

LA VEU
DEL REGNE



600 ANYS DE LA
GENERALITAT VALENCIANA

LA GENERALITAT VALENCIANA

ESPAIS I IMATGES DE LA GENERALITAT

Antoni Furió i Juan Vicente García Marsilla (eds.)



LA VEU DEL REGNE
600 anys de la Generalitat Valenciana

VOLUM III
LA GENERALITAT VALENCIANA.
ESPAIS I IMATGES DE LA GENERALITAT

LA VEU DEL REGNE
600 anys de la Generalitat Valenciana

VOLUM III
LA GENERALITAT VALENCIANA.
ESPAIS I IMATGES DE LA GENERALITAT

Antoni Furió i Juan Vicente García Marsilla (eds.)

VNIVERSITAT  VALÈNCIA



Aquesta obra està sota una llicència Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional

© Dels textos: els autors, 2021

© D'aquesta edició: Universitat de València i Generalitat Valenciana, 2021

Il·lustració de la coberta: Sala Nova del Palau de la Generalitat, fotògraf Mateo Gamón

© Generalitat Valenciana

Correcció: Xavier Llopis

Maquetació: Addenda

Disseny de coberta: Quinto A Estudio Gráfico

ISBN (OC): 978-84-9134-596-1

ISBN (Vol. III): 978-84-9134-762-0

ISBN (Vol. III): 978-84-9134-763-7 (ePub)

ISBN (Vol. III): 978-84-9134-764-4 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788491347644>

Edició digital

Índex

La Generalitat i la seua imatge	11
Juan Vicente García Marsilla	
La imagen monumental de la Generalitat en el siglo de la Germanía	19
Luis Arciniega García	19
<i>El edificio de la Generalitat durante la Germanía</i>	21
<i>El edificio de la Generalitat después de la Germanía</i>	24
<i>La imagen urbana del edificio de la Generalitat</i>	26
<i>La arquitectura como monumento e imagen</i>	32
<i>Epílogo</i>	43
<i>Bibliografía</i>	45
Una casa para la Diputació. Las inversiones en el Palau de la Generalitat y la gestión económica de su proceso constructivo	49
Juan Vicente García Marsilla	49
<i>Los maestros de la institución</i>	50
<i>Los costes de un edificio cambiante</i>	56
<i>Pinturas y decadencias</i>	71
«De barcelles quadrades». Los artesonados de la casa de la Diputación de Valencia	81
Mercedes Gómez-Ferrer	
<i>Los techos de la casa de la Diputación, aproximación histórica</i>	86
<i>Los forjados de casetones</i>	88
<i>La introducción de los artesonados en el palacio</i>	92
<i>Los artesonados de la torre</i>	95
<i>La Sala Nova</i>	98
<i>Los maestros carpinteros de la casa de la Diputación</i>	99
<i>Sobre el vocabulario de los artesonados en Valencia</i>	104

La «Sala Nova» o «Sala de Corts» del Palau de la Generalitat de València com a discurs visual	109
Rafael Garcia Mahíques	
<i>La fusteria: visualitat o solament decoració?</i>	111
A. El costat que dona al pati interior del Palau	118
B. El costat que dona al carrer de la Batlia	125
C. El costat que dona al jardí exterior (antiga Casa de la Ciutat)	129
D. El costat que dona al carrer de Cavallers	131
<i>Annex. Documentació visual.</i>	135
De la sitiada de la Sala Nova a los retratos reales valencianos. Rostros de los diputados y la monarquía.	141
Yolanda Gil Saura	
<i>El redescubrimiento</i>	141
<i>Las salas de Zaragoza y Barcelona</i>	145
<i>Los preparativos</i>	147
<i>La «sitiada dels diputats»</i>	149
<i>Los «estaments»</i>	151
<i>Los protagonistas.</i>	155
<i>«Al viu» y con «semblantsa als dels regnes de Espanya»</i>	158
<i>Retratos de grupo</i>	161
<i>Los textos</i>	162
<i>El amueblamiento</i>	164
<i>Epílogo. Del palacio del Real a la Audiencia. La galería de reyes.</i>	165
Rex valentie. La construcción artística de un linaje medieval de reyes valencianos en la España de los Habsburgo (del palacio del Real al Salón de Reyes del Palau de la Generalitat).	169
Víctor Mínguez	
<i>Bibliografía</i>	191
L'escut de la Generalitat Valenciana. Un recull diacrònic	195
María Elvira Mocholí Martínez	
1. <i>L'escut reial: quatre pals de gules en camper d'or</i>	196
2. <i>«Senyal de edificis a forma de una ciutat».</i>	199
3. <i>Escuts coronats.</i>	201

4. <i>La divisa del drac alat</i>	205
5. <i>La senyera de València</i>	212
6. <i>Drac alat o rat penat</i>	215
7. <i>Les Corts</i>	219
8. <i>L'escut de la Generalitat</i>	222
<i>Bibliografia</i>	223
Genealogía del escudo de la Generalitat Valenciana. Diseño, escultura y política	227
Arturo Zaragoza Catalán	
<i>Una historia de excelencia artística</i>	227
<i>Leyendas inciertas</i>	229
<i>Seiscientos años de oro, palos de gules, yelmo de plata y dragón naciente</i>	230
1. Escudo real de Pedro el Ceremonioso. Museo de Bellas Artes de Valencia . . .	230
2. Escudo real de Juan I. Torres de Serranos de Valencia	235
3. Escudo real de Alfonso el Magnánimo. Torres de Quart	236
4. Escudo real de Fernando el Católico. Fachada del mercado de la Lonja de los Mercaderes de Valencia.	238
5. Escudo del reino flanqueado por los escudos de la villa de Ontinyent en la Casa de les Corts y Casa del Consell. Ontinyent	241
6. Escudo del Reino de Valencia. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia - Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	243
7. Dos escudos simétricos y encarados del Reino de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia	245
<i>Coda. Un diseño de éxito</i>	247
Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)	249
Luis Almenar Fernández y y Antonio Belenguer González	
<i>Introducción</i>	249
1. <i>Festividades</i>	251
1.1. El Corpus Christi	251
1.2. La fiesta de Sant Dionís	253
1.3. Otras fechas señaladas	254
2. <i>Actos públicos</i>	256
2.1. Visitas reales	257
2.2. Defunciones	258
2.3. Victorias políticas y militares	259

<i>3. Conclusión</i>	260
<i>Bibliografía</i>	261
El Palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona. L'obra monumental d'un aparell polític emergent a l'entrada del segle XV	263
Eduard Riu-Barrera	
<i>L'arquitectura gòtica dels governs comunals i estamentals</i>	263
<i>Implantació urbana i definició de la casa del General</i>	265
<i>El procés d'obra</i>	267
<i>La ubicació de la capella de Sant Jordi</i>	271
<i>L'arquitectura general i les peces principals</i>	273
<i>Bibliografía</i>	280
<i>Apèndix final</i>	282
El palacio de la Diputación del Reino de Aragón en el siglo XV	287
Carlos Laliena Corbera	
<i>1. Introducción</i>	287
<i>2. Un palacio para la Diputación del reino</i>	289
La rievocazione del Vespro siciliano e del regno degli Aragona-Sicilia a Palermo. L'immagine aristocratica di un passato glorioso nei <i>revivals</i> architettonici e decorativi alla fine del XIX secolo	303
Pierfrancesco Palazzotto	

La Generalitat i la seua imatge

La nostra societat postmoderna és capaç d'entendre molt bé com qualsevol empresa, organisme o institució necessita d'una «marca corporativa», d'uns elements simbòlics que la representen, criden l'atenció dels altres, i d'alguna manera ressalten la seua presència i la seua importància. La Generalitat Valenciana, nascuda fa ara sis-cents anys, ja ho va sentir quasi des dels seus mateixos orígens, i va invertir diners i esforços per tal d'alçar una seu monumental que posés «cara i ulls» a aqueix nou poder que cercava fer-se un buit a la xarxa política del regne. A més, lluny de limitar-se al recinte del seu flamant palau, la *Diputació del General* va buscar també projectar la seua imatge al territori, dissenyant els seus propis emblemes, participant en els actes públics, o finançant fins i tot obres, útils o commemoratives, que demostraren la seua capacitat econòmica i recordaren el seu paper com a veu del regne.

D'això versa aquest tercer volum de la col·lecció *La Veu del Regne*, que se centra en «els espais i les imatges de la Generalitat». En ell, com no podria ser d'una altra manera, els historiadors de l'art juguen un paper fonamental com a especialistes en l'estudi d'aquests temes i bons coneixedors d'un dels edificis històrics més destacats de València: el Palau de la Generalitat. Un edifici que, des de la seua altura, sembla ara mirar des de dalt al conjunt urbà de la Plaça de la Mare de Déu, i a l'interior del qual es conserven encara algunes de les peces senyeres del patrimoni artístic valencià. Ho han fet des de distintes perspectives, seguint diferents mètodes d'investigació, que van des de l'anàlisi de les formes arquitectòniques a la interpretació iconogràfica i iconològica de les imatges, passant per plantejaments de tipus econòmico-social o atenent a la percepció de les obres i l'accés del públic a elles. No estan, tanmateix, a soles, perquè també arquitectes i medievals els acompanyen per completar una visió polifacètica d'un tema tan ric com és el de la creació de la imatge del nou poder i, a més a més, l'anàlisi del cas valencià es pretén posar ací dins el context de l'època, tot comparant-lo amb els palaus, pràcticament coetanis, que per a si mateixes es van construir les dues institucions germanes de Catalunya i Aragó, aquest últim malauradament desaparegut en el segle XIX. Ens hagués agradat ampliar encara més aquest arc comparatiu, incloent-hi tots els estats de l'antiga Corona d'Aragó, però, bé perquè els edificis han desaparegut, o bé perquè a altres espais de la confederació mai no es a va

arribar a crear organismes semblants, avui ens falten aquestes fites. Malgrat això, la inclusió d'un capítol, a càrrec de Pierfrancesco Palazzotto, sobre la identitat nacional que l'art va ajudar a desenvolupar precisament en referència al passat comú entre Sicília i la ribera ibèrica de la Mediterrània, serveix per a arrodonir aquest acostament a l'espai i la imatge de la Generalitat.

Ha volgut la mala sort que l'aparició d'aquest volum coincidís, a més de amb unes condicions sanitàries i socials molt greus, amb la pèrdua, el 4 d'octubre passat, del que ha estat el darrer gran especialista en el Palau de la Generalitat: Salvador Aldana. La seua obra en tres volums, publicada el 1992, va suposar un avanç molt significatiu en la comprensió del monument, a través no sols de l'estudi del palau en si i del seu contingut, sinó també del complex laberint que constitueix la documentació de la Generalitat conservada a l'Arxiu del Regne de València, al qual es va enfrontar proveït de les armes de la seua erudició i la seua paciència. Donat que els seus estudis han servit sens dubte de base per als investigadors que hem arribat després, voldríem que serviren també aquestes pàgines com un homenatge pòstum a la seua figura.

Els orígens del palau es remunten a les primeres dècades del segle xv, just en el moment quan la *Diputació del General del Regne de València* va acabar de consolidar-se con a un organisme polític permanent. Llavors es va passar de llogar unes habitacions a un acabalat notari, per ubicar-ne l'arxiu i la sala de reunions, a comprar-li l'immoble a preu d'or i condicionar-lo per a les creixents tasques administratives que s'hi van desenvolupar. El lloc triat no va ser, ni molt menys, casual. Si a Saragossa, com explica Carlos Laliena, el palau de la Diputació d'Aragó es va ubicar a un espai força estratègic, junt al nou Pont de Pedra i veí a la Seu i a les Cases de la Ciutat, i a Barcelona, la seu de la Generalitat, analitzada per Eduard riu-Barrera, va aprofitar el buit urbà generat per la recent desaparició del Call, i se situà també a dues passes de la catedral i del Palau Reial, a València es va buscar igualment un lloc al cor polític de la ciutat. Ací, el lloc triat estava enfront de la seu del municipi i a poc més de cent metres de la catedral, mentre que obria la seua porta principal al Carrer de Cavallers, on vivia bona part dels representants del braç militar de les Corts. Segurament la tria de l'emplaçament va ser tan important que la institució es degué trobar d'alguna forma «captiva» de les pretensions econòmiques dels propietaris que els van vendre els immobles sobre el que s'havia de construir el palau. D'ací els alts preus que hagueren de pagar, com s'observa en aquest cas en la meua contribució, dedicada a estudiar la inversió realitzada en l'edifici, i en les successives intervencions fetes en ell, al llarg de tres segles.

Com assenyalen diversos estudis ací recollits, la proximitat a la Casa de la Ciutat va ser fidel reflex d'una evident competència entre ambdues institucions, manifestada també en la imatge oferta per les dues, a través dels seus edificis, de les intervencions en altres obres portades a terme a la ciutat o a tot el regne, i també de la presència dels seus respectius representants en l'àmbit públic. Aquesta dialèctica competitiva va bascular al llarg del temps entre la col·laboració, repartint-se entre els dos ens les grans obres que es degueren escometre a la capital del regne, i una certa pugna per erigir-se en el poder preponderant al regne, com Luis Arciniega explica en el seu treball. Ambdues cercaven també la proximitat als monarques i el seu suport, objectiu en què la Generalitat acostumà a eixir triomfant, sobretot en episodis com el de les Germanies, quan l'insurgent govern municipal va patir la repressió de l'emperador Carles. Llavors, els nous i més dòcils jurats del període post-bèl·lic decidiren sufragar un monument commemoratiu de la desfeta dels seus antecessors front al duc de Sogorb i les tropes realistes, la Creu de la Victòria de Faura, sols per a la memòria dels «màrtirs» del bàndol vencedor, com un «Valle de los Caídos» *avant la lettre*.

La Generalitat de l'època foral va ser sempre, en tot cas, un organisme amb un tarannà més aristocràtic que el municipi, donada la força que en ell concentrava el nombrós braç militar, i també els alts prelats del clergat valencià. Per això les eleccions estètiques que degueren portar a terme els mestres d'obres i els artistes al servei dels diputats tenien com a un referent molt clar tot allò elaborat prèviament a l'àmbit dels sobirans o dels seus representants més propers, els virreis. Mercedes Gómez-Ferrer, que realitza en aquest volum un detallat estudi de les elaborades sostrades del Palau de la Generalitat, subratlla així com l'avui sepultat Palau del Real va ser un pol d'innovació arquitectònica a la ciutat, l'exemple del qual va seguir de prop l'edifici del Carrer de Cavallers, quan els seus artífexs es plantejaren substituir les voltes de revoltons entre les bigues per cassetons de fusta, o quan s'hi introduïren pintures «a la romana».

De la mateixa manera, Yolanda Gil explica com, quan es va decidir la temàtica de les pintures que devien omplir la Sala Nova del Palau de la Generalitat els exemples més propers, que s'estaven portant a terme a Saragossa i Barcelona, constituïen autèntics homenatges a la memòria regia, amb galeries de monarques que es presentaven com a garants de les «llibertats originals» d'Aragó i Catalunya. I també a València es va pensar en una solució semblant, quan es va encomanar a Cristòfol Mercader, baró de Xest, concebre un programa «ab molt gentils històries y pintures conforme sa magestat té pintats los aposentos de les cases de sa Real Magestat». És cert que, en algun moment, aqueix programa es va canviar per

un altre de molt més original, que constitueix una auto-celebració dels mateixos diputats i de les Corts en general, anterior a altres retrats corporatius com els de Rembrandt a Holanda, i sense la necessitat de justificar-se amb coartades devotes, com havien fet abans els consistoris genovesos o venecians al presentar-se als peus dels seus sants patrons. La radical novetat de les pintures del palau valencià es va portar a terme a més reivindicant el naturalisme dels retractats, que volien ser presentats com a «espanyols» i no a la moda italiana, con li van dir a Francesco Pozzo quan va presentar el seu conjunt de nobles locals sobre una de les parets de la sala. Tanmateix, com destaca Gil, el concepte de «pintura al viu» al que es refereix sovint la documentació relacionada amb aquests murals no és necessàriament una exigència de verisme, sinó potser més aviat el desig d'integrar aquells personatges dins d'un espai creïble, que semblés articular-se sense dificultats amb la realitat que els envoltava, disposant els diputats en una imaginada reunió, o obrint una il·lusòria finestra per la qual treu el cap la veïna de l'altre costat del carrer. I tot sense que els artistes que es repartiren la pintura de la «sitiada» i dels tres estaments –Joan de Sarinyena, Vicent Requena, Francesc Pozzo y Vicent Mestre– es posaren realment d'acord per tal d'oferir un conjunt coherent, segurament, com apunta l'autora, perquè la sala en rares ocasions s'oferia a l'espectador com un tot, separada sovint per paravents i altres mobles que la feien més acollidora per a reunions molt menys multitudinàries que les representades als murs.

L'absència dels reis a la seu de la Generalitat va ser insospitadament pal·liada segles després, quan, en demolir-se el Palau del Real, s'hi va traslladar la galeria de monarques que s'havia anat format a la residència regia. Es va disposar llavors, com exposa Víctor Mínguez, la successió de sobirans com una mena d'avantsala prèvia als vertaders protagonistes de la institució: els representants de la societat estamental valenciana. És evident que aquesta disposició, un tant «revolucionària», ha estat, en part, més producte de l'atzarosa història de l'edifici i el seu contingut, que una decisió coherent i meditada, però allò ben cert és que, en l'actualitat, en les visites guiades que es fan al palau, és fàcil arribar a aquesta conclusió. De fet, els reis que observen des de dalt a aqueixos grups d'estudiants o turistes que irrompen periòdicament a la seua estança estan fora de lloc, inserits allí pels lleials súbdits de Ferran VII després que el seu espai original, la Torre dels Àngels del Palau del Real, sucumbís a la ineptitud militar i a la simple especulació en plena Guerra del Francès. Realitzats des de mitjan segle XVII fins, òbviament, el primer terç del XIX, en temps del *Rey Felón*, constitueixen, en paraules de Mínguez, una «configuració visual d'una reialesa específicament valenciana», que naturalment comença amb Jaume I, i continua, sense sobresalts dinàstics aparents, amb tots els

monarques dels casals de Barcelona, Trastàmara, Habsburg i Borbó en perfecta successió. Els més antics parteixen de retrats estereotipats amb vestidures anacròniques que acostumen a fer referència al sobrenom que aquells monarques acabaren rebent, però en realitat això poc importa: hi són només per marcar en la memòria la fidelitat del regne als seus sobirans, una idea que ja a principis del segle xv havia plasmat també, a l'altre costat del carrer, el municipi valencià amb la galeria de retrats reials que, després de la destrucció de la Casa de la Ciutat, es conserva encara, almenys una part d'ella, al MNAC de Barcelona.

Els historiadors de l'art sempre han cercat, de fet, en les imatges presents al Palau de la Generalitat, un lligam entre el seus temes, un programa presidit per una idea que proporcionés un significat global a tot, i en aquest sentit Rafael García Mahiques ha disposat les seues millors eines d'estudis de la iconografia i la iconologia per a tractar de trobar-lo, almenys a la Sala de Corts. Per descomptat, no és difícil trobar aquest *leit-motiv* a les pintures murals, ja comentades, però els estudis de Santiago Sebastián i Salvador Aldana afirmaven que també a la part llenyosa de l'estància, a la coberta i a la tribuna, era possible percebre els ressons d'un discurs humanista, que hauria concebut totes aquelles escenes mitològiques i bíbliques com un «Temple de la Fama», i fins i tot van suggerir la possibilitat que la ment pensant fos la de fra Pere Cirugeda, prior del Temple i membre de la comissió de diputats que va encarregar l'obra. García Mahiques, tanmateix, examina amb lupa cada composició, cada plafó i cada figura, i ens posa sobre avís front als perills de la sobreinterpretació de les imatges, quan no es té en compte el context històric, literari i visual en què es van crear. En aquest cas, el dilatat període d'execució d'aquestes talles, l'aparent desordre en la ubicació, per exemple, dels emblemes dels tres braços de les Corts, i les «anomalies iconogràfiques» que s'observen en algunes escenes, l'inviten a ser prudent. Al cap i a la fi, és un reconeixement més del molt que resta per estudiar al palau, i de la importància que té que els historiadors actuem amb autèntica empatia, és a dir, tractant de posar-nos en la pell dels artífexs de les obres, per tal d'entendre-los millor. Per això, de la mateixa manera que Mercedes Gómez-Ferrer ha realitzat un singular esforç per entendre el vocabulari de les cobertes i la lògica constructiva de les mateixes, García Mahiques ha tingut també en compte la formació dels fusters i la panòpia d'imatges, pintades o gravades, a les quals podien tenir accés per cercar inspiració.

Però, com hem anunciat, la projecció visual de la Generalitat no va restar confinada dins dels murs del seu palau, i l'estudi de Luis Almenar i Antonio Belenguier mostra en aquest sentit una institució que aviat va voler fer-se present en les grans celebracions festives de València i, per descomptat, en els actes d'home-

natge a la corona que tenien lloc especialment quan un nou monarca visitava per primera vegada la ciutat per jurar-hi els Furs. L'anàlisi dels albarans de la Generalitat emesos en el segle xv ha portat a aquests autors a incidir en les despeses quotidianes dels seus diputats i oficials, però observant precisament els moments en què la monotonia diària era interrompuda per esdeveniments especials en els quals la nova institució devia mostrar-se públicament. El muntatge d'una grada o cadafal a la porta del palau, per a que des d'ella els diputats i les seues famílies assistiren a les processons del Corpus Christi, la festa gran de la València medieval, amb tendals i draps d'Arràs decorant-ho, constituïa de fet una reivindicació de la seua importància política, ressaltada encara més per la immediatesa física de les tribunes que, per la seua part, muntaven també els regidors municipals davant de la seua seu i amb les quals, inevitablement, competien.

Aquesta dialèctica, aquest «triangle identitari», que conformaven històricament al regne de València la corona, la Generalitat i la capital del país, es pot resseguir de forma molt reveladora a través de la conformació dels símbols heràldics de les respectives institucions, a l'estudi dels quals s'han dedicat dues de les contribucions a aquest volum, les d'Elvira Mocholí i Arturo Zaragoza, des de punts de vista ben diferents. Elvira Mocholí proposa d'aquesta manera un minuciós recorregut per tots els emblemes que anaren configurant la personalitat visual dels tres poders, observant-hi els continus transvasaments heràldics entre els uns i els altres, producte de la mateixa configuració del regne, amb una capital clarament hegemònica i orgullosa de la seua vinculació a la monarquia. La certa indefinició al voltant de les divises que representaven al rei, al regne o només a la ciutat de València ha estat tradicionalment un cavall de batalla que ha focalitzat no pocs enfrontaments polítics, aparentment banals, però que amaguen concepcions distintes de la personalitat valenciana, fins pràcticament el present. L'estudi de Mocholí explica la coexistència d'escuts amb els pals de gules sobre camper daurat i altres que figuren una ciutat emmurallada, presents aquests darrers tant en segells o en l'arquitectura efímera com a la mateixa Porta dels Apòstols de la catedral, i que encara en el segle XVIII es poden trobar en algun llibre imprès com a emblema de València. Tanmateix, tant en les insígnies del poder urbà com en les de la Generalitat, s'hi van anar imposant les armes reials, reforçades a més per corones i cimeres, que en principi eren privatives del sobirà, i incloent-hi símbols profètics que formaven part de la propaganda àulica de la monarquia aragonesa, com el drac, després reconvertit en rat penat per la seua condició de *vespertilio* que hauria de devorar als «mosquits» infidels. En el segle xv monarques com Alfons el Magnànim i, sobretot, Ferran el Catòlic, van ser identificats amb aquesta figura

al·legòrica, ressuscitada després, a principis del Sis-cents, amb motiu de l'expulsió dels moriscos.

