts dels guerrers. S'observa menys precisió en la indumentària d'aquests darrers, mentre que la varietat racial queda clara tant a l'escena de la batalla de Porto Pi com a la de l'assalt a la ciutat.

Sobre l'heràldica musulmana, en el segle XIII gairebé no en tenim cap notícia. Les descripcions de l'exèrcit califal andalusí que devem a 'Isâ al-Râzî¹⁹ queden molt lluny d'aquest esdeveniment succeït el 1229 i que fou recordat de manera precisa mig segle després. El Mestre de la Conquesta de Mallorca va saber diferenciar a la perfecció el que corresponia als uns o als altres. Així, la tropa musulmana presidida per Abû Yahyâ, valí de Mayûrqa, l'únic del bàndol atacat que

18. G. ROSSELLÓ BORDOY, *El ajuar de las casas andalusíes* (Málaga 2002), p. 118.

19. Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas y correos en los Anales de Al-Hakam II? por 'Isâ Râzî, «Al-Andalus», xxxii* (Madrid-Granada 1967), p. 163-179.

vesteix ausberg complet, vorejat dels seus trompeters i penoners, es mostra a l'avantguarda. Aquests arboren el penó digitat dels almohades, presidit per l'octal·fa salomònica, molt gran, juntament amb una altra bandera, de menors dimensions, i igual símbol, que apareix un poc més endarrerida. La identitat formal amb el penó de les Navas de Tolosa, avui al monestir de Santa Maria la Real de Huelgas (Burgos), no admet cap tipus d'objecció i a la vegada confirma el caràcter de bandera considerat com a bo per la major part dels investigadors, malgrat l'oposició d'altres que consideren aquesta relíquia bèl·lica com a part integrant de la tenda del miramamolí.

A la rereguarda, un altre conjunt de genets avança sota l'empara de nous penons, aquests més petits. Un d'ells amb el segell de Salomó inscrit a un cercle; l'altre amb l'emblema de pals en diagonal, de güella damunt camp argentat. És l'escut que apareix en el mural Champassak²⁰ i a la gropera del cavall que es representa a la tabaca de l'Almudaina, en el qual el portador d'aquest símbol s'enfronta amb el cavaller cristià de la mainada del bisbe de Barcelona.

A les escenes del campament reial i a l'assalt a la ciutat és l'heràldica l'element essencial per a identificar els protagonistes.

Davant la tenda reial, asseguts sota la presidència del sobirà, podem veure els membres del Consell Reial identificats pels seus escuts gravats a la part frontal de llurs cascs semiesfèrics. Berenguer de Palou, bisbe de Barcelona, identificat per la mitra calada al cap del prelat, i els restants, Gilibert de Cruïlles, un dels Centelles, tots tres situats a la dreta del monarca, coronat, mentre que a l'esquerra s'observa Nunyo Sanç més altres personatges esborrats a causa de la rompuda del plafó. Empúries i Pero Maça, com s'ha comentat, figuren a part, aixoplugats en una tenda identificada per les armes d'Empúries, faixes de güella horitzontals sobre argent.

Un esboç de paisatge montuós es beslluma entre les tendes que segueixen el traçat característic que es pot observar en altres pintures o miniatures contemporànies: *Cantigas*, *Libro de los juegos* o fragments de Santa Úrsula, on la tenda reial és una clara còpia de la pintada pel Mestre de la Conquesta de Mallorca.

L'assalt a la ciutat ofereix aspectes dignes de menció. El registre dedicat a la ciutat és el menys atractiu. Gosaria afirmar que reproduceix una ciutat medieval atípica, o millor dit estereotipada, similar al fragment que es conserva del primer plafó dedicat a la visió de Barcelona, fàbriques rectangulars amb coberta de teula a dos vessants, i, com a detall, per a alguns relacionable amb l'estètica islàmica, la presència de finestres geminades d'arcs de mig punt que en cap cas recorden el característic arc de ferradura. La muralla amb els merlets habituals, de pedra picada, ben marcada l'estereotomia dels carreus regulars, suposa una meticulosa confecció per part de l'artista, que no fa més que repetir un dels motius més freqüents de la decoració parietal de l'època. Aquest espai presenta dues coloracions dins de la gamma dels ocres que molt bé podrien identificar trams diversos de tapial insertits entre zones acabades amb folre de paredat regular.