Alhora, tanmateix, les Corts anaren consolidant la seua pròpia heràldica, amb la unió de les divises dels tres braços, no sempre en el mateix ordre, mentre que la Generalitat trigaria molt més a disposar d'un emblema propi, que només incorporaria l'escut de les quatre barres coronat per la cimera amb el drac de Pere el Cerimoniós en la seua etapa moderna, quan es va crear el Consell del País Valencià el 1979. I en realitat, és sobre els antecedents visibles d'aquesta divisa moderna sobre el que versa el capítol realitzat per Arturo Zaragozá, qui va organitzar una interessant exposició sobre la gènesi d'aquesta ensenya des de l'Edat Mitjana al mateix Palau de la Generalitat el 2018. Zaragozá recull nou exemples monumentals de l'escut tallats en peces escultòriques que llueïen en edificis com les distintes portes de la muralla de València, la Llotja de Mercaders o la Casa del Consell d'Ontinyent, sempre fent referència a la pertinença al reialenc d'aquestes urbs. S'explica a més en aquest text des de quan la famosa cimera del drac va ser erròniament atribuïda a Jaume I, anacronisme que va començar realment aviat, en el mateix segle XV, i sobretot en el XVI, amb l'edició impresa de l'*Aureum Opus* el 1514. Aquesta obra, que recollia els privilegis de la ciutat de València, incloïa un gravat amb la figura del rei fundador a cavall, coronada pel drac alat, el que va contribuir sens dubte a que, en segles posteriors, i sobretot durant la Renaixença, aquesta imatge s'acabés considerant el «retrat» arquetípic del Conqueridor, popularitzat per l'estàtua de bronze d'Agapit Vallmitjana que es troba al bell mig del Parterre. En el fons, de no haver sigut per aquesta confusió mantinguda durant segles, el cèlebre casc del drac no hauria esdevingut mai part de l'emblema de la Generalitat, avui prou esquematitzat en els logotips institucionals de la mateixa, perquè és clar que el Cerimoniós mai no va tenir al nostre país la bona premsa del seu rebesavi, el qual, al cap i a la fi, va ser el creador del regne.

El volum que té entre mans el lector suposa, doncs, des de molts punts de vista, un avanç fonamental en el coneixement històric del Palau de la Generalitat Valenciana. Gràcies a l'esforç col·lectiu d'aquest ampli grup d'historiadors sabem ara molt més sobre aquest edifici, des del seu cost econòmic a les tècniques emprades per a la seua construcció, passant pels models estètics seguits, els artífexs que van contribuir a alçar-lo i a realçar la seua bellesa, el sentit de les imatges que hi habiten i el context històric i artístic, a escala de la Corona d'Aragó i de la Mediterrània occidental en general, en què aquesta obra s'insereix. Si a això se li afegeix l'anàlisi de la imatge externa de la institució, a través de la festa, de l'arquitectura efímera o de la difusió de les seues divises per la ciutat i el regne, no hi ha

cap mena de dubte que el congrés *La Veu del Regne* deu ser considerat com una nova i important fita en l'estudi i la comprensió de l'herència tangible que la Generalitat, al llarg dels seus sis segles d'existència, ha deixat als valencians.

Juan Vicente García Marsilla
Universitat de València

La imagen monumental de la Generalitat en el siglo de la Germanía¹

LUIS ARCINIEGA GARCÍA

Cátedra Demetrio Ribes, Universitat de València

La *Diputació del General* o *Generalitat* del Reino de Valencia surgió durante la guerra con Castilla (1356-1369) con un objetivo recaudatorio. Sería en el siguiente siglo, en concreto en 1418, cuando se configuró como una institución permanente con funciones fiscales y financieras al servicio de las directrices emanadas de las cortes convocadas por el monarca.² La Diputación, celosa defensora del derecho foral, establecía las medidas de tributación de carácter general, coleccionaba el dinero y lo gestionaba prestando especial atención en la defensa del reino. Con el tiempo, desarrolló un carácter de representación política, coexistente con las juntas de los estamentos.³ En ambos casos coincidía la base social de raíz medieval de sus miembros, que era la de los brazos convocados a las cortes: el militar, principalmente caballeros y nobles, el eclesiástico, que incluía al clero regular, secular y militar, y el real, que representaba a las ciudades y villas de realengo de todo el reino, con especial protagonismo de su capital. Como ha expuesto Ricardo García Cárcel, la base sociológica del régimen foral valenciano se evidencia en los convocados a las cortes de 1519: 83,8 % representantes de la nobleza, 6,7 %

1. Esta contribución se inscribe en el proyecto I+D «Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la revuelta de las Germanías de Valencia» (HAR2017-88707-P), financiado por MINECO/AEI/FEDER, UE.

2. José Martínez Aloy: *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*, Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1930. M. Rosa Muñoz Pomer: *Orígenes de la Generalidad Valenciana*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987.

3. Sobre las diferentes posturas historiográficas de representación de la Diputación y de las juntas de cada estamento, véase José M. Castillo del Carpio: *La Generalitat Valenciana durante el siglo XVI: su estructura burocrática, sus competencias, sus hombres*, Valencia, PUV, 2013. M. Isabel Lorite Martínez: *Pactismo y representación del reino: las juntas del estamento militar de Valencia (1488-1598)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2015.

del clero y 9,5 % de síndicos representantes del brazo real.⁴ Cada estamento tenía sus representantes en la Diputación, como lo tenían en la gestión municipal y en la *Junta de Murs i Valls*, encargada de las infraestructuras defensivas, de saneamiento y de comunicación de la capital. Sectores productivos sobre los que recaía gran parte de la carga impositiva también intentaron su implicación, a lo que se opuso la estructura estamental.

La sede de la Generalitat deambuló por casas de alquiler hasta que en 1422 los diputados adquirieron las que ocupaban en ese momento. En 1481 y 1482 compraron otros inmuebles que, junto a los anteriores, fueron intervenidos con criterios de unidad por los maestros Francesc Martínez Viulaigua, albañil, y los canteros Juan Guiverro y Pere Compte. El actual edificio alcanzó especial atención a finales del siglo xv y comienzos del xvi. En 1494 se documenta la realización del gran arco del patio y el portal. Hacia 1508, Joan de Alacant asesoraba en las obras y se decidió que Joan Corbera, maestro de la obra de piedra de la Diputación, residiese en la casa para coordinar las labores de cantería, que en 1510 se centraban en la escalera del patio. Este mismo año, en las cortes de Monzón se aprobó que los diputados pudieran emprender las obras de su sede, especialmente intensas durante la segunda década del siglo. La dirección de los trabajos de cantería recayó en Joan Corbera, los de carpintería en Joan Bas y los de albañilería en Joan Mançano. Estas labores llegaron en 1514 a la capilla, donde el maestro Luis Muñoz, que tuvo competencias en tareas escultóricas en madera, yeso y piedra, se encargó de las obras al romano.

En 1513 y 1518 los diputados compraron nuevas casas, lo que les permitió unificar fachadas y avanzar en dirección este hacia la *Casa de la Ciutat*, sede del gobierno municipal, de la que les separaría una calle.⁵ De modo elocuente, la

4. Ricardo García Cárcel: *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Península, 1981 [1975], p. 78.

5. Sobre la dimensión arquitectónica y artística del palacio de la Generalitat destaca la excelente obra de José Martínez Aloy: *La casa de la Diputación*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domènech, 1909-1910. Un desarrollo de las fuentes en Salvador Aldana Fernández: *El Palacio de la 'Generalitat'*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, 3 vols. Algunas consideraciones valorativas en Fernando Benito y Joaquín Bérchez: *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i pintura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982; y Joaquín Bérchez Gómez: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, Bancaixa, 1994. La contextualización de algunos de sus artífices en Mercedes Gómez-Ferrer Lozano: *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo xvi. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, Albatros, 1995. Para unos acercamientos actualizados a diferentes facetas véanse los estudios incluidos en este mismo volumen, como el dedicado al proceso constructivo por Juan Vicente García Marsilla.

ubicación de la institución estaba en medio de los estamentos que la conformaban; esto es, cercana a la catedral donde se congregaba el eclesiástico, contigua a la Casa de la Ciutat, adonde acudía el real,⁶ y en el inicio de la calle Caballeros, llamada así por la profusión de casas señoriales, cuyos moradores eran susceptibles de integrar el militar. El lugar de reunión de este estamento fue la capilla de San Jaime, y ya avanzado el siglo xvi la catedral y la propia Diputación.⁷

El edificio de la Generalitat durante la Germanía

El sesgo de representatividad política y monumental de la Diputació del General se definió en torno a la Germanía (1519-1522). En su víspera, los diputados decidieron que en su sede en construcción se erigiese una torre hacia la cercana Casa de la Ciutat y que albergara una gran sala de reuniones. La institución estamental del reino y lugar de reuniones de la junta del estamento militar de la ciudad perseguía elementos de distinción en el interior y en el exterior. No obstante, las obras se interrumpieron por el citado movimiento social y político que desencadenó una guerra civil.⁸

En la sociedad gravitaba un ambiente de descontento y desasosiego: por un lado, epidemias y carestías que diezmaron la población y dejaron un vacío de poder, pues muchas autoridades se desplazaron a lugares más seguros; por otro, el reino sentía como una afrenta que el rey aplazase la jura de los fueros por la proclamación imperial; y, por si fuera poco, existía una constante amenaza militar y una latente tensión confesional. A finales de 1519 el movimiento agermanado consiguió de los oficiales reales que se hiciera efectiva la concesión de *adehenament* otorgada por Fernando el Católico en 1515 por la que los gremios podían armarse para repeler un posible ataque de fuerzas foráneas. La oposición señorial a esta decisión les enfrentó con sectores de la burguesía urbana y gran parte del

6. El brazo real en la Generalitat estaba formado por representantes de las ciudades y villas reales (no señoriales), mientras que el estamento real lo formaban representantes del municipio valenciano.

7. J. Martínez Aloy: *La casa...*, p. 52.

8. R. García Cárcel: *Las Germanías...*; Eulàlia Duran: *Les Germanies als Països Catalans*, Barcelona, Curial, 1982. Vicent J. Vallés Borràs: *La Germanía*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2000. Pablo Pérez García: *Las Germanías de Valencia, en miniatura y al fresco*, Valencia: Tirant Humanidades, 2017.

artesanado, y con la extensión del movimiento con los del campesinado. La cohesión armada de los agermanados alentó medidas para defender sus aspiraciones: una mayor representación popular en la gestión municipal, la reforma de la administración de justicia, la protección de la manufactura autóctona, la reducción del peso de la presión fiscal y las cargas señoriales...

Como en todo conflicto, bajo el pretexto armado se desató la furia. Parte de la población cristiana volcó su ira contra los mudéjares, a los que recurrentemente se les acusaba de todo tipo de males que afectaban a la comunidad cristiana, interpretados como castigo divino. Carlos I, que inicialmente autorizó algunas reivindicaciones agermanadas, cambió de parecer ante una radicalización que en buena medida forzó el bando señorial. Este último, que pasó a ser el bando real, se impuso con el apoyo de los vasallos mudéjares y de tropas externas aportadas por nobles y caballeros de Cataluña, Murcia, Moya... El rey dio validez a los bautismos forzosos de mudéjares por los agermanados, y en 1525 impuso la conversión forzosa de aquella comunidad, que pasó a ser morisca. Una parte se sublevó.

La Germanía surgió entre épocas, en los inicios de una nueva dinastía, de una reordenación geopolítica y de un distinto panorama cultural, con la Casa de la Ciutat y el *Palau de la Generalitat* en plena actividad receptiva a los impulsos artísticos a la romana. En la primera, obra medieval más consolidada, trabajaban en su capilla Joan Marí en la pintura y dorado de los elementos arquitectónicos (septiembre de 1518),⁹ y Miguel Esteve (desde septiembre de 1518) con Miguel del Prado (desde abril de 1519) hasta septiembre de 1520 en los elementos figurativos al óleo sobre el muro. En el contexto de defensa de la actividad gremial del movimiento agermanado, los dos últimos participaron en la iniciativa de diciembre de ese mismo año de crear un colegio de pintores. También en junio de 1521 formaron parte del acto mediante el que más de una veintena de colegas de profesión solicitaron armas para la defensa de la Germanía en su vertiente moderada liderada por el confitero Joan Caro.¹⁰ De hecho, solo consta la muerte de un pintor en combate: Prado, que falleció el 18 de julio de 1521 en la batalla entre Sagunto y Almenara, donde fueron derrotados por las tropas comandadas por el duque de Segorbe.¹¹

9. Vicente Boix: *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862, t. II, pp. 282-284.

10. Miguel Falomir: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 28-33 y 102-107.

11. Mercedes Gómez-Ferrer: «Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)», *Archivo Español de Arte* XC, 358, 2017, pp. 125-140.

En el caso de las obras de la sede de la Generalitat, estas se vieron afectadas por la epidemia de peste y por el citado conflicto. Luis Muñoz, que en 1518 debía ir a Génova para adquirir el mármol para los portales y ventanas, todavía no había partido a finales del siguiente año y a mediados de 1520 se le conminó para que atendiera las obras con mármol de una cantera de Pego, recientemente descubierta.¹² Un cambio de criterio que es representativo del clima de proteccionismo imperante.

Los contiguos edificios de la *Ciutat y Diputació* tuvieron desigual protagonismo durante la Germanía, consecuencia lógica del objetivo de las reivindicaciones agermanadas, del peso como autoridad efectiva que cada una de las instituciones tenía y de las diferencias en su composición. En el municipio, los oficios estaban representados en el consejo asesor. El propio Joan Corbera, maestro de las obras de cantería de la Diputación, fue el primero de su oficio, junto a Miquel Maganya, en ingresar en él en 1511. Este consejo, asesor y consultivo, tenía representación de las parroquias y los oficios, pero estos no podían acceder a las decisiones de poder que establecían los jurados: cuatro ciudadanos y dos caballeros. La casa municipal era donde menestrales y burguesía aspiraban a tener una mayor participación en la gestión de su política. Durante la Germanía se estableció que los seis jurados tuvieran una representación equitativa entre caballeros, ciudadanos y artesanos. En el clima agitado del momento, los agermanados asaltaron la sede municipal en julio de 1520 y el 4 de octubre de 1521. En las dos ocasiones quemaron, maltrataron y sustrajeron documentos, y en la última fecha, comandados por Bocanegra, se llevaron las armas y dos cañones al palacio del Real, donde estaba el líder Vicent Peris.¹³ En la institución regnícola, anclada en estructuras de raíz feudal con un peso nobiliario notable, la capacidad de acceder a uno de los seis cargos de diputado era menor, y también lo era su trascendencia en el gobierno efectivo.

El papel de la Generalitat durante la gestación, desarrollo y consecuencias de la Germanía estuvo muy próximo al del estamento militar. Los diputados, siempre celosos de los fueros, rechazaron la petición del rey, formulada por el gobernador Cabanyelles en junio de 1519, de pagar las tropas que debían defender el reino. Los oficiales del rey reaccionaron, como se ha dicho, autorizando que se activase el *adehe-*

12. José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 387.

13. Martín de Viciana: *Libro quarto de la Cronica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia...*, Barcelona, Pablo Cortey, 1566, f. 178 (sic)v.

nament de 1515 para que los gremios se organizaran y armasen para tal fin.¹⁴ La radicalización de posturas llevó a que la Generalitat se mantuviera fiel al monarca y al estamento militar. En 1520 los agermanados introdujeron personas afines para controlar o tener información de la gestión del municipio y la Generalitat, y el siguiente año suprimieron once impuestos en ambas instituciones entre el 21 de febrero y el 4 de marzo. Tras su restablecimiento, los líderes agermanados más radicales efectuaron una intimidatoria revisión de los libros de contabilidad en la Generalitat.¹⁵

La Generalitat tenía una función financiera al servicio de las decisiones de las cortes, y la conformación de la misma institución era fiel reflejo de su origen feudal. El virrey y su familia se alojaron frente a la sede de la Generalitat. Los diputados denunciaron a la agermanada *Junta dels Tretze* de liberar a los responsables del asalto a la casa del virrey. Además, resistieron todo lo posible la revisión de la contabilidad de la institución que bajo amenazas y vejaciones impusieron los agermanados, aportaron fondos a la causa señorial, se opusieron en 1522 a la revocación del virrey, al que consideraban con los caballeros, artífice del éxito militar...¹⁶ La Generalitat se manifestó claramente partidaria del virrey y fue la imagen de la ciudad y reino ante la victoria: la entrada del 9 de noviembre de 1521 por el portal de Serranos y por el que los diputados ofrecieron un ágape con los dineros reservados de la festividad del 9 de octubre, fecha de la conquista de Valencia por Jaime I, que no habían empleado por estar todavía el líder agermanado Vicent Peris en la ciudad.¹⁷ La institución, que celebraba de manera regular tres festividades (el Corpus, la Navidad y el citado día de la conquista o de Sant Dionís), encontró en esta decisión la forma de mostrar su fidelidad con sumo efectismo, pues imbricaba emocionalmente las dos entradas triunfales.

El edificio de la Generalitat después de la Germanía

El quebranto de la Germanía dejó maltrecho el reino, y las obras interrumpidas quedaron como una herida más del citado conflicto. En repetidas ocasiones el humanismo erasmista criticó las discrepancias en el cristianismo y alentó la unidad

14. P. Pérez García: *Las Germanías...*, pp. 65-67.

15. R. García Cárcel: *Las Germanías...*, pp. 112-113, 172-181. E. Duran: *Les Germanies...*, 1982, pp. 163-165. V. J. Vallés Borràs: *La Germanía...*, pp. 223-224 y 277.

16. V. J. Vallés Borràs: *La Germanía...*, pp. 130, 140, 168, 193, 223-225, 277.

17. V. J. Vallés Borràs: *La Germanía...*, p. 124.

para hacer frente a los turcos. Buen testimonio lo proporciona Juan Luis Vives en su diálogo sobre las disensiones de Europa y la guerra contra los otomanos, firmado en Brujas en octubre de 1526. En su repaso a los desacuerdos entre cristianos expone cómo ante la marcha del rey hacia Alemania para tomar posesión del imperio:

se produjeron levantamientos en España, de la plebe contra la nobleza, de unas ciudades contra otras [...]. Eso fue locura y no disensión, pues la multitud no sabía qué quería, por qué habían tomado las armas ni en favor de quién luchaba; los nobles no ignoraban cuál era su recompensa en la guerra.

Por las comunidades y Germanías quedan «los reinos saqueados, la nobleza quebrantada y arruinada, las ciudades antes florecientes están igualadas con el suelo, los campos esquilados y desiertos».¹⁸ Precisamente, de manera contemporánea a estas palabras, los mismos diputados, a finales de 1525, debatieron si vender el inacabado conjunto de su sede. Así quedó durante años, en opinión de José Martínez Aloy: «para demostrar que las conquistas y grandezas de Carlos I se realizaban á costa de muchos sacrificios por parte de sus pueblos».¹⁹

La Germanía fue un lastre para la economía, y por ende para el desarrollo artístico que venía produciéndose. Con el tiempo, y a tenor de su papel en el conflicto, la Generalitat, como manifestación de la estructura estamental del reino, adquirió un mayor poder de representatividad, que puso de manifiesto durante el siglo a través de la arquitectura y el arte. Eso sí, adaptándose a las posibilidades financieras que en buena medida venían establecidas por la situación socio-político-militar. Testigo de ello es el proceso constructivo del edificio de su sede. Así, tras años de represión y compensación de la Germanía, una pandemia en 1523/24, el levantamiento morisco en las sierras de Espadán y Bernia en 1525/26 y la epidemia de 1530/31, los diputados decidieron reemprender las obras en 1533. Mo-sén Joan Baptista Corbera asumió la responsabilidad de la cantería del edificio, que en 1535 se acometía, principalmente en el *studi nou* y la escribanía, bajo el modelo de las obras iniciadas décadas atrás con especial protagonismo de su padre. De las obras de albañilería se responsabilizó Joan Navarro. En cuanto a la carpintería, Genís Linares realizó el artesonado y Juan Cardona comenzó a dorar-

18. Juan Luis Vives: *De Europae dessidis et republica*, Brugis, Huberti de Crook, 1526. Traducida en *De Europae dissidiis et republica*. «Sobre las disensiones de Europa, y sobre el Estado», Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1992, citas en pp. 61 y 65.

19. J. Martínez Aloy: *La casa...*, p. 15.

lo, aunque esta labor se paralizó y su conclusión se produjo en 1575. En 1539 se decidió obrar el estudio pequeño (*retret del studi nou*). Se trabajó en las ventanas y en 1542 en las rectangulares sobre las de *corbes*. El torreón avanzó lentamente y con interrupciones. El 29 de noviembre de 1549 se indicaba que la sala mayor de la casa, que era la del torreón, debía acabarse, «la qual sala és molt bé e cosa necessària sia acabada per honra de la casa e regne»;²⁰ es decir, de la misma institución y del reino al que servía y, por ello, representaba. Antes, argumentaban, no se pudo hacer por los cerca de 15.000 ducados que tuvieron que emplear en artillería y defensa del reino ante las amenazas de la armada turca, muy extendidas en 1543 y 1547. En 1567 se trabajó la estructura de la propia torre para poner solución a las filtraciones de un remate con galería y merlones. Los maestros de la citada fábrica, el carpintero Gaspar Gregori, el cantero Miquel Porcar y el albañil Andreu Serrano aconsejaron rehacer la torre desde el techo de la *Sala Nova*. En estas labores destacó la dirección de Gregori, que presentó un nuevo diseño, y la ejecución de Porcar y el albañil Joan Vergara.²¹ Las obras se detuvieron con el alzamiento de los moriscos en las Alpujarras granadinas en 1567, y se reanudaron con determinación bajo el sistema del destajo entre 1573 y 1577. En 1575 se acabó de dorar el artesonado del *estudi nou major*, que pasó a denominarse *daurat*, y en 1579 se remató el torreón con tejado a cuatro aguas de tejas doradas de Manises. En este tiempo dorado, la institución emprendió obras tan representativas para la ciudad como el baluarte y Casa de Armas.

La imagen urbana del edificio de la Generalitat

La sede de la Generalitat no gozó de una imagen capaz de caracterizar el perfil de la capital valenciana, aunque sí se integró en su corografía. No la encontramos especificada en la primera vista de la ciudad, la contenida en la crónica en castellano de Pere Maria Beuter de 1546, y solo de manera algo confusa en sus límites y distinción respecto a la Casa de la Ciutat aparece en la vista más naturalista de Anton van der Wyngaerde de 1563. El artista flamenco rotula sobre ambos edificios las palabras que los identifican: *Consejo* y *Deputación*. En este, con sesgo aristocrático, refleja la torre almenada que después se recrecería y se remataría con cubierta de tejas doradas en consonancia con las techumbres de su interior.