20. G. ROSSELLÓ BORDOY, *Anònim. Fresco Champassak*, dins *Mallorca Gòtica* (Barcelona 1999), ps. 106-107.

El mur defensat per guerrers d'ètnies diferents, blancs i negres (*Lauri* en la denominació generada al llarg del període postconquesta), és assaltat per guerrers de la casa d'Empúries que fixen el gallardet quadribarrat, de tipologia nàutica, en una de les torres.

Una màquina llança projectils als assaltants. La presència d'una *qunbûla* de fang cuit entre els materials arqueològics recollits a l'Almudaina permet apuntar que es tractava de projectils incendiaris. La *qunbûla*, ben coneguda pels esplèndids exemplars del Museu de Damasc,²¹ no és més que la versió tardana del foc grec adoptat per les forces turques en el seu avenç per Anatòlia. Es tracta d'un cos ovoïdal, buit, amb un forat en una de les extremitats que permet introduir el material inflamable, deixant pas a l'exterior al ble al qual s'ha calat foc. La iconografia del foc grec és copiosa, emperò a al-Andalus no tenc constància de la presència física del projectil, excepte l'exemplar mallorquí. Aquest sí que pot definir-se com a receptacle d'un material explosiu, puix les restants peces conegudes es caracteritzen per la riquesa decorativa. Tal cosa ha motivat raonables dubtes sobre la seva funcionalitat:

«Another kind of vessel found in great quantities all over the Near East is the heavy pear-shaped bottle with a small mouth from which the contents can be dispensed drop by drop. These are often elaborately decorated with relief patterns, and sometimes glazed. Their functions remains obscure; it has been suggested that they are incendiary-bombs, to be hurled full of naphta or petroleum, against military objectives, with lighted brands to follow. But then why are they difficult to shatter, and so ornamental? and why are there not more fragments charred by fire? Alternatively they might have been used to contain perfume, mercury or vintage wine. Examples also exist in enamel-painted glass. Big drum-shaped pilgrim bottles seen peculiar to Mesopotamia and Syria, and sometimes bear heraldic devices of the Mamluk kind.»²²

L'exemplar mallorquí, en canvi, és de factura grollera, grandària reduïda, apte per a ser llançat amb la mà o mitjançant una bassetja de curta volada. La càrrega de decoració el converteix en un objecte sense cap valor artístic, molt diferent de les belles peces del Museu de Damasc o les de vidre esmaltat del Victoria and Albert Museum de Londres.

Sigui aquesta revisió d'un fet històric recuperat per la fidel reconstrucció d'un artista que se sentí plenament identificat amb les glòries d'unes generacions anteriors, un document més per al coneixement del passat de la nostra terra. En realitat no aporta grans novetats, més aviat el seu interès consisteix a confirmar

21. ABÛ AL-FARAY AL-USS, *Al-fabhâr gayra al-matlî min al-ubûd al-'arabiyya al-Islamiyya fi al-mathaf al-watani bi Dimisq*, dins *Mayalla hawliyyât al-açariyya al-Suriyya* (Dimisq 1961).

22. ARTHUR LANE, *Early islamic pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia* (Londres 1947), ps. 27-28 i lam. 367; OLIVER WATSON, *Ceramics from Islamic Lands. Kuwait National Museum. The Al-Sabah Collections* (Londres 2004), ps. 128-131.

fets i situacions patents des de sempre que tan sols coneixíem gràcies a una documentació escrita.