20. J. Martínez Aloy: *La casa...*, p. 99.

21. J. Martínez Aloy: *La casa...*, pp. 33-34.



Figura 1. Xilografía con la vista de Valencia en la obra de P.A. Beuter, *Primera parte de la Coronica General de toda España, y especialmente del reyno de Valencia* (1546).



Figura 2. Anton van der Wyngaerde, detalle de la vista de Valencia, 1564.

En el caso de una urbe fluvial, el lugar idóneo para destacar el edificio en el perfil de la ciudad hubiera sido uno de los principales accesos del frente definido por el río Turia, como, por ejemplo, sucedía con la Diputación General de Aragón en Zaragoza, abierta al Ebro, junto a una de las principales entradas y donde, además, su cromático y heráldico tejado contribuyó a significar un espacio que no podía rivalizar en altura con los campanarios y otros elementos de la arquitectura religiosa. Otra opción para realzar la citada sede hubiera sido abrirlo a uno de los más diáfanos y transitados espacios urbanos, pero tampoco fue el caso valenciano, como sí sucedió con la Lonja en la plaza del Mercado y con la Casa de la Ciutat en la plaza de la Seo. De hecho, la Generalitat se dispuso próxima a la sede municipal, que gozaba de preeminencia urbana. Este edificio, con sus dos torres, era visible desde el escenario de los más solemnes actos festivos en el centro histórico, espiritual y político de la ciudad. Desde esta plaza, la Generalitat quedaba oculta tras el inmueble de la sede municipal, ambos separados por una estrecha calle. El porte urbano de la Generalitat se reducía a la visión del edificio en la confluencia de las calles que partían de los principales portales de la capital: el de Quart y la calle Caballeros para la comunicación con el oeste, y el de Serranos y la calle de San Bartolomé con el norte. La torre del edificio no se erigía hacia esta confluencia de importantes vías, sino hacia el propio edificio municipal. Así puede apreciarse bien en el primer plano conocido de la ciudad, el realizado por Mancelli en 1608, aunque la representación del edificio es sumamente descuidada; por ejemplo, su torre se sitúa sin detalle en el lado contrario.

La presencia social del edificio de la Generalitat queda manifiesta en su relación con el callejero y con el mundo festivo. Algunas provisiones citan el tramo de la calle Caballeros contiguo a los inmuebles de las sedes municipal y general como *de les Corts*. Así aparece en bandos del siglo xv. Marcos Antonio de Orellana esgrime que esta denominación se debía a que Jaume I habría celebrado aquí las primeras cortes del reino, así como a que en este lugar se hallasen los tribunales inferiores, conocidos como *corts*.²² Ocasionalmente es denominada calle de la *Diputació*, como en 1518, cuando los diputados decidieron hacer una torre cuyo interior acogiera una gran sala de reuniones en consonancia a las aspiraciones de reforzar su carácter representativo. Poco después, al evocar el asalto de los agermanados a la casa del conde de Melito, virrey de Valencia, realizado en represalia de

22. Marcos Antonio de Orellana: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923 [mss. 1790], t. I, p. 496. V. Boix: *Valencia...*, t. I, p. 237. El primero cita bandos de 1422 y 1473, el segundo de 1432 y 1463.



Figura 3. Antonio Mancelli, *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608.
Detalle de la zona de la Catedral, Ayuntamiento y Generalitat.

la muerte del líder Sorolla, se dice que los vio venir desde «una ventana de la sala que mira a la calle de la diputación».²³ Paralela a esta calle, al norte del edificio, en la actual plaza de Manises, se hallaba la *plaça de les Corts*. Así se la denomina en 1505 cuando se hace procesión de gracias por el enlace de Fernando el Católico y Germana de Foix,²⁴ y en 1532 con la llegada de la reliquia de san Vicente Ferrer. Avanzado el siglo se sucedieron otras denominaciones, y desde finales de este y durante el xvii se impuso el de plaza de la *Batlia*.²⁵

El edificio, por lo tanto, tuvo una discreta relación con el callejero urbano. No obstante, la denominación de *Corts*, que hacía referencia a los tribunales de justicia, pudo interpretarse por algunos como referencia a la sede de reunión de los estamentos del reino con representación en las cortes. Del mismo modo, resulta revelador

23. M. de Viciana: *Libro quarto...*, f. 50.

24. Josep Lluís Canet y Diego Romero (eds.): *Crida, pragmàtiques, edictes, cartes i ordes per a l'administració de la ciutat i Regne de València en el segle XVI*, Valencia, Universitat de València, 2002, I, pp. 71-73.

25. J. Martínez Aloy: *La casa...*, pp. 41-42.

que se excluyera el edificio de los itinerarios organizados por la ciudad con motivo de las entradas reales y de ilustres personajes.²⁶ Muy ilustrativa resulta la entrada en Valencia del citado duque de Melito como virrey, pues si bien su recorrido previsto era ir desde el portal de Quart hasta la catedral para jurar los fueros por la calle Caballeros, la *Junta dels Tretze* no lo permitió. Lo interceptaron en la plaza del Tosal y, argumentando que los personajes ilustres, hacían otro recorrido, lo llevaron por la calle de la Bolseria, la plaza del Mercado y las calles de San Vicente y de la Corretgeria.²⁷ Por el contrario, la ubicación del edificio hacía inevitable que tuviera una notable inserción en el universo festejante de la ciudad. Ante la celeberrima procesión del Corpus, en la plaza de la Seo los eclesiásticos tenían privilegiado sitio, mientras que en el tramo llamado de *les Corts* al inicio de la calle Caballeros lo tenían la *Ciutat* y la *Generalitat*. En otras ocasiones, la citada calle o la plaza homónima del lado contrario eran espacios reservados a las principales instituciones del reino. Si como se ha citado, en 1518 se decidió hacer el torreón de la sede, en 1525 consta la realización de un *cadafal* en una de las ventanas de la *sala gran nova* para que diputados y familias pudieran contemplar la procesión de la fiesta del Corpus, para lo que entoldaron los muros inacabados.²⁸ El «balcón dorado» lo realizó Pere Cerdà de 1580 a 1585 y fue dorado por Luis Mata.²⁹ Mientras que el del tercer piso fue ejecutado por Juan Armaolea en 1581. Se hizo frecuente que las autoridades, como los virreyes y sus familias, acudieran a contemplar la procesión del Corpus desde las ventanas del edificio y que, con motivo de estas ilustres visitas, se les obsequiara con representaciones teatrales, música y, en ocasiones, baile.³⁰ También la Diputación recibió a las autoridades con motivo de procesiones extraordinarias. De manera explícita se señala con la entrada del cuerpo de san Mauro en 1599, la canonización de san Ignacio de Loyola en 1622, la beatificación y canonización de san Juan de Mata y Félix de Valois en 1668 y la canonización de san Francisco de Borja en 1671, entre otras.³¹

A finales del siglo xvi el estudiante Miguel de Vargas, en su loa de Valencia, incluyó el edificio de la Generalitat entre los destacados de la ciudad, y especificó

26. Rafael Narbona Vizcaino: *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbre en la historia de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003; y *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Editorial Síntesis, 2017.

27. M. de Viciano: *Libro quarto...*, ff. 36-36v.

28. J. Martínez Aloy: *La casa...*, p. 98.

29. J. Martínez Aloy: *La casa...*, p. 32.

30. J. Martínez Aloy: *La casa...*, pp. 99-104.

31. Desirée Juliana: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos xvi y xvii*, Valencia, PUV, 2019.



Figura 4. Tomas Vicente Tosca, *Valentia edetanorum...* 1704.
Detalle de la zona de la Catedral, Ayuntamiento y Generalitat.

que sobre todo era valorado por sus techos dorados.³² Si bien el edificio en sí despertó el interés de algunos viajeros, caso del francés Des Essarts en 1659, otros fueron críticos con él, caso del pastor luterano alemán Carl Christoph Plüer en 1768. Sin embargo, entre los que lo visitaron fue unánime el reconocimiento a su contenido. Por ejemplo, el archiduque Maximiliano de Austria, después emperador de México, en su visita a la ciudad en junio de 1852 alabó las hermosas techumbres de la casa municipal, que le recordaban las del palacio ducal de Venecia, así como las de la Generalitat, entonces palacio de la Audiencia (antigua Diputación), donde encuentra «uno de esos artesonados que parecen reventar en oro y

32. Miguel de Vargas: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia donde se cuentan las cosas más señaladas de ella con la entera noticia de sus nombres, fundación y conquista, sin otras muchas curiosidades antiguas y modernas. Puesta en verso castellano, a modo de romance, por Miguel de Vargas, estudiante valenciano ausente de su patria*, Valencia, Gabriel Ribas, 1592. Salvador Carreres Zacarés: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III por Felipe Gauna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927, 2 vols., t. II, pp. 827-839.

que tan claramente manifiestan la auténtica riqueza y lujo, frente a los cuales los nuestros parecen perendengues». Además, alaba los retratos murales, puesto que en su opinión permiten con frescura y viveza la inmersión en la fisonomía y la historia de España en un momento de evidente orgullo.³³

La arquitectura como monumento e imagen

Como ya desarrollamos en otro foro al tratar la semiótica urbana,³⁴ la arquitectura tiene menos capacidad de transmitir mensajes que las artes figurativas, pero su carácter público le otorga mayor y más generalizada facultad para incidir en los sentimientos humanos, creando objetos simbólicos que evidencian el trasfondo cultural que los genera. En líneas generales, la ubicación del Palau de la Generalitat, las dimensiones del edificio, el diseño y altura de su torre, la riqueza de sus artesonados, etc., ponen de manifiesto su rivalidad con la Casa de la Ciutat. Ambas instituciones, cada una con su particular función, fluían entre la lealtad al monarca y la contención a su autoritarismo, todo legitimado en el derecho foral. Sus diferencias se acusan a comienzos del siglo XVI y tiene su cenit en torno a la Germanía, lo cual era reflejo de la representación política de cada institución y de su conformación representativa. En la Diputació, que es reflejo de la estructura feudal del reino, se decide hacer una torre y una amplia sala de reuniones, y cuando se activa la Germanía el virrey traslada su residencia enfrente de la misma, mientras que en la Casa de la Ciutat, donde hay una mayor presencia de los sectores sociales productivos, se produce una tensión para que su participación sea ejecutiva.

La ciudad de Valencia adquirió una imagen que surgió de cierta mixtura y colaboración institucional, no exenta de controversia. Las recaudaciones de la Generalitat al servicio de la política del rey, pero administradas por y, en la medida de lo posible, en beneficio del reino, y cuya sede se ubica contigua a la de la sede del *cap i casal*, supuso numerosos conflictos y, sobre todo, complementariedades, como las generadas por las competencias en obras públicas de comunicación y defensa. Las

33. Ferdinand Maximilian, archiduque Maximiliano de Austria, emperador de México: *Por tierras de España. Bocetos literarios de viajes (1851-1852)*, Madrid, Cátedra, 1999, edición y traducción de Karl Rudolf y Miguel Ángel Vega, pp. 214-215.

34. Sobre estas ideas, a partir de una revisión historiográfica de los valores semióticos de la arquitectura, puede consultarse la primera parte del trabajo: Luis Arciniega García: «El ámbito urbano, campo de batalla de la memoria: Valencia del Cid», en Luis Arciniega y Amadeo Serra (eds.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 163-199.

empresas constructivas de caminos, puentes, portales, murallas, baluartes y Casa de Armas definieron la imagen de la ciudad y del reino. Así se aprecia en las crónicas, en los diarios de viajeros y en las vistas de la capital. En estas obras confluían las directrices reales, la financiación municipal y la general, y en ellas afloraban ciertas rivalidades y mixturas entre la Ciutat y la Generalitat, con sedes contiguas, así como con el rey que solicitaba unos ingresos para su política, pero cuya gestión correspondía al reino e intentaba acomodar a sus intereses.

Ciudad y reino confluyen en acciones en la misma urbe y la imagen de la ciudad se funde con la del reino. En la Generalitat el brazo real se representa mediante el ángel custodio con el escudo de la capital, la institución costeó la reconstrucción de puentes sobre el Turia tras la riada de 1517, así como el baluarte (1543-1544), la Casa de Armas (1574-1577, ampliada en 1585) y el nuevo baluarte (1577-1580). Estas obras se entendieron como imágenes de la ciudad, con independencia de la entidad que las hubiera financiado, aunque las armas de la institución dejaban constancia orgullosa de ello. El baluarte de 1544 es uno de los

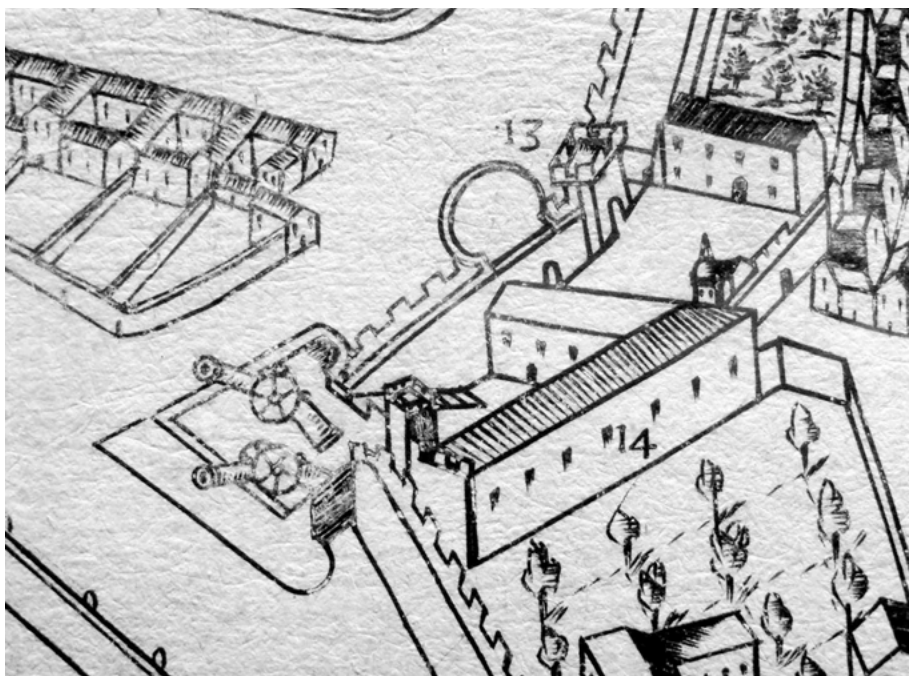


Figura 5. Antonio Mancelli, *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608.
Detalle de la zona del baluarte y Casa de Armas.

elementos destacados en la xilografía de la obra de Beuter en su edición de 1546, y el nuevo baluarte y Casa de Armas se convirtieron en un hito que se mostraba con orgullo a los visitantes ilustres. La financiación del municipio y reino concurrían en las mismas obras y las experiencias del pasado afloraron en estas últimas. Así, Vespasiano Gonzaga, virrey de Valencia entre 1575 y 1578, antes de apoyar las referidas construcciones emprendidas durante su gobierno, defendió que con dinero de la Generalitat se fortificara el palacio del Real frente a posibles enemigos externos de la ciudad. Además, de modo velado, tal y como exponía al monarca, pretendía convertirlo en ciudadela que lo protegiera frente a los enemigos internos que pudieran surgir a la gestión de los oficiales reales. Las razones esgrimidas por el virrey recuerdan aspectos presentes en la Germania o las comunidades: tensiones por la defensa de los fueros, roces con los moriscos y rechazo a los nombramientos de extranjeros como oficiales reales.³⁵ Los agermanados entre sus reivindicaciones dieron especial importancia a la facultad de armarse y a erradicar la existencia de mudéjares. Esto último se logró en detrimento del bando que había salido vencedor, mientras que lo segundo quedó en una situación intermedia, pues se avanzó en la orden de 1515 de organizar el almacenamiento de armas y la milicia, aspectos manifiestos en el último cuarto de siglo.

La Generalitat realizó iniciativas constructivas en la ciudad, y la Ciutat tenía una amplia actividad dentro y fuera de la misma a través de la Junta de Murs i Valls, institución municipal autónoma fundada a instancias de Pere IV tras la catastrófica avenida del río Turia de 1358. En la junta, la máxima potestad recaía en el rey; las autoridades municipales, principalmente a través del *consell secret*, establecían las directrices de la política de infraestructuras defensivas, las hidráulicas de abastecimiento y saneamiento, las de comunicación en caminos y puentes, las de extinción de incendios...; y las pautas marcadas y los fondos recaudados mediante sisas y censales los gestionaba una junta formada por tres obreros, uno por cada brazo (eclesiástico, militar y real), cuatro jurados, el racional y el síndico de la ciudad. Además, contaba con empleos subalternos, como el *sotsobrer*, el sobrestante y el escribano.³⁶

Algunas de las acciones de la Junta de Murs i Valls repercutían en obras promovidas por la Ciudad o/y la Generalitat, y todas estas instituciones podían incluso actuar al mismo tiempo sobre el mismo espacio. Por ejemplo, en tiempos del virrey

35. Luis Arciniega García: «El baluarte y la Casa de Armas de Valencia en tiempos de Cervantes: proceso constructivo y seña de identidad foral», *Ars Longa* 25, 2016, pp. 115-142.

36. Vicente Meliá: *La «Junta de Murs i Valls». Historia de las Obras Públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, siglos XIV-XVIII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1991.

Vespasiano Gonzaga la junta reconstruyó la muralla entre el portal de los Judíos y el del Mar, y la Generalitat realizó las obras del baluarte y Casa de Armas. Otras de sus acciones se producían a decenas de kilómetros de la capital, como construcción y arreglo de puentes y caminos. Precisamente nos detendremos en un caso vinculado a un camino: la Cruz de la Victoria, monumento que conmemoraba el triunfo del duque de Segorbe ante las tropas agermanadas entre Sagunto y Almenara. Una sucinta relación de esta cruenta batalla nos la proporciona el dietario de Jerónimo Soria:

E dijous apres seguent de mati a XVIII de dit Juliol, 1521, feren resenya en Morvedre e veren que y avia sis milia omens de pelea, tots a peu, de que feta resenya partiren de Morvedre pera Almenara y essent en vista de Almenara, obra de hun quart de llegua, trobaren lo Duch de Sogorp en camp, ab obra de quatre milia homens, entre catalans y moros, e dosents de cavall e quant vingue a les onze ores de mig jorn, tocaren a l'arma, los huns els altres, e de fet, pelearen fins a la huna ora apres mig dia, de que sumaven que de huna part e de altra moriren dos milla homens, de que mori molta morisma, e de la part de València mori molta gent e molts caps de cases, menestrals molt honrats, entre nafrats y ofegats.³⁷

El notario Joan Francesc Gil, que en la primera página de su volumen de protocolos de 1521 recoge los actos de guerra más significativos de dicho año, apunta que en esta batalla el duque de Segorbe, con poca gente, venció a los más de seis mil agermanados, de los cuales el duque mató infinitos y desbarató a los demás, de manera que se vieron obligados a huir hacia la capital valenciana. En conmemoración de aquellos hechos, dice, se colocó una cruz de madera.³⁸ Martín de Viciania, que se detiene en la narración de los hechos con aporte de documentación, y proporciona como número de fallecidos doce caballeros y ciento cincuenta infantes del bando realista y unos dos mil quinientos del agermanado, señala el lugar preciso del monumento:

El esquadron de Valencia estaba donde es la torre de don Juan de Villarrasa señor de Faura: y el duque tenía su gente a cien brassadas de los enemigos: de sta manera

37. Jeroni Soria: *Dietari de Jeroni Soria*, Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1960 [mss. 1559], p. 49.

38. Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Valencia, notario Joan Francesc Gil, año 1521, n.º 2.932, ff. 1-1v. La noticia de este notario, que agradezco al Dr. Pablo Pérez, especifica que la victoria tuvo lugar la víspera de la festividad de san Joaquín. La solemnidad de san Joaquín y santa Ana la estableció Julio II, pero fue suprimida pocos años después y restaurada por Gregorio XV en 1622.

que la cruz que nombramos de la victoria que por la memoria desta batalla, la pusieron: esta en el medio de donde los dos ejércitos estaban.³⁹

Entre una y otra referencia documental, la madera se deterioró, por lo que el gobierno municipal, el 22 de junio de 1542, decidió recordar la citada batalla con un monumento en piedra: la *Creu de la Victoria*.⁴⁰ Los jurados querían dejar memoria de cómo en

temps de les comucions populars contra Sa Magestat' [...] Dios quiso dar el triunfo 'al Exmo. Señor duch de Sogorp e als fells de Sa Magestat contra los pérfidos agermanats en la cruel batalla que entre aquells fou entre Morvedre e Almenara. Fonch feta en lo terme de Morvedre en lo lloch de la tant senyalada victòria una creu nomenada de la Victòria, la qual per ser de fusta es cayguda. Per ço, per conservació de la memòria de tan senyalada victòria en honor y reverència de Nostre Senyor Ihesucrist e en sufragi de les ànimes dels fells defunts en dita batalla, attés que en la villa de Morvedre contribueix en los càrrechs de Murs y Valls, proveheixen perco que de nou sia feta e construïda una molt solempne creu de pedra en la qual y sien posades les armes della present ciutat de València e del Exmo. Senyor duch de Sogorp, e en la qual se ajen descriure los noms y cognoms dells obrers y officials de Murs y Valls e de les magnífichs jurats que huy son. E cometen la obra e construcció de dita creu al noble don Lluís de Villaraza, obrer per lo extrem bras militar.⁴¹

El maestro elegido para erigir el monumento fue mosén Joan Baptista Corbera, que como hemos señalado tuvo un destacado papel en el edificio de la Generalitat y otras obras de la misma institución, así como en las empresas constructivas del municipio. En 1542 dirigía la construcción del nuevo puente de Serranos, que servía de principal entrada a la capital, y gran parte de los trabajadores participaron en una y otra fábrica, en gran medida desde la capital valenciana. El jornal para el maestro de la obra era de cinco sueldos, para el escultor de cuatro y medio, para los canteros de cuatro y para el personal no cualificado de dos. Entre el 11 de julio y el 4 de agosto

39. M. de Vicianá, *Libro quarto...*, ff. 157v.

40. El proceso constructivo de la Cruz de la Victoria fue precisado por Salvador Carreres Zacarés, «Cruces terminales de la ciudad de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* 14, 1928, pp. 83-108; en concreto pp. 78-79. La signatura actual del llibre de provisions de la Fàbrica de Murs i Valls es: Archivo Histórico de Valencia, l.l. 112. Mientras que la actual y correcta de la sotsobrería de Murs i Valls es: Archivo Histórico de Valencia, 121, d³. Además, hemos corregido pequeños errores sobre las fechas o los nombres.

41. Archivo Histórico de Valencia, l.l. 112. Fàbrica de Murs i Valls, Llibre de provisions, apunte de 22 de junio de 1542.



Figura 6. Cruz de la Victoria. Fotografía publicada en *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 79.



Figura 7. Cruz de la Victoria, Sagunto. 2018.

se constata la participación de los canteros Pedro Burdeus, Pedro Navarro, Bernat Francés y García de Gamecho, y el escultor Baltasar Fortuny. El último día citado de agosto se ordenó que parara la actividad a Lluís de Vilarasa (o Villarrasa), señor de Faura y obrero de la junta por el brazo militar que supervisaba la gestión de la obra.

Para esta última decisión no tenemos justificación, simplemente llamamos la atención sobre el hecho de que se apartara de la obra municipal al representante del brazo militar, aquel que con mayor naturalidad se podía vincular la memoria de la evocada batalla y que, además, era señor del lugar donde aquella se celebró. Precisamente, como constatan las crónicas, el ejército agermanado estaba en la torre conocida en tiempos de Viciano de don Juan de Vilarasa, señor de Faura, y entre los doce caballeros que murieron en la batalla figura Pedro Remón de Monsoriu, señor de Faura, y su hermano Jerónimo.⁴² Motivos más que suficientes para inferir que estaba altamente implicado en una obra que tenía un sesgo municipal. La obra fue inspeccionada por el jurado mosén Jerónimo Almunia y el noble don Lluís de Castellví, canónigo, obrero por el brazo eclesiástico en la junta y en este tiempo clavario de la Diputació.

El día 29 de agosto el cantero Pere Vilanova aportó la piedra blanca de Barxeta para la cruz, así como su fuste, por cinco y una libras, respectivamente. El día 30 el carpintero Miquel Ravanals hizo el andamio para trabajar. El 5 de septiembre se ratificó el lugar sobre el que debía asentarse el monumento. Desde el día 18 se remuneran los trabajos bajo la dirección de mosén Joan Baptista Corbera, y en este mes trabajan los canteros Bernat Francés, Pedro de Burdeus, Miquel de Liarte, Martín de Speyta (Azpeitia?), Bernat Calmont y Francí Many, así como el escultor Ramón Strampe, que además talló los escudos de la ciudad. El día 30 el carpintero Miquel Ravanals cobró por dos *molles* para las columnas de la cruz, lo que parece indicar que estaría cubierta.

Resulta altamente indicador un hecho: la decisión municipal de la Junta de Murs i Valls de erigir un monumento a la batalla de Sagunto se produjo justo la víspera de la apertura oficial de las cortes en Monzón, a las que la propia junta llevaba su reclamación de una deuda de once mil ducados. Las cortes se prorrogaron en la catedral de Valencia desde enero de 1543. Por este traslado, Carlos V y su hijo el príncipe pasaron por el monumento en construcción antes de hacer entrada en la capital valenciana a comienzos del mes anterior. En el primer cuatrimestre de 1543 la cruz tal vez se cubriese, y se cerrase con puertas la capilla del basamento a la que se accedía bajo un arco de medio punto, y se acabaron las labores escultóricas. El cantero Pere Vilanova cobró setentaicinco libras por la piedra, su trabajo y transporte. Corbera dieciocho ducados por las armas del duque

42. M. de Viciano: *Libro quarto...*, ff. 157v y 158v.

de Segorbe, así como por la piedra y la inscripción, cuyo texto aportó Pere Antoni [Beuter], reverendo maestro en Teología. El maestro escultor Ramón Cascant cobró dos libras por tallar en la cruz a la Virgen y Jesús en la cruz. Estas labores de talla se realizaron en Valencia. Las cuentas se cerraron el 5 de septiembre de 1543, cuando el maestro Corbera cobró treinta jornales a cinco sueldos cada uno.

La Cruz de la Victoria se acabó cuando se sucedían los llamamientos a la defensa del reino ante las tensiones con Francia y la amenaza de la Armada turca, que volvía a hacer presente la necesidad de unidad frente al exterior, tal y como en su día denunciaron corrientes del humanismo erasmista. Los representantes municipales evocaban una victoria contra el ejército de Valencia, formado por los que ellos mismos llamaban «pérfidos agermanats», y el resultado se asociaba al perfil estamental del reino: la cruz con representación de Jesús y, sobre todo, de la Virgen, en la omnipresencia de la religión, aludía al eclesiástico y a la legitimación divina de la victoria; la armas del duque de Segorbe al militar; y el escudo de la capital y los nombres de los cargos de la Junta de Murs i Valls de dicho año principalmente a los tres estamentos, pero con cuantitativa presencia del real presente en la ciudad de Valencia. De modo elocuente, la estructura del monumento presentaba un inusual soporte de tres lados.

El monumento honraba a los difuntos fieles a la causa vencedora, y con su planta triangular evocaba en el gobierno terrenal a los tres brazos, mientras que en el espiritual lo hacía a la Trinidad. Este aspecto, que reafirmaba la identidad cristiana frente a la musulmana, era relevante, puesto que el monumento erigido para recordar a los fieles servidores de Su Majestad en la batalla debía incluir a los mudéjares. En esta y otras batallas, ellos fueron las principales víctimas entre las filas del bando real, *molta morisma* como decía Soria en su dietario y Viciana en su crónica. Sin embargo, tras la victoria del grupo en el que se adscribían, en 1525 se les obligó a ser cristianos. La inusitada forma triangular del monumento, a su vez, no distaba de la estructura que presentaba sobre el contemporáneo puente de Serranos el casilicio que cobijaba una cruz, el primero erigido en Valencia. Estructura, al mismo tiempo, que actualizaba el patíbulo romano, pues presentaba la forma de una tradicional horca de tres vigas, como la que estaba instalada en la plaza del Mercado de Valencia y puede verse también en la vista de Wyngaerde. Un posible efecto psicológico aleccionador frecuente en los caminos, y acorde con la semiótica de la justicia y el castigo que en este caso hacía mención al destino de los sublevados: los agermanados, pero también los mudéjares, pues si bien combatieron en el bando real, la posterior conversión forzosa hizo que algunos se alzaran en armas y corrieran parecida represalia.



Figura 8. Cruz de la Victoria, Sagunto. 2018.

La paradoja y la contradicción resultó frecuente en gran parte de las producciones artísticas fruto de las tensiones sociales surgidas por Europa a lo largo del primer cuarto de siglo xvi. Sirvan como ejemplo dos monumentos, uno realizado y otro proyectado, con motivo de la revuelta que protagonizaron los campesinos alemanes, alentados por las ideas de la Reforma, contra los nobles en 1524-1525. Por un lado, Albrecht de Brandenburg, príncipe elector y cardenal, costeó el pozo de la plaza del Mercado de Maguncia, realizado por Peter Schro en 1526, como un mensaje político mediante inscripciones, escudos de armas y santos para conmemorar la paz en la residencia electoral, al tiempo que hacía mención a la victoria de Carlos V sobre Francisco I en la batalla de Pavía.⁴³ De manera significativa, la obra pública del

43. Wolfgang Schmid: «Memoria in der Kathedralstadt - zu den Grablegen der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz vom 14. bis ins 16. Jahrhundert», en Hanno Brand, Pierre Monnet y Martial Staub (dirs.): *Memoria, Communitas, Civitas. Mémoire et conscience urbaines en Occident à la fin du Moyen Âge*, Jan Thorbecke Verlag, 2003, pp. 243-262; p. 255.

mercado se presentaba como un monumento renacentista con inscripción y elementos religiosos y alegóricos en una estructura de tres pilares de piedra y tres vigas.

Por otro lado, destaca el monumento ideado por Alberto Durero y que lo incluyó en 1525 en su tratado sobre geometría, *De la medida*, en el libro III dedicado a su aplicación en la arquitectura.⁴⁴ Esta obra apareció en el mes de enero, por lo tanto, anterior a las grandes batallas, como la de Frankenhause (Turingia) el 15 de mayo, cuando los príncipes alemanes comandados por Felipe I de Hesse y el duque Jorge de Sajonia vencieron a los 8.000 sublevados dirigidos por el reformador y milenarista Thomas Müntzer, lo que prácticamente finiquitó la revuelta. Por lo tanto, la propuesta de Durero debe situarse en el inicio de los conflictos en 1524 en Forchheim, en las cercanías de Núremberg, donde residía el artista. En un contexto todavía escasamente radicalizado, el alambicado proyecto conmemorativo del maestro alemán en la llamada Columna de los Campesinos, acumula animales, utensilios y productos agrarios que culminan con un campesino arrodillado, afligido y con una espada atravesada en su espalda. Su propuesta ha dado lugar a interpretaciones que van desde el ensañamiento con el vencido hasta la ironía contra los vencedores, puesto que –en palabras del mismo artista– presentaba su idea ante la ansiedad de los últimos por erigir un monumento a su victoria. En fechas más recientes se ha expuesto una interpretación intermedia y conciliadora, que relaciona la obra con la conmoción de la sociedad ante la disyuntiva: la necesidad de la vitualla que el campo aporta o la seguridad frente a los sediciosos. Por este motivo, en palabras de Hans-Ernst Mittag, el resultado fue «un monumento a la contradicción».⁴⁵

En el caso valenciano, el monumento conmemorativo a una batalla sirve para reescribir muchos aspectos incómodos. Por un lado, los agermanados se presentan como contrarios al orden del rey y se obvia a una población que luchó como mudéjar en el bando vencedor. Por otro, la institución municipal valenciana, uno de los objetivos del movimiento agermanado, promueve un monumento en recuerdo de la victoria frente a los agermanados, a los que califica de pérfidos, pero de los que se obvia eran la hueste de Valencia. El monumento reubicaba a los actores. Por esta

44. Albrecht Durer: *Underweysung der messung, mit dem zirckel un[d] richtscheyt, in linien ebnen vnnd gantzen corporen*, Gedruckt zů Nüremberg, 1525.

45. Hans-Ernst Mittag: *Durero, la Columna de los Campesinos. Un monumento a la contradicción*, México, Siglo XXI, 1998. Jeanne Peiffer: «Durero geómetra», en Alberto Durero: *De la medida*, Madrid, Ediciones Akal, 2000 [1995 ed. francés], pp. 11-123; en concreto, pp. 25-26. Además, la descripción que hace el artista de este monumento en pp. 246-247. En ambos trabajos se recogen las interpretaciones previas.

razón, tal vez no sea casual que, en el mismo año de 1543, con las aludidas amenazas francesa y turca, y con posturas de reinterpretación de lo que aconteció durante la Germanía en el monumento citado, Joan Baptiste Anyés (Agnesius o Agnesio) publicara una de las escasas obras sobre los hechos de la Germanía, y que sirve para enaltecer, entre otros, a su protector el conde de Oliva. De él destaca con detalle su contribución durante toda la contienda y su honor en la derrota en el campo de batalla próximo a Gandía,⁴⁶ contrapunto en el mismo bando a la victoria que el duque de Segorbe consiguió entre Sagunto y Almenara.

A pesar de lo que decía Lucio Marineo Sículo en el prólogo de su obra sobre las cosas memorables de España, en la que defendía la capacidad de la historia de inmortalizar la fama de los príncipes y de extenderla, todo ello frente al carácter restrictivo que en su opinión tenía la pintura y la escultura por quedar restringidas a un espacio concreto, lo cierto es que el monumento de la Cruz de la Victoria se reinterpretaba con sesgo historiográfico, mientras que algunas de las afirmaciones que se mantenían en las nuevas ediciones de la obra del humanista cronista de los Reyes Católicos podían resultar anacrónicas. Su obra, que acababa con la llegada de Carlos I a la Península en 1517, incluía en su loa de Valencia, columna y cabeza del reino, la admiración por su emplazamiento, clima, economía (especialmente ligada a la industria de paños), carácter piadoso (sobre todo en la solemnidad de procesiones como la del Corpus) y gobierno. Para este último caso con las siguientes palabras:

defiende la paz y concordia entre sus ciudadanos. Esta es la que siempre aborresce las discordias y pleitos. Biven en ella de continuo muchos y nobles caballeros y mercaderes muy ricos y liberales: y varones de muy claros ingenios.⁴⁷

Aparentemente, y después de más de cien años de paz social entre cristianos, poco hacía presagiar el conflicto inminente. Su desarrollo y resultado quedaron analizados e interpretados con el sesgo del bando vencedor, entre otros, por intelectuales ausentes como Vives y otros presentes como Agnesio, así como por algunas instituciones en monumentos como la Cruz de la Victoria.

46. Ioan B. Agnesius: *Apologia in defensionem virorum illustrium equestrum bonorumque civium valentinorum. In civilem Valentini populi seditionem. Quam vulgo Germaniam olim appellarunt*, Valencia, Ioannem Baldovinum et Ioannem Mey, 1543.

47. Lucio Marineo Sículo: *De las cosas illustres y excelentes de España*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539, f. 19. La primera edición de 1496 fue ampliada y modificada en la edición de 1530.

Jerónimo de Sempere, en su poema épico de exaltación a la figura de Carlos V, acaba la primera parte de su *Carolea* con la llegada a Valencia del emperador con el rey francés Francisco I, prisionero tras la batalla de Pavía. En el recibimiento, la riqueza nobiliaria de la ciudad se representó en una carrasca de la que pendían las múltiples armas de sus linajes. En lo alto estaban las de Alfonso de Aragón, a quien el poeta enaltece calificándolo de «duque famoso», que conservó para el emperador lo que en su día ganó Jaume I, gracias a su victoria en el campo de Sagunto, donde «esta gloria señala hoy la Cruz de la Victoria».⁴⁸ Como en Maguncia, y como auténtico *topos*, se aunaban la victoria doméstica y civil con la internacional como presagio de un triunfante reinado. De hecho, su obra alababa la capital pocos años antes díscola, entre otras cosas, por estar ornada de «templos y edificios de próceres, de nobles y de oficios».⁴⁹

Epílogo

Los edificios y monumentos nombrados en este estudio sufrieron numerosas vicisitudes, algunas irreversibles. La Cruz de la Victoria, en un dibujo de Javier Vivas en la obra de Chabret de 1888 aparece sin cubierta, con su interior abierto, y con una solución en las esquinas que flanquean dicho arco difícil de interpretar.⁵⁰ La fotografía que publicó Salvador Carreres en 1928 muestra el interior colmatado. Después se desmontó la cruz de remate y todo el conjunto fue trasladado, por lo que desde finales del siglo xx se aprecia la numeración en los sillares. Hoy este bien de interés cultural por declaración genérica, queda entre la autovía A-7 y la nacional 340, con partes restauradas, un basamento modificado en sus proporciones, el acceso cegado y con una placa de 1995, sin la cruz original, con una moderna con orientación alterada respecto a la original, y sin restos de las armas del duque que obtuvo la victoria.

Después de la guerra de Sucesión, la Generalitat valenciana, como el resto de instituciones forales de la Corona de Aragón, quedó abolida por el decreto de Nueva Planta promulgado por Felipe V. Con el Estatuto de Autonomía de 1982 se recuperó el nombre de la Generalitat para designar las instituciones del auto-

48. Hyeronimo de Sempere: *Primera parte de la Carolea, trata las victorias del Máximo Carlo V emperador invictissimo, rey de España*, Valencia, Juan de Arcos, 1560, f. 138v.

49. H. de Sempere: *Primera parte de la Carolea...*, f. 146.

50. Antonio Chabret: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona, Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y C.^a, 1888, t. I, p. 363.

gobierno valenciano, así como el histórico edificio como sede de su presidencia. En este lapso, a comienzos del siglo xix se derribó el Palacio del Real y a comienzos del xx el baluarte y Casa de Armas de la Ciudad que costó en el siglo xvi la Generalitat y fue uno de los emblemas de la capital y reino. A mediados del siglo xix se derribó el edificio de la Casa de la Ciudad. Por su parte, el de la antigua Generalitat, que había sido Audiencia de 1751 a 1809, sede de reuniones del Ayuntamiento hasta 1812, Diputación hasta 1823, conviviendo estos años con la Audiencia, mantuvo la función de Audiencia Territorial y Provincial hasta 1923. Después, hasta 1982 fue sede de la Diputación de Valencia, momento en el que en la década de los cincuenta, con diseño de Luis Albert Ballesteros, se añadió la torre al oeste. Con esta solución, y visible desde la plaza de la Seo, prácticamente se recuperaba la imagen gráfica de dos torres en los extremos que tuvo el edificio municipal desaparecido. Un testimonio que evidencia, una vez más, las rivalidades, complementariedad y mixturas que las dos instituciones tuvieron a lo largo de su existencia.



Figura 9. Anónimo, Plaza de la Virgen y Palatio de la Audiencia, Valencia, entre 1915 y 1920.



Figura 10. Palacio de la Generalitat, Valencia, 2019.

Bibliografía

- AGNESIUS, Ioan B.: *Apologia in defensionem virorum illustrium equestrim bonorumque civium valentinorum. In civilem Valentini populi seditionem. Quam vulgo Germaniam olim appellarunt*, Valencia, Ioannem Baldovinum et Ioannem Mey, 1543.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *El Palacio de la 'Generalitat'*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, 3 vols.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «El baluarte y la Casa de Armas de Valencia en tiempos de Cervantes: proceso constructivo y seña de identidad foral», *Ars Longa* 25, 2016, pp. 115-142.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «El ámbito urbano, campo de batalla de la memoria: Valencia del Cid», en Luis ARCINIEGA y Amadeo SERRA (eds.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 163-199.

- BARÓN DE ALCAHALÍ, barón de [José Ruiz de Lihory]: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- BENITO, Fernando y Joaquín BÉRCHEZ: *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i pintura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, Bancaixa, 1994.
- BOIX, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862.
- CANET, Josep Lluís y Diego ROMERO (eds.): *Crida, pragmàtiques, edictes, cartes i ordes per a l'admissitració de la ciutat i Regne de València en el segle XVI*, Valencia, Universitat de València, 2002.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III por Felipe Gauna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927, 2 vols.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador: «Cruces terminales de la ciudad de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* 14, 1928, pp. 83-108.
- CASTILLO DEL CARPIO, José María: *La Generalitat Valenciana durante el siglo XVI: su estructura burocrática, sus competencias, sus hombres*, Valencia, PUV, 2013.
- CHABRET, Antonio: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona, Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y C.^a, 1888, 2 vols.
- DURAN, Eulàlia: *Les Germanies als Països Catalans*, Barcelona, Curial, 1982.
- DURER, Albrecht: *Underweysung der messung, mit dem zirckel un[d] richtscheyt, in linien ebnen vnnd gantzen corporen*, Gedruckt zů Nüremberg, 1525.
- FALOMIR, Miguel: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Península, 1981 [1975].
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, Albatros, 1995.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: «Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)», *Archivo Español de Arte* XC, 358, 2017, pp. 125-140.
- JULIANA, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, PUV, 2019.
- LORITE MARTÍNEZ, M. Isabel: *Pactismo y representación del reino: las juntas del estamento militar de Valencia (1488-1598)*, tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2015.
- MARINEO SICULO, Lucio: *De las cosas illustres y excelentes de España*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539.

- MARTÍNEZ ALOY, José: *La casa de la Diputación*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1909-1910.
- MARTÍNEZ ALOY, José: *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*, Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1930.
- MAXIMILIAN, Ferdinand, archiduque Maximiliano de Austria, emperador de México: *Por tierras de España. Bocetos literarios de viajes (1851-1852)*, Madrid, Cátedra, 1999, edición y traducción de Karl Rudolf y Miguel Ángel Vega.
- MELIÓ, Vicente: *La «Junta de Murs i Valls». Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, siglos XIV-XVIII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1991.
- MITTIG, Hans-Ernst: *Durero, la Columna de los Campesinos. Un monumento a la contradicción*, México, Siglo XXI, 1998.
- MUÑOZ POMER, María Rosa: *Orígenes de la Generalidad Valenciana*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbre en la historia de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Editorial Síntesis, 2017.
- ORELLANA, Marcos Antonio de: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923 [mss. 1790].
- PEIFFER, Jeanne: «Durero geómetra», en Alberto Durero: *De la medida*, Madrid, Ediciones Akal, 2000 [1995 ed. francés], pp. 11-123.
- PÉREZ GARCÍA, Pablo: *Las Germanías de Valencia, en miniatura y al fresco*, Valencia: Tirant Humanidades, 2017.
- SCHMID, Wolfgang: «Memoria in der Kathedralstadt - zu den Grablegen der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz vom 14. bis ins 16. Jahrhundert», en Hanno Brand, Pierre Monnet y Martial Staub (dirs.): *Memoria, Communitas, Civitas. Mémoire et conscience urbaines en Occident à la fin du Moyen Âge*, Jan Thorbecke Verlag, 2003, pp. 243-262.
- SEMPERE, Hyeronimo de: *Primera parte de la Carolea, trata las victorias del Máximo Carlo V, emperador invictísimo, rey de España*, Valencia, Juan de Arcos, 1560.
- SORIA, Jeroni: *Dietari de Jeroni Soria*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1960 [mss. 1559].
- VALLÉS BORRÀS, Vicent J.: *La Germanía*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2000.
- VARGAS, Miguel de: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia donde se cuentan las cosas más señaladas de ella con la entera noticia de sus nombres, fundación y conquista, sin otras muchas curiosidades antiguas y modernas. Puesta en verso castellano, a modo de romance, por Miguel de Vargas, estudiante valenciano ausente de su patria*, Valencia, Gabriel Ribas, 1592.

VICIANA, Martín de: *Libro quarto de la Cronica de la inclita y coronada ciudad de Valencia...* Barcelona, Pablo Cortey, 1566.

VIVES, Juan Luis: *De Europae dessidis et republica*, Brugis, Huberti de Crook, 1526. Traducida en *De Europae dissidiis et republica*. «Sobre las disensiones de Europa, y sobre el Estado», Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1992.

Una casa para la Diputació

Las inversiones en el Palau de la Generalitat y la gestión económica de su proceso constructivo

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA

Universitat de València

El objetivo de este texto no es otro que comenzar a interrogarse sobre cómo se gestionó la construcción y el mantenimiento del Palau de la Generalitat, el gran edificio que alojó las dependencias de la nueva *Diputació del General* del Reino de Valencia, constituyendo la imagen visible de su poder desde el siglo xv, y tratar de valorar qué supusieron las inversiones en este, al menos durante los primeros trescientos años de su existencia. Se trata por tanto de mirar con ojos de historiador económico lo que sin duda constituye también una obra de arte. Una mirada sobre la arquitectura que, desde luego, no ha sido nunca la más frecuente, aunque sí se ha llevado a cabo en otros entornos geográficos para la misma época, como lo hizo por ejemplo Richard Goldthwaite sobre la Italia del Renacimiento.¹

En mi caso, el primer edificio tardomedieval sobre el que me planteé analizar su gestión económica y su coste final fue la Lonja de Mercaderes de Valencia;² y el siguiente hito de ese estudio, aprovechando la ocasión del sexto centenario y de la convocatoria del congreso *La veu del regne*, ha sido centrarme precisamente en el Palau de la Generalitat. Sin embargo, una vez he comenzado a consultar las

1. Richard Goldthwaite: *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980; y del mismo autor, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995. Sobre otros ámbitos geográficos han trabajado de una forma parecida otros autores, como Michael North y David Ormrod, que editaron conjuntamente por ejemplo el volumen *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Londres / Nueva York, Routledge, 1998; o Sophie Cassagnes: *D'art et d'argent: les artistes et leur clients dans l'Europe du Nord: XIV^e - XV^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

2. Juan Vicente García Marsilla: «¿Cuánto cuesta una lonja? El precio de la *Llotja nova* de Valencia y la gestión económica de su proceso constructivo (1482-1499)», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 29, 2020, pp. 1-12.

fuentes para este segundo empeño, he podido comprobar las grandes diferencias entre la gestión de una y otra obra. Porque mientras que en la construcción de la Lonja el municipio de Valencia, que fue la institución que la patrocinó, llevó un control exhaustivo en primera persona de todo el proceso –lo que no pudo evitar, con todo, algunos episodios flagrantes de corrupción–, e incluso generó un organismo subsidiario para gestionarlo, la *obra de la Llotja Nova*, con sus propios ingresos destinados a la construcción, entre ellos nuevos impuestos y una deuda pública particular y diferenciada, en el caso del Palau de la Generalitat nunca se llevó a cabo nada parecido, nada tan organizado y reglado.