No cal destacar que la imatge aporta quelcom de nou, una especial visió del que va passar, confirmacions referides a circumstàncies que s'allunyen de la gran història de manera que permeten apropar-nos a detalls valuosos de la petita història que per a la nostra mentalitat són més importants que aquells grans esdeveniments. La visió dels Montcada lluitant entre els turons de Porto Pi té més valor en situar el fet en un espai determinat molt enfora del que la tradició popular ha sacralitzat, la pedra Santa i el pi dels Montcada, o la presència de guerrers negres que lluitaren per la independència de la nostra terra i el poder de descriure vestimentes, armes i símbols. Tot això justifica la tasca d'anàlisi duta a bon terme.



Figura 1. Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XII).
Els participants a les Corts de Barcelona l'any 1228 (fragment)
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)



Figura 2. Anònim del taller o cercle del Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII). Fragment del retaule de Santa Úrsula i companyes màrtirs (Sacristia del convent de Sant Francesc de Palma de Mallorca)



Figura 3. Anònim del taller o cercle del Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII).
Fragment del retaule de Sant Bernat: personatges presenciant un dels miracles del sant
(Museu de Mallorca en dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana)



Figura 4. Anònim del taller o cercle del Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII).
Naus i barca moguda al rem en el retaule de Santa Úrsula

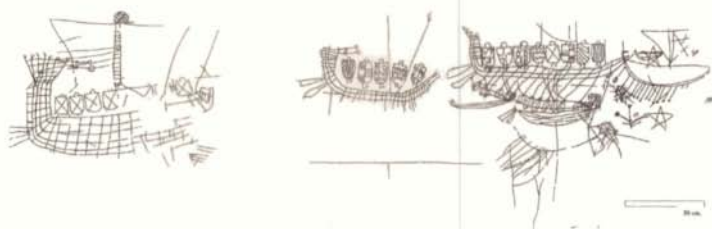


Figura 5. Panell dels *graffiti* de l'aljub gran de Santueri (Felanitx, Mallorca)
(Segons Elvira González Gozalo)



Figura 6. Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII). La batalla de Porto Pi:
mort dels Montcada (Museu Nacional d'Art de Catalunya)



Figura 7. Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII). El Real de Jaume I
i assalt a Madina Mayúrqa (MNAC)



Figura 8. La muntanya de Porto Pi (fragment segons el Mestre de la Conquesta de Mallorca) (MNAC)



Figura 9. Sant Bernat meditant a l'erm. Fragment del retaule homònim (Museu de Mallorca)



Figura 10. Aspectes complementaris de fauna i flora en el retaule de Sant Bernat (Museu de Mallorca)



Figura 11. Els genets cristians a la batalla de Porto Pi (fragment) (MNAC)



Figura 12. Detalls de vestimenta i armament dels mallorquins musulmans a la batalla de Porto Pi (fragments) (MNAC)



Figura 13. Anònim del taller o cercle del Mestre de la Conquesta de Mallorca (segle XIII): el martiri d'Úrsula i les seves companyes (Sacristia del convent de Sant Francesc)



Figura 14. Genet armat del fresc de la Balmesiana de Barcelona



Figura 15. Anònim castellà (segle XVI). La degollació dels Sants Innocents. Catedral de Mondoñedo (Foto GRB)



Figura 16. Tropes dels Banu Marin a l'assalt de Marrakus segons el miracle de Nostra Dona (miniatura de *Las Cantigas de Nuestra Señora*)



Figura 17. Penó de pals vibrats, semblant als dels Banu Marin, entre els combatents musulmans mallorquins



Figura 18. Símbols totèmics als escuts de les tropes musulmanes de Mayûrqa: tortuga i mans de Fàtima



Figura 19. Banderes de l'exèrcit musulmà. A l'avantguarda el penó almohade, idèntic al de les Navas de Tolosa



Figura 20. Emblema heràldic en el penó menor dels almohades: pals en diagonal, de güella sobre argent, que també s'observa entre els escuts del mural Champassak (*Museu de Mallorca*) i igual al de la tabica de l'Almudaina