Al contrario, aunque se conservan algunos libros de obras del edificio, que comienzan ya a formar una serie más o menos consistente desde 1510, el proceso constructivo se debe seguir de una forma mucho más espasmódica, ya que lo normal fue lo que hoy llamaríamos «externalizar la gestión», es decir, delegar en cuadrillas organizadas de artesanos bajo la dirección de un maestro de obras la ejecución de ciertas faenas concretas que se iban contratando a destajo. En buena parte, la misma historia del palacio fue la que condicionó este método de gestión, ya que los cambios en el planteamiento del edificio, y las refacciones a veces casi completas, hacen difícil seguir una lógica constructiva continuada. Pero también, seguramente, este sistema es el reflejo de la fuerza creciente en el mercado de las obras arquitectónicas que unos pocos maestros comenzaron a demostrar en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv, convirtiéndose en los grandes contratistas y los auténticos dominadores de la mano de obra y de los materiales de construcción en la ciudad.³

Los maestros de la institución

Y todo ello pese a que la Generalitat, al menos desde las últimas décadas del siglo xv, contaba con una especie de maestros artesanos oficiales de la institución, que cobraban incluso un salario fijo. En 1494, por ejemplo, los diputados habla-

3. No debe de ser casualidad, en ese sentido, que precisamente en el tercer cuarto del siglo xv, en 1472, fuera cuando se crease el gremio de *pedrapiquers*, de la mano de grandes maestros contratistas de la época como Francesc Baldomar y su discípulo Pere Compte. Miguel Falomir Faus: *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 196-203, lo relaciona con un cierto parón en las obras públicas y con un intento de frenar la inmigración de picapedreros foráneos, aunque muchos de ellos se integraron en el gremio. Lo que sí fue sin duda es una afirmación del poder de estos destacados «empresarios» de la construcción.

ban de Antoni Joan como del *fuster nostre*,⁴ y en 1514 los libros de cuentas de la Generalitat aclaran que el maestro *obrer de vila* Joan Mançano se iba a hacer cargo de un contrato a destajo para la erección de la capilla nueva del palacio, pero que lo que se le pagara por ello había de ir aparte de su jornal habitual como *mestre de la obra d'algepç, morter e ragola de la casa de la deputació*, que ascendía a cuatro sueldos y seis dineros.⁵ ¿Cuáles eran pues las obligaciones de estos artesanos oficiales del edificio por las que se le abonaban quitaciones fijas como esta? La verdad es que las fuentes no lo dejan del todo claro, pero, a partir de apuntes como el que acabamos de ver, podríamos suponer que, por una parte, se les confiarían a ellos y sus equipos las tareas mínimas de mantenimiento del palacio en lo que correspondiera a su oficio, ya fuera este el de carpintero, maestro *obrer de vila*, maestro de la obra de piedra, cerrajero o, desde la segunda mitad del siglo XVI, también pintor; y por otra serían los encargados de dar el visto bueno a los proyectos que se presentaran para los trabajos a destajo, o de ejercer como peritos, en nombre de la Generalitat, para valorar el precio y la calidad de las obras ejecutadas. En 1518, por ejemplo, tras ampliar hacia el este el espacio del edificio con la compra de dos casas particulares, se iniciaron las obras de la «gran sala» del palacio, y para ello se convocó una especie de sanedrín de maestros de obras presidido por el *mestre de la obra de la casa de la Diputació*, Joan Mançano, e integrado además por los *mestres de cases* Joan de Burgos y Joan Ferrer, para que, junto con los diputados encargados de la obra, delimitaran el área que iban a ocupar los cimientos de dicha sala.⁶ Simultáneamente, como se ha visto en el caso de Joan Mançano en la capilla, los mismos maestros oficiales de la institución podían participar a título personal en la licitación de nuevas obras, y seguramente desde una posición de fuerza.

4. Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), *Generalitat*, *Albarans* 60 s.f., 3 de junio de 1494, ese día le pagan cuatro sueldos por «dos reglers per al estudi de la dita casa».

5. ARV, *Generalitat*, *Protocols* de Pere Bataller, 2736, 11 de julio de 1514. El contrato, que incluye una detallada descripción de las tallas que debería elaborar, establecía el pago de 6.600 sueldos por la obra acabada, que debería finalizarse en febrero del año siguiente, pero se añade una cláusula que afirma que *Item és concordat ut supra que lo dit mestre Johan Mançano per lo present estall no perda los quatre sous e mig de jornal que cascun dia que los seus fan faena en la casa de la deputació guanya e acostuma guanyar*. Un libro muy útil para el seguimiento de las obras en el Palau, aunque con algunos problemas de transcripción, es la que proporcionó Salvador Aldana: *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1991, 3 vols. El tercero de estos volúmenes contiene la transcripción de un buen número de fuentes relacionadas con la obra.

6. ARV, *Generalitat*, *Provisions*, 2971, 10 de febrero de 1518.

Todo eso convertía estos cargos en auténticas «canonjías» para los artesanos de la ciudad, lo que hizo que quienes disponían de ellos estuvieran especialmente interesados en convertir su cargo prácticamente en hereditario. Para ello, en su etapa de senectud, o incluso simplemente cuando atravesaban un momento de salud delicada, se apresuraban a dirigirse a los diputados de la Generalitat encargados del edificio para rogarles poder asociar a un hijo, un yerno o un hermano menor al cargo, que así les sucedería tras su muerte. En la tabla 1, donde aparece un listado de los maestros oficiales de la Generalitat que se han podido documentar, se observan algunos ejemplos de estas «entregas de testigo» que se evidencian, sobre todo, entre mediados del siglo XVI y finales del XVII. Incluso las disputas por dichos cargos desembocaron en rivalidades en las que la Generalitat tuvo que mediar a veces de forma salomónica. El caso mejor documentado en ese sentido es el de la sucesión en el puesto de maestro carpintero tras el fallecimiento de Jordi Llobet en 1518. Entre los muchos candidatos a cubrir la plaza hubo dos que destacaron: Genís Llinares y Lluís Munyoç, y ante la imposibilidad de elegir a uno de ellos se tomó la decisión de hacer al primero *mestre de la talla*, es decir, encargado de las techumbres, y a Munyoç, *mestre de la obra del pla*, que sobre todo haría los catafalcos y las tribunas para las fiestas de toros.⁷ No se lo debieron de tomar muy bien ninguno de los dos, porque si esto se decidió en abril de 1518, el 27 de agosto de ese mismo año tuvieron que firmar ambos ante notario un documento de «paz y tregua» por el que se comprometían a no hacerse mutuamente daño físico durante un período de 101 años.⁸ Solo a la muerte de Lluís Munyoç, en 1531, se pasó de nuevo a tener un solo maestro encargado de toda la obra de madera del palacio, Genís Llinares, que en 1543 pidió que le sucediera su hijo Pere.⁹

TABLA 1. Maestros artesanos «oficiales» de la Generalitat

Años	Nombre	Especialidad
1446-1464	Antoni Prats	Mestre obrer de vila
1466-1472	Joan Garcia	Mestre obrer de vila
1475-1502	Miquel Ruvio	Mestre obrer de vila

7. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2745, 27 de abril de 1518.

8. Ibídem, 27 de agosto de 1518.

9. El nombramiento en ARV, *Generalitat*, Provisions, 2978, 9 de junio de 1531; y la solicitud de sucesión en ARV, *Generalitat*, Provisions, 2999, 30 de marzo de 1543.

1502-1518	Joan Mançano	Mestre obrer de vila, mestre de l'obra de morter, ragola e algepç
1518-1558	Joan Navarro	Mestre obrer de vila
1558-1567	Joan Martí Navarro	Mestre obrer de vila
1567-1590	Joan Vergara	Mestre obrer de vila
1590-1609	Pere Navarro	Mestre obrer de vila
-1646	Tomàs Panés	Mestre obrer de vila
1646-1648	Francesc Sarrió	Mestre obrer de vila
1648	Joan Panés	Mestre obrer de vila
1648-1653	Jacint Monserrat	Mestre obrer de vila
1653	Vicent Reyner	Mestre obrer de vila
1660	Josep Arboleda	Mestre obrer de vila
-1699	Vicent Marc Hipòlit	Mestre obrer de vila
1445-1458	Bartomeu Abat	Mestre fuster
1460-1487	Gonçal Çatorre	Mestre fuster
1494-1496	Antoni Joan	Mestre fuster
1496-1500	Antoni Çamorera	Mestre fuster
1500-1509	Antoni Alegre	Mestre fuster
1509-1512	Joan Bas	Mestre fuster
1512-1518	Jordi Llobet	Mestre fuster
1518-1543	Genís Llinares	Mestre fuster, mestre de la talla
1518-1531	Lluís Munyós	Mestre fuster, mestre de la obra del pla
1543-1553	Pere Llinares	Mestre fuster
1553-1563	Martí Genís Llinares	Mestre fuster
1563-	Andreu Joan Llinares	Mestre fuster
1563-1577	Gaspar Gregori	Mestre fuster, arquitector de la obra
1577-1591	Tomàs Gregori	Mestre fuster, arquitector de la obra
1616-1667	Joan Pedrós	Mestre fuster
1667-1694	Pasqual Pedrós	Mestre fuster
1694-1697	Vicent Ivanyes	Mestre fuster
1697-1707	Josep Pedrós	Mestre fuster
1707-	Pere Bou	Mestre fuster

1511-1524	Joan Corbera	Mestre de la obra de pedra
1448-	Francesc Giner	Manya
1496	Francesc Camps	Manya
1535	Pere Sendra	Manya
1569	Joan Barragà	Manya
1623	Lluc Martí	Manya
-1657	Julià Ferrer	Manya
1657-	Jaume Ribes	Manya
1579-1583	Lluís Mata	Pintor
1693	Francesc Cosergues	Pintor

Los carpinteros, en todo caso, parece que disfrutaron a menudo de una posición de privilegio entre los diferentes oficios encargados del palacio.¹⁰ Esto se hizo especialmente evidente con la figura de Gaspar Gregori, que dominó la escena en las décadas de 1560 y 1570. Además de llevar a cabo importantes obras en la llamada entonces *Sala Nova* –la *Sala de Corts*, donde están las figuras de los representantes de los brazos–, entre ellas una cubierta nueva para protegerla mientras seguían las obras, e intervenir en la chimenea, las puertas, etc., fue llamado *architector de les obres de la casa del general* y como tal fue él quien decidió adjudicar el destajo de la obra de piedra de la torre, entre las distintas propuestas que se presentaron, a Miquel Porcar, a pesar de que no era la más barata, seguramente porque lo consideraba más fiable.¹¹ La formación, la actividad profesional, y la consideración de Gaspar Gregori constituyeron de hecho novedades radicales en el entorno artístico de la Valencia de mediados del siglo XVI, en cuanto fue quizá el primer artífice que incluyó de forma muy destacada entre sus habilidades la capacidad de diseñar y planificar grandes obras, introduciendo un sesgo intelectual a su quehacer artístico que le llevó tanto a trazar obras de carpintería como propiamente arquitectónicas e incluso en algún caso más cercanas al campo de la

10. Sobre la importancia de los carpinteros en la construcción en la Valencia medieval y moderna, véase Teresa Izquierdo Aranda: «Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana (siglos XIV-XV)», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, nueva época 1, 2013, pp. 199-221; y *La fusteria a la València medieval*, Castellón, UJI, 2014.

11. ARV, *Generalitat*, Provisions 3040, ff. 10r- 13v, 21 de enero de 1574.

ingeniería.¹² Como tal, fue especialmente considerado por la Generalitat, para la que, a pesar de ser conocido habitualmente como carpintero, ejerció una especie de control general de las obras que se hizo muy evidente en algunos momentos, como por ejemplo en 1563, cuando tras la muerte del *fuster* oficial del palacio, Martí Genís Llinares, se permitió que continuara la obra de la Sala Nova al hijo de este, Andreu Joan Llinares, pero como todavía era menor de veinte años, se le puso como condición que fuera tutelado por Gaspar Gregori.¹³

Gregori realizaba además trabajos de todo tipo para la institución, y tenía la capacidad para, entre otras cosas, alquilar su instrumental a la obra o proveer parte del material, de manera que la Generalitat no dejó de acumular deudas con él. Lo vemos por ejemplo en 1566, cuando primero se estimaron en 2.320 sueldos valencianos lo que se le debía con anterioridad, a lo que el 1 de julio de ese año se le vinieron a sumar 1.397 sueldos más por el arriendo de un andamio y bastimentos para los pintores que debían colorear la cubierta y la galería de la citada Sala Nova, el cubrimiento de una chimenea nueva para que *no hixqués la flama ni lo fum, ni guastàs la cuberta nova*, dos puertas para el porche y la entrada de la sala, y la madera y la mano de obra para la escalera de caracol que subía a dicha galería.¹⁴

Por supuesto, estos artesanos oficiales de la Generalitat disponían de sus propias cuadrillas, con las que ellos y solo ellos –no la institución– tenían una relación contractual. Precisamente por eso es difícil obtener datos sobre su composición a través de las fuentes emanadas de la misma Generalitat, y solo a veces alguna circunstancia excepcional nos arroja un poco de luz sobre este tema. Eso ocurre cuando, como se ha señalado, murió Martí Genís Llinares en 1563 en el ejercicio del cargo de *fuster* del palacio y, al hacer recuento de los atrasos que se debían abonar a su viuda, se llevó a cabo una escueta cuantificación del personal que estaba a su servicio, compuesto por siete personas: dos de ellas, Francesc Canet y Monserrat Forcià, eran llamados *criats*, otros dos, *mestre* Munyós y *mestre* Jaqués, recibían el apelativo de *entretalladors*, es decir, eran personal cualificado dedicado a labores de detalle en la madera, sobre todo de tipo escultórico, y los

12. Mercedes Gómez-Ferrer: «Una traza renacentista del arquitecto valenciano Gaspar Gregori», *Saitabi* 45, 1995, pp. 223-232; Jorge Llopis Verdú: «Gaspar Gregori y la introducción de la metodología proyectual renacentista en Valencia», *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 7, 2002, pp. 48-59.

13. ARV, *Generalitat*, Protocolos de Gaspar Lluís García, 2787, 23 de enero de 1563.

14. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3030, 1 de julio de 1566.

tres últimos eran los hijos del maestro, *lo major, el mijà e el més gich*, que debían de ser todos menores de edad cuando la madre actuaba en su nombre.¹⁵

Los costes de un edificio cambiante

La parte del palacio realizada por los mismos artesanos «de plantilla» de la Generalitat es, sin embargo, como ya hemos apuntado, relativamente pequeña, y para acercarnos a la evolución de las inversiones en el edificio y valorar su cuantía en el marco de la coyuntura económica de cada momento histórico se deben seguir las licitaciones de trabajos a destajo durante casi tres siglos. Además de ello, naturalmente, si queremos comparar la importancia de las inversiones realizadas en la obra del palacio entre diversas épocas, se deberán aplicar a las cifras halladas en esos contratos procesos de deflactado que serán fundamentales en unos siglos en los que la capacidad adquisitiva del dinero tendió a disminuir de forma continuada por efecto de la «revolución de los precios» que siguió a la llegada del oro americano, como explicó en su día Earl J. Hamilton, y de las sucesivas devaluaciones de la moneda llevadas a cabo por la corona española.¹⁶ Las conclusiones que extraeremos serán sin duda parciales, y será imposible establecer un coste total del edificio, pero el mismo ejercicio de seguir durante centurias el esfuerzo económico que supuso la obra de un palacio que no alcanzaría su forma actual hasta 1953 sin duda arrojará luz sobre la evolución tanto de la institución como de la ciudad en cuyo centro neurálgico se insertaba esta imponente construcción.

De entrada, la Generalitat tardó un tiempo en tener casa propia. Para las primeras reuniones, realizadas a lo largo del último cuarto del siglo xiv y en los primeros años del xv, se utilizaron tanto los locales de la Cofradía de Sant Jaume, la más antigua de la ciudad y a la que pertenecía buena parte de la elite que solía integrarse en los brazos de las cortes del reino, como las casas particulares de algunos de esos diputados.¹⁷ La fijación ya definitiva de una Diputació del General del reino en 1418 llevó aparejado el deseo de contar con una sede fija, que en principio fue una casa propiedad del noble Eimeric de Centelles, a quien se pagaba un alquiler anual de 1.000 sueldos, una cantidad importante si tenemos en cuenta

15. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3027, 27 de enero de 1563.

16. Earl J. Hamilton: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Ariel, 1975 [Edición original en inglés de 1934].

17. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. I, pp. 116-117.

que ese era el precio de venta medio habitual de una casa en la ciudad, pero alejado del coste de los palacios nobles, que rara vez se encontraban por menos de seis mil.¹⁸ Tres años más tarde, en 1421, la institución se trasladó a la casa del notario Jaume Desplà, que entonces era el escribano principal al servicio del municipio valenciano, en la calle de Caballeros.¹⁹ Este al principio les alquilaba solo dos salas, una para reuniones y otra, llamada en el documento *lotga*, situada seguramente encima de la anterior, que fue acondicionada para sede de la escribanía, a cambio de entregarle al propietario una cantidad extra de cincuenta florines de oro (550 sueldos), para que concediera permiso para realizar obras. Pero ya al año siguiente, 1422, la Generalitat decidió comprarle la casa entera a dicho notario por la insólita cifra de 38.000 sueldos.²⁰ Ese precio venía como mínimo a sextuplicar los de las viviendas más caras de la Valencia medieval, y aunque estamos hablando de un inmueble de importantes dimensiones, cuesta justificar esa inversión, que solo se entiende quizá si tenemos en cuenta que una parte relativamente pequeña del total, 7.105 sueldos, fue satisfecha en dos pagas en ese mismo año, y el resto se convirtió en el capital de un censal al 7,14 % (*a XIIIIM sous lo miler per any* dice el documento), con lo que Desplà conseguía al mismo tiempo una buena suma en metálico y una renta perpetua anual de más de dos mil sueldos. Sin embargo, una institución todavía joven, que ya era capaz de emitir su propia deuda pública, la cual además era adquirida con avidez especialmente por los nobles del reino, podía permitirse esta costosa «consolidación física» de sí misma, a través de la cual reivindicaba además su nuevo papel en el concierto político de la ciudad.

18. ARV, *Generalitat*, Clavería 683, ff. 202v-203r, 7 de junio de 1418.

19. ARV, *Generalitat*, Clavería 686, f. 156v, 6 de marzo de 1421. Jaume Desplà ejerció como notario al servicio del municipio desde 1384 a 1423, y en el Archivo Municipal de Valencia se conservan 26 protocolos y 15 notales suyos de esos años. En 1412 fue nombrado regidor de la escribanía, un cargo que a partir de entonces fue trienal. En 1418 volvió a ocupar el mismo cargo, lo que demuestra su influencia política en la ciudad, no abandonándolo a partir de entonces hasta su muerte en 1423. Véase sobre él Agustín Rubio Vela: *L'escribania municipal de València als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1995, especialmente pp. 55-56.

20. ARV, *Generalitat*, Clavería, 685, f. 156v, 20 de febrero de 1422. Los precios de las viviendas de calidad en estos años, en las parroquias más caras (Santa Caterina, Sant Martí y Sant Nicolau), rondaban entre los dos mil y los seis mil sueldos, según Paulino Iradiel: «Mercado inmobiliario, crédito y crecimiento urbano medieval en Valencia», en *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el Occidente europeo (siglos XI-XV)*, *Semana de Estudios Medievales, Estella 17-21 de julio de 2006*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 377-415, p. 405.

A lo largo de casi todo el siglo xv las obras realizadas en este edificio primigenio fueron en general bastante limitadas. La cuantía invertida en estas se puede seguir a partir de la serie de albaranes, y ascendió en esa centuria a un total de 10.489 sueldos y 2 dineros, lo cual, en la estable economía valenciana de la época, vendría a equivaler a 2.623 jornales de un obrero cualificado.²¹ Entre ellas destacaron las llevadas a cabo en 1444 por Jaume Martínez, alias *Biulaygua*, el primer maestro de obras de esta saga que encontramos al servicio de la Generalitat, realizando en este caso un escritorio, con su acceso correspondiente mediante una escalera de caracol, dos ventanas y el pavimento, todo lo cual ascendió a 494 sueldos y 11 dineros.²² Biulaygua no era, sin embargo, por entonces, el maestro de obras de la institución, cargo que, como se ha dicho, ostentaba Antoni Prats, quien se llevó los contratos más sustanciosos del momento. Entre 1446 y 1457 Prats ejecutó obras muy variadas, como rehacer buena parte del techo de la cocina en enero de 1446; reparar una terraza en mayo del mismo año; abrir una ventana y emplazar unas columnas en la escribanía en diciembre de 1447; abrir una letrina y reparar un tejado al mes siguiente; tapiar una puerta secundaria que daba a la calle de Caballeros y arreglar una alcantarilla que por allí discurría en diciembre de 1450, y sobre todo en los primeros meses de 1457 rehacer toda la «pared mayor» que daba a la llamada *Plaça dels Espluques*, y abrir allí una gran ventana que serviría para «la collecta de les generalitats qui's cullen per la deputació». Todas estas intervenciones le proporcionaron la nada despreciable cifra de 2.565 sueldos y 10 dineros, incluyendo la provisión de materiales y los jornales de una cuadrilla que estaba formada por tres o cuatro miembros, según el día, incluido él mismo.²³

21. Para obtener esa cantidad se han ido sumando los costes de todas las obras que aparecen en la sección de *Albarans* de la serie *Generalitat* del Archivo del Reino de Valencia, que va de las signaturas 1 a 63. Una buena parte de dichos datos se los debemos a la amabilidad de Antonio Belenguer y Luis Almenar.

22. ARV, *Generalitat*, Albarans, 7, f. 9r, 25 de noviembre de 1444, *obra del scriptori novament per nós manat ésser fet en la casa de la deputació ab son caragol, finestra gran, pehiment e finestra petita e calç, reiola, arena e altres necessaris a la dita obra*. Al año siguiente Biulaygua cobró otros 12 sueldos y 2 dineros por hacer un canal de teja que desaguara los tejados, y reparar la escalera (ARV, *Generalitat*, Albarans, 8, f. 6v, 22 de noviembre de 1445). Este primer Biulaygua, probablemente padre de Francesc, es citado en el *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* por estar al frente de una obra en Alboraiá en la que cayó un andamio y murieron seis personas, hecho que parece situarse según esta fuente en el año 1470 (Melcior Miralles: *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de Mateu Rodrigo Lizondo: Valencia, PUv, 2011, p. 399).

23. ARV, *Generalitat*, Albarans, 9, ff. 6v y 7v; Albarans, 10, f. 8v; Albarans, 11, f. 5r; Albarans, 13, f. 7v; y Albarans, 20, ff. 13r y v.

Por los mismos años el carpintero Bartomeu Abat llevaba a cabo las estructuras de madera necesarias para el funcionamiento de la institución, sobre todo muebles, pero también piezas encajadas en la obra, como vigas, puertas, estantes, armarios y hasta arquibancos empotrados, mientras que cerrajeros como Domingo Peuvell o Francesc Giner se encargaban de las bisagras, rejas, cerraduras o cadenas necesarias para controlar los accesos al edificio. Con todo, la práctica totalidad de las obras de esta época se pueden calificar de utilitarias, sin que parezca existir todavía un interés evidente por monumentalizar la sede de la Generalitat, sino simplemente el deseo de garantizar el mantenimiento de un edificio que debía cumplir unas funciones prácticas, relacionadas con la administración, la centralización de los ingresos y gastos de la institución, y las reuniones periódicas de los diputados.²⁴ Incluso las pocas actuaciones de pintores que se registran tienen un cometido muy práctico, siendo la primera de una cierta, aunque escasa, dificultad figurativa, la llevada a cabo por Joan Ridaura, que en 1447 recibió el encargo de pintar una tabla con los escudos de los tres brazos para ponerla sobre la puerta de la casa.²⁵

Las obras adquirieron una mayor envergadura en el último cuarto del siglo xv, en una época en que la Generalitat se había convertido ya en un importante poder político en el reino. Así en diciembre de 1477 se comenzó la edificación de un porche delante de la puerta principal que se encomendó al carpintero Lluís Amorós, miembro de una saga que llevaba todo el siglo al cargo de la fábrica de madera de la catedral, y al maestro *obrer de vila* Miquel Ruvio, y la primera fase se dio por finalizada en abril de 1478, cuando se entregó a ambos una paga de 2.487 sueldos y 10 dineros, muy por encima, como vemos, de la media de las contratas del período inmediatamente anterior.²⁶

24. Bartomeu Abat sería, tras Antoni Prats, el segundo artesano que obtuvo más sustanciosos contratos con la Generalitat en el siglo xv, en concreto con 1.732 sueldos en ocho actuaciones diferentes entre 1445 y 1458. Muy por detrás quedaron los dos cerrajeros o *manyans* citados, Peuvell con 554 sueldos 4 dineros, y Giner, con 316 sueldos.

25. Cobró por ello 165 sueldos (ARV, *Generalitat*, Albarans, 10, f. 4r, 17 de febrero de 1447). Dos años antes, en 1445, aparece citado otro pintor, Pere d'Ozca, pero su cometido se limitó a pintar «lo studi que novament havem fet fer en la casa de la deputació», seguramente dando solo color a las paredes, ya que cobró por ello apenas 34 sueldos y 4 dineros (ARV, *Generalitat*, Albarans, 8, f. 9v, 12 de enero de 1445).

26. ARV, *Generalitat*, Albarans, 42, f. 19v, 17 de abril de 1478. Sobre los Amorós y la catedral, véase Juan Vicente García Marsilla y Teresa Izquierdo Aranda: *Abastecer la obra gótica. El mercado*

Pero el gran impulso a la monumentalización del edificio se dio en 1481, con la compra de la casa contigua a la primitiva sede de la Generalitat, que pertenecía al *donzell* Arnau Guillem Escrivà, por el que actuaron su hija Peirona y su yerno Galeàs Joan. En 1446 un Galeàs Joan, quizá el padre del que nos interesa, era *jutge comptador* de la institución, una especie de auditor de cuentas.²⁷ Su hijo sería, ya en esta década de 1480, uno de los oligarcas de la ciudad y persona de confianza del rey Fernando el Católico, en tanto en 1482 sería el primer *ciutadà* nombrado en la *ceda* o listado elaborado por el racional de la ciudad de las personas «aptas» para ocupar el cargo de *jurat* municipal al año siguiente.²⁸ Sin embargo, aunque él era de alguna forma el administrador de los bienes de su suegro, la casa, de considerables dimensiones, aún le pertenecía oficialmente a este último.²⁹ El contrato de la venta del inmueble a la Generalitat afirma que éste iba desde la calle de Caballeros a la plaza de los Pròxita –la parte norte de la actual plaza de Manises–, y que confrontaba, además de con la primitiva sede de la institución, con una casa propiedad del pavorde de la catedral Berenguer Clavell y con un *adzucac* o callejón sin salida. Sabemos, por otra parte, gracias a los albaranes de la Generalitat, que ni Escrivà ni Galeàs Joan vivían en esa casa, sino que la tenían arrendada a una tal Damiata Mateu por doscientos sueldos al año, que los dipu-

de materiales de construcción y la ordenación del territorio en la Valencia bajomedieval, Valencia, Generalitat Valenciana, 2013.

27. ARV, *Generalitat*, Albarans, 9, f. 8v, 25 de junio de 1446. Ese día cobró 400 sueldos de su salario del año anterior. El nombre *Galeàs* es la catalanización del italiano –lombardo más concretamente– *Galeazzo*, que llevaron algunos miembros de sagas como los Visconti de Milán. No sabemos si la familia en este caso tenía antepasados transalpinos o el nombre es producto de una moda italianizante entre el patriciado valenciano de la época.

28. Amparo Felipe Orts: *Autoritarismo monárquico y reacción municipal. La oligarquía urbana de Valencia desde Fernando el Católico a las Germanías*, Valencia, PUV, 2004, p. 31.

29. El 1 de marzo de 1482 Arnau Guillem Escrivà nombró procuradora suya a su hija (ARV, *Generalitat*, Protocolos de Jaume Gisquerol, 2695), mientras que el día 6 la venta la protagonizan Galeàs Joan y su esposa, esta tanto en nombre propio como en el de su padre, y cuando se nombra la casa se la identifica como de *dicti Arnaldi Guillermi Scribe* por más que en todas las publicaciones hasta la fecha se la cita como la casa de Galeàs (S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. I, p. 146). Aldana, por otra parte, interpreta erróneamente que eran dos casas las que compraba la Generalitat, porque en los contratos notariales medievales se suele utilizar el plural *cases* cuando se habla de una sola vivienda con varias crujías. Igualmente cree que el «Escrivà» de Arnau Guillem no era su apellido sino su oficio, y que al ser padre de una mujer no podía ser «doncel». En realidad, *Escrivà* era su apellido y doncel su condición, que en aquella época era en Valencia el título más bajo del estamento nobiliario.

tados tuvieron que devolverle a esta cuando en 1481 la echaron de su vivienda.³⁰ El precio por el que la Generalitat adquirió este nuevo espacio fue de 16.000 sueldos, de nuevo una inversión astronómica, muy lejos de los precios del mercado inmobiliario habitual, lo que revela tanto el gran tamaño de las propiedades adquiridas, como quizá también la capacidad de los vendedores de aprovechar la urgencia de espacio que padecía una diputación poderosa y todavía muy solvente, capaz de desviar parte de la inversión hacia su propia deuda consolidada. Esto ya lo observamos en el caso de la vivienda de Desplà, y se vuelve a comprobar en esta segunda, cuando una parte del precio se convirtió también en un censal de 664 sueldos anuales que la Generalitat comenzó a pagar a Arnau Guillem Escrivà al año siguiente.³¹ Además de esto se debieron abonar setecientos sueldos de *lluïsm* al titular del dominio directo del inmueble, el sacerdote Lluís Valls, beneficiado de la catedral.³² El que este derecho enfitéutico, que solía gravar las compraventas de inmuebles con aproximadamente un 10 % de su precio de venta, solo ascendiera a esa cantidad, equivalente más o menos a lo que la Generalitat debió de abonar en metálico a Escrivà y a su yerno, seguramente quiere decir que la táctica habitual de convertir parte del precio en un censal buscaba también la ventaja de ahorrarse una parte importante de este recargo.³³

Aún se llevarían a cabo después dos nuevas ampliaciones, ahora hacia el este —hacia la actual plaza de la Virgen— en los siguientes treinta años, con la compra de dos inmuebles más: el del jurista Jaume Valero, en 1513, por 10.400 sueldos más la cancelación de una hipoteca o *retrocensal* que tenía contraído con Joan de Santàngel, que costó otros 7.500; y el del noble Dimas Aguilar, en 1518, por 25.000 sueldos. En todos los casos se mantuvo la misma estrategia de convertir

30. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, f. 17v, 26 de octubre de 1481. Galeàs Joan debía de vivir en otra casa situada en la parroquia de Sant Martí, cuando sabemos que su padre homónimo fue uno de los *obers* de dicha parroquia en 1460 (Archivo de Protocolos del Corpus Christi de Valencia (en adelante APCCV), Protocolos de Joan del Mas, 24186, 24 de abril de 1460).

31. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47 s.f., 17 de marzo de 1482. El albarán afirma que el censal se constituyó «*per rahó del preu de la casa que d'aquell havem comprada, del qual és fet per nosaltres fermat contracte a VIII de març any MCCCCLXXXI*». De nuevo en este caso el capital de este censal debía de ser solo una parte del precio final, entregándose el resto en metálico. Si suponemos que el interés era, como en el caso anterior, del 7,14 %, el capital sería de 9.300 sueldos, y se habrían abonado en metálico unos 6.700 sueldos.

32. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47 s.f., 15 de marzo de 1482. El beneficio de Lluís Valls estaba en un altar bajo la advocación de san Blas.

33. Hemos de suponer que la Generalitat se ahorraba en este caso otros 930 sueldos.

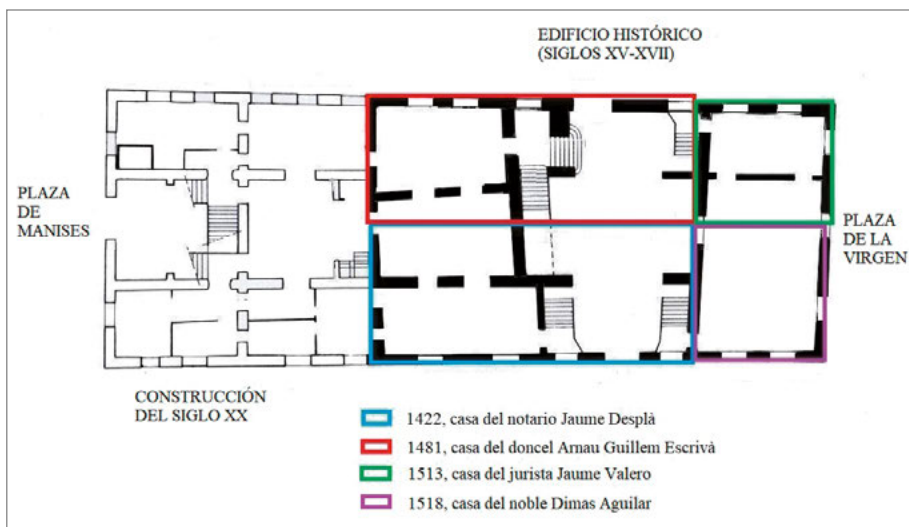
una parte importante del precio en el capital de un censal.³⁴ En total, como se puede observar en la tabla 2, solo en la compra del espacio para la construcción del palacio, y sin tener en cuenta la ampliación del siglo xx, se invirtieron 89.400 sueldos, el precio real de un mínimo de quince casas de gama alta en la ciudad, aunque en realidad poco más de un tercio de esa cantidad se llegó a desembolsar en efectivo, mientras que el resto generaba el pago anual de una renta de más de cuatro mil sueldos censales anuales, cuyo valor adquisitivo, eso sí, se iría depreciando con el tiempo. Esta inflación del precio de los inmuebles adquiridos da por supuesto qué pensar: ¿Estamos ya en esta época ante sobrecostes propios de una institución pública de alguna manera corrupta? ¿O los vendedores se aprovecharon de su posición de fuerza y la Generalitat solucionó el problema captándolos como sus acreedores y rentistas? Es posible que hubiera de todo un poco.

TABLA 2. *Compras de viviendas para la construcción del Palau de la Generalitat sobre sus solares*

Año	Vendedor	Precio total	Pagado al contado	Capital del censal constituido	Renta censal
1422	Jaume Desplà	38.000 s.	7.105 s.	30.895 s.	2.205 s
1482	Arnau Guillem Escrivà	16.000 s.	6.700 s.	9.300 s.	664 s.
1513	Jaume Valero	10.400 s.	10.400 s.	7.500 s. (de un retrocensal que pagaba Valero)	500 s.
1518	Dimas Aguilar	25.000 s.	10.000 s.	15.000 s.	1.000 s.
	<i>Total</i>	<i>89.400 s.</i>	<i>34.205 s.</i>	<i>62.695 s.</i>	<i>4.369 s.</i>

34. En el caso de Jaume Valero, el retrocensal era de 500 sueldos anuales, por un capital de 7.500, y el acreedor, Santàngel, simplemente se convirtió ahora en censalista de la institución (ARV, *Generalitat*, Protocolos de Pere Bataller, 2735, 12 de diciembre de 1513). En la compra de la casa de Dimas Aguilar, esta se pactó por 25.000 sueldos, de los que se pagaron al contado 10.000, mientras que los restantes 15.000 se convirtieron en el capital de un censal de 1.000 sueldos anuales de renta, en este caso a un 6,66 % de interés (ARV, *Generalitat*, Protocolos de Pere Bataller, 2745, 4 de febrero de 1518).

Inmuebles incorporados al solar del Palau de la Generalitat y su ubicación sobre el plano actual del edificio



Pero volvamos a 1481 para analizar ahora el coste de las obras realizadas en el nuevo edificio. La Generalitat disponía ya en ese momento de un solar rectangular de buen tamaño, que vendría a ocupar alrededor de unos 500 m² en un rectángulo de unos 25 × 20 m, donde se habría de plantear un palacio con un patio en su centro, como muchos de los albergs privados de la nobleza valenciana. Para ello se firmaron unas capitulaciones de obra con el contratista Francesc Martínez Biulaygua, hijo de aquel Jaume Biulaygua que había actuado en la década de 1440, y señalado en el *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* como el auténtico factórum de la arquitectura valenciana de la segunda mitad del siglo xv, además de como un persona con un pasado violento.³⁵

35. En una entrada que sin duda fue redactada en diversas fases, separadas por años, titulada *De la bregua de mestre Biulaygua*, el capellán Melcior Miralles nos dice de él que mató a un hombre y huyó a Castilla, que después consiguió un perdón y volvió a Valencia, donde, gracias a que su mujer crió a una hija del racional de la ciudad Guillem Saera, se convirtió en *oubrer* de la ciudad, de la catedral, de los principales conventos *e casi de totes les hobres de València* y que por denunciar a un caballero que solía entrar en busca de aventuras amorosas en el convento de las monjas de Santa Clara recibió una cuchillada en la cara. No habla de su muerte, que ocurrió en 1484 (M. Miralles: *Crònica i dietari del capellà...*, pp. 466-467). Su faceta de innovador

El contrato se firmó el 3 de julio de 1481.³⁶ En él se afirma que la obra consistía en *mesclar la una casa ab l'altra* derribando la escalera de la *casa vella de la diputació* y levantando arcos que vendrían a delimitar el perímetro del patio central. Sobre uno de ellos se dispondría un altillo o naya en la pared que daba a la llamada *cambrà de parament* y a una habitación *hon dorm Gisquerol*, lo que supone que el notario de la institución tenía ya su propia vivienda dentro del palacio. Ese altillo dispondría de un parapeto decorado «ab agulles e corones ab arquets de algeps ben lavorats», y para subir hasta allí se tenía que hacer una escalera de ladrillo que debía subir desde el pozo al piso superior, más o menos en la posición en que está la actual, construida unas décadas después. La nueva casa que se incorporaba al edificio fue también objeto de diversas reformas, abriendo allí una ventana nueva de dos *corondes*, o sea, con dos columnillas separando tres pequeños vanos. Por su parte la escribanía de la Diputación se ubicaría en una *uberta iusana*, una especie de piso intermedio que había en el inmueble recién incorporado, y el archivo estaría a su lado, junto a la *botiga de la casa novament comprada*, lo que supone que en la fachada de la antigua vivienda de Arnau Guillem Escrivà había una de las típicas tiendas en el bajo que se solían arrendar a artesanos o mercaderes.³⁷ Toda la obra, que incluía también veintitrés nuevas vigas de veintiocho palmos cada una (6,32 m), la pavimentación con cerámica de Manises de las nuevas salas y los portales de entrada a las mismas, se tasó en 5.000 sueldos, de los que 2.000 se pagarían al contado, otros tantos a mitad de obra y los 1.000 restantes al acabarla, lo que ocurrió en enero de 1482, en un tiempo muy corto para la época por tanto.³⁸

En el equipo de Biulaygua estaban integrados los famosos *pedrapiquers* Pere Compte y Juan Ivarra, que un año antes habían sido elegidos también para dirigir las obras de la nueva Lonja. A ellos se les encargó el levantamiento de una *bella*

arquitectónico, sobre todo en las bóvedas de ladrillo, ha sido señalada especialmente por Arturo Zaragoza Catalán: «A propósito de las bóvedas de crucería y otras bóvedas medievales», *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2008, pp. 99-126.

36. ARV, *Generalitat*, Protocolos de Jaume Gisquerol, 2694, transcrito por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. III, pp. 34-35.

37. Sobre ellas véase Juan Vicente García Marsilla: «De la plaza a la tienda. Las infraestructuras del comercio al por menor en la Valencia medieval», en Daniel Muñoz: *Las ciudades mediterráneas en el Antiguo Régimen. Dinámicas sociales y transformaciones urbanas (ss. XV-XIX)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 73-90.

38. Los tres pagos se hicieron realmente efectivos los días 7 de agosto y 10 de diciembre de 1481, y 10 de enero de 1482, ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, f. 32r y v.

scala de pedra picada para subir a la sala principal del edificio, además de colaborar con Biulaygua en la obra de un *retret* o recámara tras el estudio de la casa, una cocina, un pozo, y un porche en la cara que daba a la plaza de los Pròxita porque el que había antes *estiga molt romput e perillós*.³⁹ La participación de estos *pedrapiquers*, junto con sus respectivas cuadrillas, estaba sin embargo separada del contrato principal de obra que había suscrito Biulaygua con la Generalitat, de manera que, por ejemplo, en junio de 1482 Juan Ivarra cobró 2.993 sueldos por la faena que había desarrollado, junto con sus *companyons pedrapiquers* entre el 16 de octubre de 1481 y el 5 de junio de 1482.⁴⁰ Incluso da la impresión de que estos maestros de obras movilizaron para el palacio la misma red de proveedores que simultáneamente estaba abasteciendo la obra de la lonja, ya que los *tallapedres* que traían carretadas de piedra caliza de las canteras de Godella fueron Diego de Roà, Jaume Albert y Pero Peris, tres de los cuatro mayores suministradores de materia prima para la Lonja en sus primeros años y a los que la Generalitat abonó en este caso 1.661 sueldos.⁴¹ A ello habría que unir lo pagado por otros materiales, como cal, yeso, madera, ladrillos, cerámica esmaltada de Manises o la pintura de las cubiertas de madera, en conjunto otros 2.177 sueldos y 3 dineros más, mientras que el concurso especializado de algunos maestros que hoy llamaríamos *artistas* comienza a aparecer en las cuentas de una forma más individualizada, como ocurre con un tal Arcís Barceló, quien, aunque es identificado con el genérico apelativo de *pedrapiquer*, era en este caso un escultor que talló, junto con su aprendiz, un león que decoraba la nueva escalera, por el cual recibió 122 sueldos tras haberle dedicado cincuenta y cuatro jornadas, desde el 20 de junio al 12 de agosto de 1482.⁴² El mismo Biulaygua, con su cuadrilla, recibió una gratificación algo mayor de la que se había pactado en el contrato, llegando a ingresar en realidad 5.160 sueldos y 5 dineros.⁴³ En total, la obra de remodelación del palacio de estos años ascendió a 12.113 sueldos y 8 dineros, el doble de lo que se había adelantado por la adquisición de la casa colindante a Arnau Guillem Escrivà.

39. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47, s.f., 7 de junio de 1482.

40. *Ibidem*.

41. Véase Juan Vicente García Marsilla: «¿Cuánto cuesta una lonja?...», p. 7. El cuarto era un tal Bernat Colom. Diego de Roà proporcionó en el Palau de la Generalitat 64 carretadas, Joan Albert 38 y Pero Peris 49, a 11 sueldos cada una, ARV, *Generalitat*, Albarans, 47, s.f., 4 de julio, 5 y 6 de agosto.

42. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47, s.f., 12 de noviembre de 1482.

43. *Ibidem*, 24 de septiembre de 1482.

Sin embargo, el proceso constructivo del Palau de la Generalitat es algo así como un enorme tapiz de Penélope en el que las grandes intervenciones, como esta de la década de 1480, fueron con frecuencia deshechas o enmascaradas bajo las nuevas adiciones que se sucedían en esos años con bastante celeridad. De esta manera, ya en 1500 el *obrer de vila* de la casa, Miquel Ruvio, reparó toda una serie de cubiertas y porches,⁴⁴ pero fue entre 1508 y 1520, con las últimas compras de casas contiguas, cuando se acometió la mayor transformación del edificio, la que Salvador Aldana llama «la gran renovación», que implicó la construcción del patio central tal y como se puede ver hoy, y de la *Sala Daurada*, actualmente dividida en dos y situada a los pies de la torre antigua que da a la plaza de la Virgen.⁴⁵ Los gastos son ingentes en ese período, de manera que en 1514 los diputados recapitularon el coste total de la obra ejecutada en los últimos cuatro años, que ascendió a 51.080 sueldos, lo cual, dada la inflación y la depreciación de la moneda que comenzó a operar en aquella época, vendría a equivaler, según los cálculos de Hamilton, a 39.331 sueldos de la década de 1480, con todo más del triple de lo que se invirtió en ese período anterior.⁴⁶ Cada cierto tiempo los «contables» de la obra hacían este tipo de recuentos de lo gastado en los últimos ejercicios, y por ejemplo cuatro años más tarde, en 1518, el siguiente balance arrojó un nuevo dispendio de 19.951 sueldos y 3 dineros,⁴⁷ y eso que aún no se había adquirido entonces la última casa con la que se amplió el palacio, la de Dimas Aguilar, que permitió diseñar la gran Sala Daurada. Nada detenía sin embargo a los diputados en aquella época de esplendor de la institución, que coincidía además con una profunda crisis económica del municipio valenciano, lo que hizo que, cuando en ese mismo año de 1518 se produjo una gran riada que asoló parte de la ciudad y sobre todo el arrabal del Camí de Morvedre, la ciudad no pudiera asumir la reedificación de los puentes sobre el Turia que habían quedado destruidos, y tuviera que actuar en su lugar la Generalitat, la cual invirtió otros 40.000 sueldos en rehacer los que había entre el Portal Nou y el de la Santa Creu.⁴⁸

44. ARV, *Generalitat*, Provisions, 2969, ff. 24v- 28r, 14 de febrero de 1500.

45. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, p. 171. Hay que decir que para Aldana esta fase comienza en 1511.

46. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2736, transcrito por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol III, pp. 48-51. El deflactado de las cifras se ha realizado a partir de los índices de precios que ofrece Earl. J. Hamilton: *El tesoro americano y la revolución...*, pp. 286-287.

47. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2745, 29 de noviembre de 1518.

48. ARV, *Generalitat*, Obres, 2478, f. 33r. Sobre los apuros financieros de la ciudad véase Ernest Belenguier: *Fernando el Católico y la ciudad de Valencia*, Valencia, PUV, 2012.