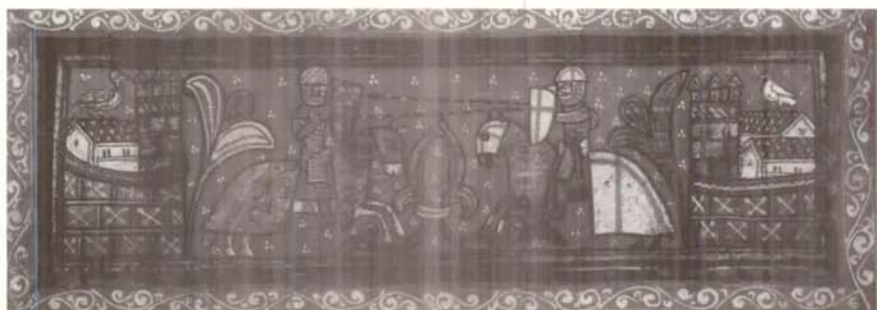


Figura 21. Anònim (segles XIII-XIV). Tabica d'un enteixinat de l'Almudaina de Mallorca. Torneig entre un genet musulmà i un cavaller amb l'emblema del bisbe de Barcelona



Figura 22. Assalt a l'Almudaina de Mayûrqa per mainaders del comte d'Empúries (fragment) (MNAC)



Figura 23. Màquina per a llançar projectils dalt de la muralla de Madina Mayûrqa (fragment)

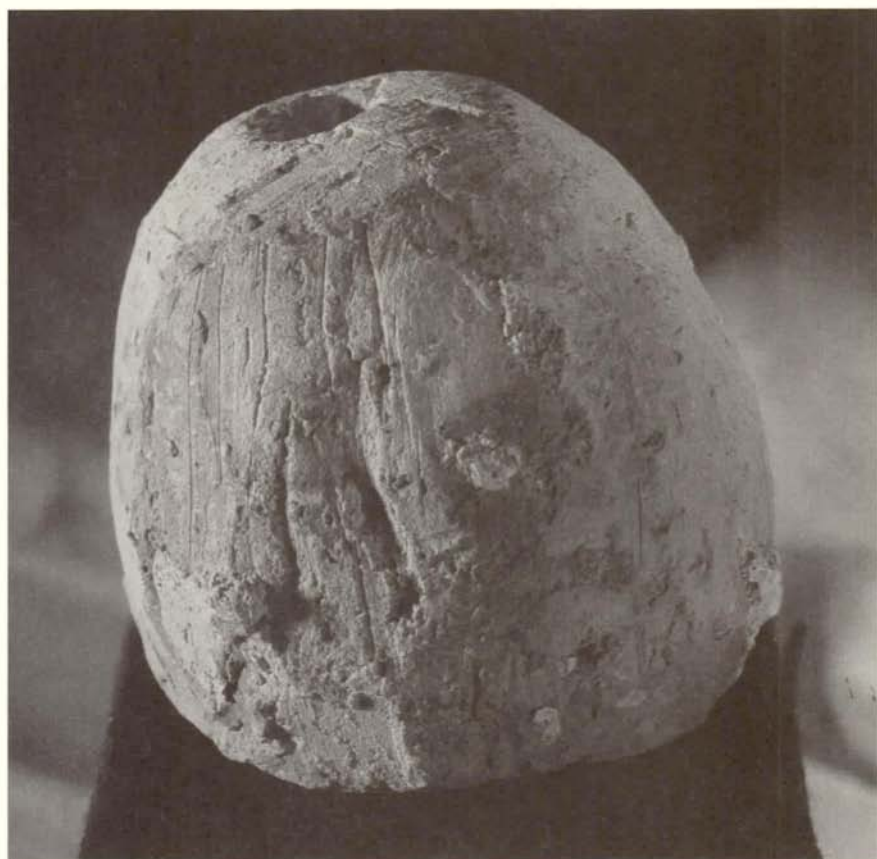


Figura 24. *Qunbîla* de terra cuita, bomba incendiària de tradició bizantina (Museu de Mallorca)