Las grandes contratas de estos años en el palacio se las llevaron los maestros «de plantilla» de la institución, como Joan Mançano, el *obrer de vila* que construyó la capilla del palacio por 6.600 sueldos entre 1514 y 1515, en cuyas tallas se le exigió que introdujera temática *del romà, fullatges e personatges*;⁴⁹ o el cantero Joan Corbera, que realizó las ventanas del patio en 1512, con sus formas todavía característicamente góticas, por 6.800 sueldos, pero que entre ese año y 1517 recibió de la Generalitat nada menos que 20.420 sueldos por toda la obra de piedra que llevó a cabo, incluyendo la escalera monumental que aún se conserva.⁵⁰ Ambos serían los que construirían el espacio de la *Sala Nova* o *Daurada* a partir de 1518, de cuyas cubiertas de madera tallada y dorada se encargaría el carpintero Martí Genís Llinares.⁵¹

El conflicto de las Germanías no llegaría a detener las obras, por más que en 1522 los diputados acordaran desmontar la barraca de madera donde se guardaban las herramientas de los *pedrapiquers* que allí trabajaban «puix no s'i obra ni-s té speransa de obrar de bon temps en dita casa».⁵² El impacto económico de la guerra debió de ser con todo importante, cuando en 1523 la Generalitat valoraba en 12.000 ducados, equivalentes a 252.000 sueldos, el valor de lo que le fue arrebatado por los agermanados a sus clavaros.⁵³ Las obras tardarían así pues en reemprenderse. Lo harían en 1533, elevando la torre este, la que ahora se asoma a la plaza de la Virgen, en cuyo piso superior se abrió la nueva gran sala o *Sala de Corts*, donde se concentrarían las mayores inversiones. De hecho, entre 1540 y 1541, por ejemplo, las cubiertas y la pavimentación de esta sala y la apertura de nuevas ventanas en ella supusieron la inversión, en solo un año, de 16.576 sueldos.⁵⁴ Se registran sin embargo en estos momentos algunos atrasos en los pagos al personal que parecen dar muestra de una coyuntura menos favorable para la Generalitat. Genís Llinares, por ejemplo, el maestro carpintero que realizó los case-tones de la Sala Daurada, e inició la obra de madera de la Sala de Corts, murió en marzo de 1543, y se tardó un año en presentar una simple estimación de lo que

49. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller 2736, 11 de julio de 1514, transcrito por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol III, pp. 46-48.

50. Sumo aquí lo recogido en las diversas recapitulaciones que aparecen en las citas 47 y 48.

51. Véase el artículo de Mercedes Gómez-Ferrer en este mismo volumen.

52. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, p. 125 (la propuesta de transcripción es mía).

53. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2754, 24 de diciembre de 1523.

54. ARV, *Generalitat*, Provisions, 2996, ff 151v - 152v, 12 de agosto de 1541; y ff. 205v-219v, 12 de diciembre de 1541.

se le debía, que el 29 de marzo de 1544 se evaluó en 1.383 sueldos y 6 dineros, los cuales solo entonces se comenzaron a pagar.⁵⁵

El hecho es que la segunda mitad del siglo XVI registra un cierto cambio de estrategia a la hora de pactar las grandes obras a destajo frente a lo que se había planteado hasta entonces, y esto afecta especialmente a la cubierta de madera del Sala de Corts y al remate y cerramiento de la torre. Los contratos se vuelven entonces más minuciosos y se pactan en función de la superficie a cubrir y de la complejidad de cada obra, lo que se convirtió en un recurso económico para controlar el que fue quizá el mayor gasto de la historia del edificio: los plafones tallados de la cubierta y la galería de la Sala Nova o de Corts. En 1563 se justiprecia toda la faena que el carpintero «de la casa», Martí Genís Llinares, que acababa de fallecer, había hecho, la cual correspondería, en el gran rectángulo de la sala, sobre todo con el lado largo que da al este y el corto que da al sur, o en las palabras de la época la *paret llarguera de la part de la Casa de la Ciutat i la paret del cap al carrer de Cavallers*.⁵⁶ Se incluían ahí diecinueve «cuadros», con sus arcos, ménsulas y escenas, y se valoraba cada uno de ellos, incluyendo la materia prima y la mano de obra, en 1.680 sueldos. A todo ello había que unirle las esquinas, columnas y *barcelles*, o artesonados, de manera que la deuda con el difunto carpintero se estimó en un total de 37.717 sueldos y medio. La cifra ya es enorme, pero la obra solo estaba acabada a medias, de manera que tuvo que rematarla Gaspar Gregori. Para pagarle a este al año siguiente, 1564, un equipo de peritos, formado por el *imaginaire* Josep Esteve y el carpintero Vicent Sanchis por los diputados, y sus equivalentes Lluís Munyós y Cosme Oleza por el mismo Gregori, se tuvo que poner de acuerdo con el objetivo de fijar sus honorarios. Los precios fueron los mismos que los aplicados a la obra de Llinares, pero se incluyeron también las operaciones que Gregori llevó a cabo para encontrar madera, de manera que en total se le pagaron 53.098 sueldos y 2 dineros.⁵⁷ Aún quedaban pequeños detalles que se abonarían después, en 1566, y que importaron otros 3.677 sueldos.⁵⁸ En total, la ostentosa techumbre costaría nada menos que 94.492 sueldos, una cifra que, aunque deflactada al valor del dinero en la década en 1480 equivaldría a 84.095 sueldos, es, como vemos en

55. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3002, f. 58r, 29 de marzo de 1544.

56. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3027, 3 de febrero de 1563, citado por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat*... Actualmente este libro no se sirve en el ARV por su mal estado de conservación.

57. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3028, ff. 451r-452v, 23 de diciembre de 1564.

58. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3030, 1 de julio de 1566.

la tabla 3, que compara los destajos más importantes que se han podido documentar a lo largo de dos siglos, la más alta con diferencia de las invertidas en el palacio. Aunque hay que reconocer que la comparación no es del todo legítima, porque las otras obras no incluyen los gastos en materiales que la techumbre de la Sala de Corts sí que reflejan, eso no quita que en la década de 1560 se alcanzara con esta obra «de aparato» uno de los picos del gasto en la sede de la institución, solo comparable a la década de 1510.

TABLA 3. *Principales contratos a destajo en el Palau de la Generalitat (siglos XV-XVI)*

Año	Contratado	Oficio	Obra a realizar	Precio en sueldos	Precio deflacionado
1481	Francesc Martínez, alias <i>Biulaygua</i>	Obrer de vila	«mezclar» la obra antigua con el inmueble de Arnau Guillem Escrivà	5.000	5.000
1512	Joan Corbera	Mestre de pedra	Ventanas de la planta baja	2.800	2.333
1514	Joan Mançano	Obrer de vila	Capilla nueva	6.600	5.076
1515	Jordi Llobet	Fuster	Cubierta de madera de la escalera principal	2.600	2.131
1560	Martí Genís Llinares	Fuster	Puerta de la sala pequeña de reuniones	800	446
1563	Martí Genís Llinares y Gaspar Gregori	Fusters	Plafones de madera y galería de Salón de Cortes	94.492	84.095
1571	Gaspar Gregori	Fuster	Cubierta de la torre	23.567	11.385
1576	Lluís Mata	Daurador	Dorados de la cubierta de madera	2.600	1.238
1591	Joan Sarinyena	Pintor	Pintura de la «sitiada»	12.000	5.217
1592	Vicent Requena	Pintor	Pintura del brazo eclesiástico	6.000	2.868
1592	Joan Sarinyena	Pintor	Pintura de los representantes de la ciudad de Valencia	4.000	1.639
1592	Francesco Pozzo	Pintor	Pintura del brazo militar	8.000	3.278
1592	Vicent Mestre	Pintor	Pintura del brazo real	5.000	2.390

1638	Bernardí Çamora	Pintor	Pintura de la Virgen de la puerta del Salón de Cortes	400	223
1650	Urbano Fos	Pintor	Pintura de san Jorge del Salón de Cortes	600	324
1656	Joan Cassanya	Fuster	Refacción de la portada de la calle de Caballeros	7.860	4.244
1656	Vicent Vallés	Obrer de vila	Sacristía	5.200	2.808

Según los datos aportados por José María Castillo del Carpio, la primera mitad de la década de 1560 marca también un óptimo en los ingresos de la Generalitat a través de la fiscalidad y de su propia deuda, acorde con la gran inversión que se llevó a cabo en el palacio. Sin embargo, a partir de 1566, justo al acabarse la construcción de la cubierta de la sala, este mismo autor constata ya lo que él llama la «consolidación de los signos negativos» en la economía de la institución, cuando se conjugaron carestías de alimentos en todo el Mediterráneo con un alza de precios desmesurada, el estancamiento y posterior disminución de la producción agrícola, el aumento del bandolerismo y una coyuntura internacional compleja.⁵⁹ ¿Podría considerarse la excepcional cubierta de la Sala de Corts como una especie de «canto del cisne» de los momentos dorados de la Generalitat? ¿O quizá el esfuerzo excesivo agravó de alguna manera el cambio de coyuntura? Son preguntas a las que todavía no se les puede dar una respuesta segura, pero lo que sí sabemos es que en las décadas siguientes aún se realizaron las pinturas y los solados y zócalos de la sala en cuestión, y sobre todo se remató la torre. En esas últimas obras se observa otra vez que los nuevos hábitos más concienzudos a la hora de contratar los destajos se aplicaron también a la faena de los *pedrapiquers*, cuando en 1574 se realizó una puja en la que los maestros que aspiraban a realizar la obra ofrecían un precio a la baja por cada *alna* (equivalente a 0,96 m) de la parte lisa, y otro diferente por alna de la cornisa, el friso y el arquitrabe, que requerían una labor de talla más compleja. Así, quien ganó la licitación, Miquel Porcar, ofreció cobrar 90 sueldos por alna en la parte lisa y 110 sueldos en la decorada.⁶⁰

59. José María Castillo del Carpio: *En la periferia del centro. La Hacienda de la Generalitat valenciana durante el siglo XVI*, Valencia, PUV, 2019, pp. 146-149.

60. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3040, 21 de enero de 1574. Para los memoriales sobre los solados y zócalos véase S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 73-78.

La tendencia a subastas de obras cada vez más meticulosas y frecuentes, y también algunos recortes en las obras planificadas, como ocurrió en 1584, cuando después de enviar un picapedrero, Pere de Grossar, a Tortosa a estimar el precio del mármol y el jaspero que se habría de comprar para construir dos puertas, se consideró que este era excesivo y solo se encargó una, parecen denotar una cierta estrechez financiera.⁶¹ La crisis más grave vino en cambio con la expulsión de los moriscos, que hizo caer los ingresos de la Generalitat de forma alarmante, de manera que no solo en el siglo xvii las inversiones en el edificio descendieron considerablemente, sino que incluso en 1626 los diputados tuvieron que pedir dos créditos, uno de 100.000 sueldos al municipio de Valencia, y otro de 4.400 al obispo de Segorbe, para poder acudir a las cortes que había convocado en Monzón el rey Felipe IV.⁶² En este caso la relación de fuerzas entre Generalitat y municipio parece que se había invertido respecto a cien años antes.

Pinturas y decadencias

Aun con todo, la fase final del siglo xvi y la primera mitad del xvii se caracterizan por la febril actividad pictórica que se desarrolló en el Palau de la Generalitat, especialmente en la decoración de las paredes del Sala de Corts. Pero hay que reconocer que las obras pintadas siempre suponían inversiones menores que las que acarreaban las intervenciones arquitectónicas. Incluso hubiera sido mucho más caro, por ejemplo, cubrir los muros con tapices, que seguramente hubiera sido lo ideal para los diputados, cuando en 1590 se encargó al noble Cristòfol Mercader que organizara la decoración de la sala, y se afirmó que «las parets de aquella estan rònegues per no aver-hi tapiceria ne altres draps convenients per a posar en aquelles», por lo que se decidió que esas paredes *sien adornades y pintades al fresch ab molt gentils històries y pintures conforme sa magestat té pintats los aposentos de les cases de su real magestat*.⁶³ Cabe suponer que ese modelo era el del cercano palacio del Real de Valencia, aunque, como apunta Yolanda Gil en este mismo volumen, podrían referirse también a algún otro de los palacios de titularidad regia que se estaban decorando en ese siglo.⁶⁴

61. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3050, ff. 171v-173r, 7 de diciembre de 1584.

62. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3113, ff. 9v-10v, 12 de enero de 1626.

63. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3059, 5 de diciembre de 1590.

64. Yolanda Gil Saura: «De la sitiada de la Sala Nova a los retratos reales valencianos. Rostros de los diputados y la monarquía».

Antes de esa gran obra las pocas contratas confiadas a pintores en el palacio se habían reducido, por ejemplo, a los retablos de la capilla, el primero de los cuales realizó Pere Cabanes entre 1493 y 1494 por 520 sueldos.⁶⁵ Un precio, por una pieza de diez palmos de alto por siete de ancho (2,26 × 1'5 m), de unos 45 sueldos por metro cuadrado, relativamente barato para los que se pagaban en la época y que incluía la pintura de una gran Virgen con Niño entre ángeles con tres diputados a los pies que representaban a toda la institución: *lo eclesiàstich com a canon-ge ab capa, lo noble ab spasa al costat, lo ciutadà ab gramalla de jurat*, y los santos patronos de los otros dos brazos, san Jorge y el ángel custodio a los lados, además de la *Deesis* en la espiga y una predela con la Piedad y una serie de santos, como era norma en los retablos valencianos.⁶⁶

Después la moda renacentista llegaría a las pinturas del palacio en la cubierta del archivo y en la ampliación de la escribanía, en 1504. Ya entonces se contrató a los pintores Simó de Gurrea y García de Carcastillo con el objetivo de que llenaran aquellos techos con *pintures vulgarment dites del romà* a partir de una muestra que quedaba en manos del escribano de la institución, Pere Bataller. Los pintores se comprometían a realizar la obra con *molt bons e ardents colors* y a decorar también con ellos las puertas y ventanas de las estancias, además de dorar los bordones de los armarios del archivo que daban a la cubierta, todo en solo tres días. A cambio recibirían 630 sueldos, 240 al principio y el resto cuando la obra estuviera acabada.⁶⁷ Los diputados debieron de quedar satisfechos, porque al año siguiente los mismos pintores recibían el encargo de pintar a los tres santos patronos, más dos porteros con mazas a sus lados, sobre las puertas del mencionado archivo, las de la escribanía y las de la sala mayor del palacio, por 230 sueldos.⁶⁸

Quince años más tarde un tal Pere Bustamant fue contratado para pintar y dorar la cubierta de un *studi nou* que daba a la plaza (se supone que la dels Pròxi-

65. ARV, *Generalitat*, Protocols de Jaume Gisquerol, 2706, 7 de diciembre de 1493.

66. ARV, *Generalitat*, Protocols de Jaume Gisquerol, 2706, 7 de diciembre de 1493. El retablo que actualmente se puede admirar en la capilla, de Joan de Sarinyena, es más de cien años posterior, de 1607, pero sigue las pautas de este más antiguo en la ordenación del espacio central, eliminando, eso sí, las figuras de los donantes. Sobre los retablos góticos valencianos y sus precios, Juan Vicente García Marsilla: «El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)», en Claude Denjean (dir.): *Sources sérielles et prix au Moyen Âge. Travaux offerts à Maurice Berthe*, Toulouse, Méridiennes, 2009, pp. 253-290.

67. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2720, 23 de noviembre de 1504.

68. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2722, 8 de abril de 1505.

ta) con colores azul y carmesí, pigmentos que la misma institución le proporcionaba, por 600 sueldos, un precio que, como señalan Joan Domenge y Jacobo Vidal, era similar al que solían cobrar los carpinteros por la realización de esas techumbres, con los que los pintores solían formar equipos.⁶⁹ A partir de entonces los doradores y *batifulles*, es decir, los proveedores de pan de oro para las cubiertas de la *Sala Daurada*, recibieron sin duda más encargos que los pintores, aunque las faenas del dorado las ejecutaron a menudo también estos últimos, como hicieron entre otros Joan de Joanes, Gaspar Requena, Lluís Mata y Lluç Bolanyos en 1575.⁷⁰ Al año siguiente, uno de estos artistas, Lluís Mata, recibió nada menos que 2.600 sueldos por volver a dorar la sala dorada grande del piso inferior, cuyas figuras a esas alturas estaban ya *negres e brutes e dellustraven la obra nova*.⁷¹ No era, sin embargo, una obra nueva, como la que poco después compondría el gran programa iconográfico de la Sala de Corts, auténtica autoafirmación de los diputados de la Generalitat como representantes del poder del reino.

No voy a entrar especialmente en dichas pinturas, analizadas de forma ejemplar por Yolanda Gil en este mismo volumen; solo voy a estimar la importancia de las sumas de dinero que se invirtieron en ellas. Ya hemos visto cómo la opción de pintar con imágenes las paredes partió de una imitación de las obras de la monarquía, más cuando los grandes personajes de la sociedad valenciana se reunían allí, y no solo para las cortes, sino también para asistir desde aquella sala a los grandes eventos festivos que se desarrollaban especialmente en los meses más cálidos, desde el Corpus al 9 de Octubre.⁷² El problema fue que da la impresión de que los pintores valencianos no estaban todavía a la altura de los manieristas italianos en las técnicas del fresco, con lo que se decidió que, a pesar de que el programa se plasmasse directamente sobre los muros, la técnica empleada fuera el óleo.⁷³

La primera parte realizada, la *sitiada*, que representaba las sesiones que los diputados y otros oficiales de la Generalitat llevaban a cabo cada martes y cada

69. ARV, *Generalitat*, Protocols de Pere Bataller, 2738, 15 de enero de 1515, transcrito por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 53-54, y de forma más completa por Joan Domenge y Jacobo Vidal: «Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)», en Philippe Bernardi y Jean-Bernard Mathon (eds.): *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPM, 2011, pp. 179-217.

70. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3041, 27 de octubre de 1575.

71. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3042, 10 de noviembre de 1576.

72. Véase el texto de Yolanda Gil en este volumen.

73. Luis Tramoyeres: *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*, Valencia, Imprenta Vives Mora, 1891, pp. 15-19.

jueves, fue encargada a Joan de Sarinyena en octubre de 1591 a cambio de 12.000 sueldos divididos en tres pagas, comprometiéndose a tener las pinturas listas para el Corpus siguiente, cuando, como hemos dicho, comenzaba la «temporada alta» de la estancia, lo que supone unos siete meses de trabajo.⁷⁴ Fue con diferencia la mayor cantidad pagada por pinturas en esta sala, para lo que habría que buscar razones como quizá el superior caché del pintor, el hecho de que incluyera abundantes adornos de brocados y telas, o que corrieran de su parte incluso los andamios que se tuvieran que montar para su ejecución. Lo cierto es que, por una parte, estas pinturas resultaron ser técnicamente un desastre, cuando se deterioraron tan rápido que cuarenta años más tarde se decidió que se copiaran en un lienzo para que este cubriera las maltrechas figuras;⁷⁵ pero, por otro lado, esta primera tanda de pinturas debió de marcar el camino también sobre la estrategia a seguir para la contratación del resto. En efecto, para completar la estancia, la decoración de los demás lienzos de pared no se contrató directamente con un pintor, sino que se sacó a una subasta a la baja, como se estaban haciendo contemporáneamente con las obras arquitectónicas.

Así ocurrió en agosto de 1592, cuando se planteó representar a los tres estamentos de las cortes en las paredes que aún quedaban vacías. Se decidió entonces que «sien lliurades als qui per menys preu les faran».⁷⁶ Se llevó a cabo de hecho una reunión de todos los pintores interesados en el palacio y el resultado de la puja fue que Vicent Requena se encargaría de pintar el estamento eclesiástico por 7.000 sueldos; Joan de Sarinyena, los representantes de la ciudad de Valencia, por 4.000; y el italiano Francesco Pozzo, el brazo militar por 8.000. En los tres casos se planteaba la entrega por adelantado de una parte del precio, entre un cuarto y un tercio del total, para que pudieran adquirir los materiales y pagar los jornales de sus ayudantes. Habían quedado, sin embargo, al margen, los representantes de las ciudades y villas reales, olvido que se subsanó tres días más tarde con una nueva licitación de la que salió ganador Vicent Mestre por otros 5.000 sueldos.⁷⁷

El coste del conjunto pictórico ascendió por tanto a una cifra global de 35.000 sueldos, un gran desembolso que, sin embargo, como se puede ver de nuevo en la tabla 3, cuando situamos este gasto en el contexto inflacionario de finales del siglo XVI, quedaría muy por debajo de los dispendios realizados en las partes leñosas de

74. ARV, *Generalitat*, Protocols de Gaspar Lluís García, 8 de octubre de 1591.

75. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3130, 17 de julio de 1632.

76. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3061, 8 de agosto de 1592.

77. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3061, 11 de agosto de 1592.

la sala, o del monto de obras arquitectónicas anteriores. Incluso si le sumamos a estas cifras iniciales los «retoques» que tuvo que introducir Pozzo a sus personajes cuando los nobles valencianos se le quejaron de que parecían «demasiado italianos», más la cantidad extra que añadió por incluir a más figuras en su retrato de grupo –porque nadie quería quedar fuera de esta imagen para la posteridad–, lo que agregó 2.200 sueldos más a lo cobrado por el pintor italiano, el monto de la campaña de pinturas no es comparable al de otras grandes obras anteriores.⁷⁸

Pero, además, estos añadidos mencionados son interesantes a la hora de comprender la valoración económica del arte en la época. Así, cuando se trató de tasar lo que Pozzo debía completar, se calculó en principio el número de personajes nuevos que tendría que pintar, lo que hubiera dado lugar al pago de 4.000 sueldos, contando por tanto a 285 sueldos y 8 dineros cada uno, pero como las cortinas y adornos que se veían al fondo ya estaban pintados, se rebajó esa cantidad hasta los 2.200 sueldos mencionados. Es también interesante comprobar cómo se valoraba el hecho de que se pintara directamente del natural, como hizo el artista italiano con dieciséis caballeros de la ciudad, invirtiendo en ello cerca de cuatro meses, lo que, a ojos de los diputados, hacía preferible pagarle algo más a él, que optar porque realizaran esta tarea Sarinyena o Requena, que inmediatamente se habían ofrecido a transformar las caras que había realizado su colega por menos dinero. Estaba, por otra parte, la misma fama del pintor, que se vería dañada si se encomendaba a otro retocar su obra, por lo que Pozzo reclamaba que *no li fesen agravi*. El equilibrio por tanto entre lo que ofrecían los pintores y las demandas, cada vez más complejas, de los clientes, en este caso de la Generalitat, era pues bastante inestable, incluso en momentos tan avanzados del «Renacimiento», y los precios pagados tenían todavía más que ver con el número de personajes representados o con el coste de los pigmentos que con la fama del artista. El mismo hecho de que en el siglo XVII continuaran siendo frecuentes los arbitrajes para determinar la calidad y el justiprecio de un retablo por peritos, como ocurrió en 1607 con el de Sarinyena que vendría a sustituir al de Pere Cabanes en la capilla de la Generalitat, viene a confirmar esa impresión de que el reconocimiento de los artesanos del arte en Valencia, y en la península Ibérica en general, distaba mucho del de los grandes divos de la Italia de la época.⁷⁹

78. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3062, 3 de abril y 11 de mayo de 1593.

79. Finalmente, dicho retablo fue tasado por Francesc Ribalta, por parte de la Generalitat, y por Sarinyena, Francesc de Peralta, su yerno, en 9.000 sueldos, tras regatearle 1.000 sueldos los diputados (ARV, *Generalitat*, Provisions, 3076, 3 de noviembre de 1607). Sobre la condición

Los precios pactados con la Generalitat tampoco eran muy superiores a los que se abonaban entonces por la pintura de un retablo, cuando el mismo Joan de Sarinyena recibió por ejemplo, por un retablo de san Miguel para la cartuja de Portaceli, 4.140 sueldos en 1603, y el reputado Francesc Ribalta 6.000 sueldos por pintar y dorar un retablo para el oficio de los Olleros de Alaquàs en 1617.⁸⁰ La Generalitat, por tanto, al menos en estos años, aquilataba concienzudamente lo que invertía en la decoración de su casa. Y no era para menos, porque la coyuntura comenzó a ser en esos momentos mucho menos boyante que en épocas anteriores, precipitada como se ha comentado entre otras causas por la expulsión de los moriscos y por la crisis general que afectó a la península Ibérica a lo largo de esta centuria, con momentos críticos como 1641, en el que nadie pujó por el arrendamiento de los impuestos de las *generalitats* de ese año, y los diputados acordaron, para paliar la falta de numerario que ello supuso, cobrar una especie de tacha o impuesto directo a todos los conventos y monasterios del reino, con el revuelo que ello debió de suponer.⁸¹

Así pues, en el siglo xvii el ritmo de las obras fue muy inferior, cosa normal también si tenemos en cuenta que la estructura básica del palacio ya estaba acabada, y que solo se añadió la sacristía de la capilla desde 1655, mientras que al año siguiente se reparó la puerta que daba a la calle de Caballeros después de un accidente de un coche de caballos que entró por allí.⁸² Son con diferencia las dos obras más caras de la centuria, y desde luego no se acercan a los grandes costes del Quinientos. Ambas se otorgaron en subasta, y, de hecho, frente a lo que se hacía anteriormente, que era pactar con un maestro de obras concreto las condiciones una vez se había llegado a un acuerdo sobre el precio, en estos casos se desarrollaron primero largas y pormenorizadas capitulaciones sin haber asignado el contrato, las cuales debían ser suscritas a pies juntillas por el maestro que ganase la puja.

La obra de la sacristía, que partió de la constatación de que cuando se celebraba en la capilla la misa del gallo en Nochebuena, los sacerdotes debían vestirse y desvestirse a los ojos de todos, incluyó el levantamiento de tabiques, la construcción de

social de los artistas en esta época siguen siendo válidas las conclusiones de Miguel Falomir: *Arte en Valencia...*, pp. 257- 319.

80. María José López Azorín: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo xvii*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 91 y 80 respectivamente.

81. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. I, pp. 325-328.

82. Las capitulaciones de ambas obras en ARV, *Generalitat*, Provisions, 3176, 7 de mayo de 1655 y 3.178, 4 de abril de 1656, recogidas en S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. III, pp. 96-100.

una puerta «a la castellana», además de abrir una ventana y de reparar cornisas, bóvedas y solados, y la asumió el *obrer de vila* Vicent Vallés por 5.200 sueldos de la época.⁸³ En cambio fue más sustanciosa la otra licitación, la de la puerta, rematada en 7.860 sueldos, y seguramente fue así porque el aspecto externo de la casa se valoraba especialmente en esta época «barroca» del palacio. En este caso, aunque el maestro al cargo de las obras fue un carpintero, Joan Cassanya, una buena parte del dinero se debió de ir en la variedad de piedras de colores que se usaron para enmarcar el vano, entre las que había piedra de Riba-roja hasta la primera cornisa, jaspe de Portaceli para las medias columnas, piedras negras de Alcublas para las basas y los capiteles, y mármol (*si es trobarà*) o piedra blanca de Valldigna para los florones. El modelo que se debía seguir era el de la puerta de la sacristía del Colegio del Corpus Christi, obra de prestigio medio siglo anterior, y se establecieron hasta tres «visuras» por parte de los clientes, de cómo iba avanzando la obra.⁸⁴

El resto de las intervenciones realizadas en el palacio a lo largo del siglo xvii fueron bastante pequeñas, y raramente superaron los 1.000 sueldos de gasto, lo que solo se constata en 1688, con motivo de la restauración de las pinturas y dorados de la Sala de Corts por el pintor Francesc Cosergues y el dorador Vicent Oltra, quienes cobraron conjuntamente 1.500 sueldos.⁸⁵ Por tanto, ni tan siquiera estamos ante una obra nueva, sino ante una labor de conservación, y las novedades apenas aparecen en algún cuadro, como el que Bernardí Çamora pintó de la Virgen para la puerta de dicha sala en 1638, por apenas 400 sueldos; o el san Jorge que Urbano Fos incorporó en el altar de la misma estancia en 1650 por otros 600 sueldos.⁸⁶ Se hacen también pequeñas obras de reparación en algún momento, pero es significativo que uno de los dispendios más altos de toda la centuria, si no el que más, fuera la fabricación, entre 1698 y 1699, de unos biombo con puertas para dividir la Sala de Corts y hacerla un poco menos inhóspita en las reuniones que se desarrollaban en invierno. En estas estructuras, al fin y al cabo efímeras, se invirtieron 2.244 sueldos y 6 dineros porque iban pintadas por ambas caras, doradas y ornadas con molduras.⁸⁷ Se trata de una obra que revela de alguna manera el ambiente de la época, tanto por su profusión decorativa como,

83. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3177, 15 y 18 de junio de 1655.

84. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3178, 4 de abril de 1656.

85. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3240, 26 de febrero de 1688.

86. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3143, 23 de marzo de 1638 y 3166, 20 de diciembre de 1650.

87. ARV, *Generalitat*, Provisions, 3260, 9 de diciembre de 1698; y 3262, 21 de enero, 2 y 12 de junio de 1699.

sobre todo, porque su funcionalidad parece traslucir una cierta decadencia de la institución, que ahora raras veces era capaz de llenar su sala principal.

* * *

Son en todo caso las últimas obras dignas de reseñarse de la época foral, que es aquella en la que la institución de la Generalitat tuvo un sentido en sí misma. Era de alguna forma el final del prolongado y azaroso proceso de construcción de un palacio que cambió totalmente de aspecto en más de una ocasión, hasta el punto de que Salvador Aldana llega a distinguir dos palacios: el inicial, del siglo xv y el definitivo, una vez añadidos todos los solares circundantes, que comienza propiamente a principios del xvi,⁸⁸ y que es el que podemos observar actualmente, con su ampliación novecentista, que lo ha convertido en un edificio más o menos simétrico, con una segunda torre que imita a la antigua. Como anunciábamos, es imposible realizar una valoración económica global de todo el edificio, no solo por esas mutaciones a menudo radicales que se produjeron en él, sino también por su larga historia, surcada además por un proceso de inflación galopante en los tiempos modernos que hace muy difícil comparar los precios de las obras a lo largo de trescientos años. Sin embargo, el análisis de las coyunturas económicas que fueron atravesando tanto la institución como su sede principal permite interrogarse sobre algunos aspectos fundamentales en la fecunda frontera entre historia del arte e historia económica. Por ejemplo, si existe una correspondencia entre las mayores inversiones en el edificio y las situaciones de bonanza económica de la Generalitat o si, como plantearon en su día Roberto Sabatino López y Harry Miskimin para la Europa del Renacimiento, «enterrar riqueza» en la construcción era una forma de proteger el capital y hasta cierto punto de conjurar las crisis ofreciendo la imagen de una institución sólida como una pantalla ante la desconfianza de los posibles acreedores.⁸⁹ Un mejor conocimiento de la evolución económica de la Generalitat, que sin duda se obtendrá a partir de las actas de este congreso, permitirá hilar mucho más fino sobre este tema, pero sin duda la impresión que nos ofrece el primer acercamiento que se ha realizado aquí es que los

88. Salvador Aldana: *El Palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1995, pp. 11ss.

89. Roberto S. López y Harry A. Miskimin: «The Economic Depression of the Renaissance» en Harry A. Miskimin (ed.): *Cash, Credit and Crisis in Europe. 1300-1600*, Londres, Variorum, 1988, pp. 408-426.

diputados gastaban más cuando más tenían, y no al revés, y que las grandes intervenciones coinciden con los momentos de apogeo de la institución. Es cierto, sin embargo, que la sincronía no puede ser perfecta con los ciclos económicos por los que atravesaba el reino, entre otras cosas porque influían también en la decisión de construir o decorar el palacio otros factores importantes, como el político, que hizo que se entrase en una cierta competencia por ejemplo con la ciudad de Valencia y con otros poderes locales (la jerarquía eclesiástica, los oficiales reales, etc.). El siglo xvi es así, sin duda, el gran momento del palacio, cuando, pese a que Valencia va quedando claramente en la periferia de las grandes decisiones del Imperio Habsburgo, las cortes valencianas y sus representantes adquieren el rol indiscutible de «voz del reino», más en un momento en que el municipio capitalino estaba siendo progresivamente domesticado por el poder real. Se llevaron a cabo entonces las mayores inversiones en el edificio, con una cierta confianza desmedida en la capacidad económica de la Generalitat, que llevaría por ejemplo a invertir sumas un tanto desproporcionadas en la compra de inmuebles para que el palacio pudiera ir creciendo, o se llenaran de pan de oro los casetones de las salas de la primera planta, echando verdaderamente «el resto» en la Sala de Corts que, al fin y al cabo era la cara visible de la institución, con esa gran muestra de orgullo corporativo —cien años antes de los cuadros de Rembrandt en Holanda— que son las pinturas murales de esa estancia. Pero no se debe olvidar, por otro lado, que el gasto en el palacio era en realidad una parte bastante pequeña del «presupuesto» anual de la institución, cuando incluso en los años de mayor dispendio nunca llegaban a los cinco mil sueldos, mientras que solo el pago de los intereses de la deuda se llevaba cerca de treinta mil todos los años, a lo que se unían además las dietas, los salarios de los oficiales, los gastos de administración en general, las fiestas y, por supuesto, el servicio a la monarquía que estaba en el origen de la institución.⁹⁰

El haber tenido en cuenta la inflación galopante que se vivió a partir de esta centuria, con el deflactado de las grandes cifras, nos ha servido no obstante para relativizar en cierta medida lo que en principio parecían grandes diferencias entre los años en torno a 1500 y los posteriores. Solo la construcción de la gran cubierta y de la galería de la mencionada Sala de Corts destaca de forma llamativa frente al resto de las inversiones en el edificio, y se produce justo cuando parece que la Generalitat ha llegado al cenit de su poder económico, comenzando entonces

90. Cifras procedentes de J. M. Castillo del Carpio: *En la periferia del centro. La Hacienda*, pp. 163-168.

un período de dificultades que proseguirán después, a lo largo del siglo xvii. Es interesante también recordar cómo a partir de entonces la relativa despreocupación de los diputados a la hora de invertir dinero, y hasta de redactar los contratos, va dando paso a una actitud más precavida, que juega además con la competitividad entre los artífices para intentar ahorrarse unos cuantos sueldos.

Algunos de esos artífices llegaron ya a ganarse una cierta reputación intelectual, como se ha visto por ejemplo en el caso de Gaspar Gregori, pero lo que se observa a través de la demanda artística generada por la Generalitat es precisamente que los comitentes seguían dominando el mercado local. La institución se beneficiaba quizá de la amplia nómina de artesanos de la construcción y de las artes visuales que había en la Valencia de la época, donde aún continuaban llegando inmigrantes de otras partes de la Península e incluso de más allá, y sin duda también del prestigio que les podía proporcionar a estos que sus obras se pudieran contemplar en una de las grandes sedes del poder del reino. Los *artistas*, así pues, aunque comenzaron en algún caso a reivindicar su autoría y su condición erudita, siguieron aquí en el Renacimiento siendo considerados básicamente como simples ejecutores materiales de las obras, y en el caso de las de la Generalitat, lo que sí se acentuó fue la figura del artista-empresario, dado el sistema de contratas de destajos por el que optó esta institución.

A través de dicho sistema la consolidación de la Generalitat como poder político y social fue reflejándose en los sucesivos cambios que fue viviendo su sede, pasándose del edificio reducido y funcional del siglo xv a la creciente magnificencia del palacio del siglo xvi. A partir de entonces los diputados fueron teniendo cada vez más claro lo importante que era proyectar sobre el reino, en pleno centro de su capital, y justo enfrente de su casa consistorial, la imagen de una institución vigorosa que representaba a las elites cultas y refinadas del país, y que sabía que, en política, parecer es a menudo tan importante, o más, que ser.

«De barcelles quadrades»

Los artesonados de la casa de la Diputación de Valencia*

MERCEDES GÓMEZ-FERRER

Universitat de València

El conocido actualmente como Palau de la Generalitat, de antiguo llamado casa de la Diputación reúne una de las más importantes colecciones de techos artesonados de la arquitectura valenciana. Son prácticamente los únicos que se mencionan en la bibliografía temprana sobre carpintería española y de los pocos de los que se proporcionan iniciales fotografías. Sería el de la conocida como *Sala Nova*, posiblemente en razón de su parecido con la Sala del Trono de la Aljafería de Zaragoza el que más veces se reproduce. Se incluye tanto en uno de los primeros libros dedicados a los artesonados en España como fue el de Arthur Byne como en el de Rafols, primer intento de compendio y análisis de esta tipología.

El del primero constituye uno de los libros pioneros sobre los techos de madera españoles. Paradójicamente, su autor, el hispanista Arthur Byne y su esposa Mildred Stapley Byne, estuvieron relacionados directamente con las grandes pérdidas que expertos «coleccionistas» causaron a este patrimonio. Ambos trabajaron para magnates extranjeros considerados auténticos depredadores del arte español como el norteamericano Randolph Hearst.¹ En su libro *Decorated wooden ceilings in Spain*, publicado en 1920,² el matrimonio de tratantes expertos en arte español

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, *Geografías de la movilidad artística: Valencia en época moderna*.

1. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz: *La destrucción del patrimonio artístico español. W.H. Hearst el gran acaparador*, Madrid, Cátedra, 2012.

2. Arthur Byne y Mildred Stapley: *Decorated wooden ceilings in Spain*, Nueva York / Londres, Putnam and Sons, 1920.

presentó una primera clasificación de los techos decorados españoles. Si atendemos a su subtítulo: *a collection of photographs and measured drawings with a descriptive text*, podemos concluir que uno de los puntos fuertes del libro fue la cantidad de fotografías que reproducían estos techos, como elementos de interés en sí mismos y no solamente como parte de una estructura mayor. Esta atención fotográfica y la constatación de las medidas de los techos era la primera vez que se ofrecía en la bibliografía. Con ello, ponían ante los ávidos magnates norteamericanos un repertorio de interesantes techos, muchos de los cuales fueron desmontados, conveniente embalados y enviados a Estados Unidos para ser remontados en las mansiones que estos estaban construyendo y en las que reunieron restos muy significativos del patrimonio religioso y civil español. En algunos casos, las referencias exactas de la procedencia de estos techos fueron convenientemente silenciadas por lo que el rastro de los techos trasladados es muy difícil de reconstruir.³ Hay que tener en cuenta que solo en el caso de Hearst se ha calculado que el número de techos españoles comprados por él fue superior a ochenta.⁴ No obstante, esta primera aproximación llamó la atención de un patrimonio muy descuidado, el de la carpintería española, que fue apreciado inicialmente por estos coleccionistas extranjeros, casi más que por los propios historiadores y arquitectos españoles, que solo más tarde empezarían a realizar inventarios, estudios, fotografías y a ser conscientes de la valía de estas piezas. El texto de los Byne que incluye la referencia a cincuenta y seis techos con sus correspondientes ilustraciones, agrupa estos siguiendo una ordenación que atiende a sus estructuras. Por lo que separa convenientemente los alfárjes de los artesonados aun reconociendo que los escritores españoles empleaban el vocabulario de carpintería de forma muy poco precisa.⁵ Entre ellos presentaban una fotografía y somera descripción del techo de la Sala Nova, como un ejemplo claro que permitía identificar un artesonado y distinguirlo de otras soluciones. En este momento, la distinción se hacía más en razón de sus formas geométricas con profundos casetones que por un análisis estructural. Los artesonados se reconocían ya como una forma de techo plano que

3. En el catálogo de la *Spanish Collection of Raimundo Ruiz*, Nueva York, American Art Association, 1926 con el n.º 583 se encuentra la ficha y fotografía de un techo, genéricamente definido como español, techo que coincide con las fotografías del Catálogo de la Fototeca del Patrimonio Español, n.º 05108_C, del que tampoco se cita procedencia, solo que pertenece a la colección de Raimundo Ruiz.

4. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz: *La destrucción...*, p. 487.

5. Arthur Byne y Mildred Stapley: *Decorated...*, p. 18.

había llegado a la arquitectura española procedente del mundo renacentista italiano y que estaba compuesta por elementos geométricos de cierto grosor, llamados artesones, que recordaban los techos de la Antigüedad clásica.

Con mayor atención y de forma más sistemática sería J. F. Rafols, en *Techumbres y artesonados españoles*,⁶ de 1926 el que intentó establecer una primera clasificación y reconocer un pequeño catálogo de los artesonados. Pero al tratar también otras techumbres las diferencias entre techos de madera y artesonados no acababan de quedar suficientemente expuestas. Supuso, no obstante, un planteamiento inicial que trató de llamar la atención sobre unas estructuras que iban dramáticamente desapareciendo de los monumentos españoles, coincidiendo con unos años de gran destrucción y pillaje, que iban a acabar con algunos de los ejemplos más sobresalientes. Su definición se basaba sobre todo en su apariencia formal y en la presencia de los elementos artesonados, los pequeños cuadrados que los distinguían, incluyéndolos en el grupo de techos planos, «basados también en la falsa estructura, en la estructura simulada mediante traviesas de igual altura que las vigas y que siendo estas divididas dan lugar a cuadradas artesas que caracterizan muchos techos de pequeñas salas».⁷ Rafols también incluirá el mismo techo de la Sala Nova entre los ejemplos más sobresalientes recogidos en su texto, porque lo trata como un techo que no ofrece lugar a dudas sobre su consideración de artesonado, en comparación con otros que no están convenientemente clasificados.

Ya con anterioridad, habíamos visto que un exigente viajero como fue el arquitecto francés Jean-Louis Charles Garnier, en su visita a la ciudad de Valencia en 1868 solo le interesó la fachada de la Lonja y «una sala del palacio de la Audiencia»,⁸ que presuponemos se trataría de nuevo de la Sala Nova, que había sido restaurada no hacía mucho. Precisamente había sido el prestigioso jurista Francisco Javier Borrull (1745-1838) el que había eliminado los tabiques que ocultaban las pinturas de los muros y había intentado devolver a la sala su antiguo esplendor.⁹

6. Josep Francesc Rafols: *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona / Buenos Aires, Labor, 1926.

7. J. F. Rafols: *Techumbres...*, p. 15.

8. Fernando Marías y Veronique Gerard-Powell: *Viaje a España por Charles Garnier*, 2 vols., San Sebastián, Nerea, 2012. «Hemos visto la ciudad, junto a la totalidad de inmuebles predominantes que eran más interesantes. Si dejamos exceptuadas de la Lonja la fachada y de la Audiencia una sala, lo restante me resbala». Citado por Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer: *La Lonja de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2013, p. 208.

9. Fue también uno de los primeros en escribir un texto descriptivo del edificio en el que reconocía sus méritos artísticos, entre otros los artesonados, Francisco Javier Borrull: *Descripción*

El interés despertado por la Sala Nova explica también los dibujos que Valentín Carderera (1796-1880) realizó de parte de este conjunto. Conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid reproducen algunos detalles de este techo, especialmente la tribuna y su cornisa y algunas muestras de la carpintería de puertas y ventanas de la misma sala.¹⁰ Sin duda alguna, el Salón de Cortes o Sala Nova fue el que más veces se representó en época decimonónica y encontramos diversas obras que lo reproducen. La acuarela de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) fechada en 1849,¹¹ el lienzo de Pablo Gonzalvo (1827-1896) presentado a la Exposición Nacional de 1864, o el del artista gaditano Vicente Poleró (1824-1911) para presentar a la Exposición Nacional de 1866.¹² También de 1888 es una de las primeras fotografías del conjunto de esta Sala Nova, realizada por Laurent que proporciona tanto una vista de sus muros como de parte de su techo y tribuna colgante. En todas estas imágenes el punto de vista elegido resalta la potencia del artesonado y la tribuna que los sostiene que ocupan buena parte de la superficie de las imágenes. (Fig. 1 y 2)

Años más tarde y en momentos muy distintos se inició el estudio del edificio a partir de la abundante documentación escrita conservada, fundamentalmente con el texto clásico de Martínez Aloy¹³ a comienzos del siglo xx y con la monografía publicada por Salvador Aldana en los años noventa.¹⁴ Pero, a pesar de que muchos de los techos se conservan *in situ* en bastante buen estado y de que el edificio cuenta con abundante documentación textual, aún sigue habiendo una

del magnífico edificio de la antigua Diputación de este reino y ahora Real Audiencia, Valencia, Benito Monfort, 1834.

10. Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Están clasificados bajo el epígrafe de 'Detalles del Palacio de la Audiencia de Valencia', con los números de inventario del 9307 al 9313, son aguadas con color, atribuidas a Valentín Carderera.

11. Genaro Pérez Villaamil, *Sala de Cortes del antiguo Reyno de Valencia en Valencia*, 1849, acuarela y dibujo sobre papel, propiedad de la Generalitat Valenciana.

12. Sobre este cuadro Manuel Ossorio y Bernard: «Poleró y Toledo, D. Vicente» en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868, pp. 128-129. Se conserva la fotografía de J. Laurent en la Fototeca del Patrimonio Histórico, con el n.º de inventario VN-01660.

13. José Martínez Aloy: *La casa de la Diputación*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1909-1910.

14. La obra que contiene la documentación sobre este edificio es de Salvador Aldana: *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, que consta de 3 tomos. El tercero es el dedicado a los documentos, que es el que hemos empleado, ya que algunas de las interpretaciones de Aldana no son muy claras al respecto de las salas en las que se está trabajando.



Figura 1. Fotografía del Salón de Cortes, *publicada Arthur Byne, Decorated wooden ceilings in Spain, 1920.*

cierta confusión en la valoración de los datos.¹⁵ Los análisis realizados han demostrado las dificultades de interpretación de esta documentación, que por ejemplo dota a muchas de las salas del apelativo de *nuevas*, pero que son nuevas cada vez que se están construyendo, teniendo en cuenta el dilatado proceso del edificio, por lo que es difícil identificarlas. Por lo tanto, trataremos de realizar una serie de reconsideraciones sobre estos interesantísimos artesonados en el contexto de la arquitectura de su época.

15. Otros autores como Federico Iborra: *La casa de la ciudad de Valencia y el palacio de Mosén Sorell*, tesis doctoral, UPV, 2012, discuten algunas de las apreciaciones de Aldana sobre las salas que se están construyendo, pero también resultan confusas; al igual que las de Teresa Izquierdo: *El fuster, definició d'un ofici en la València Medieval*, tesis doctoral, Universitat de València, 2011, pp. 656-657, que considera muchos de los documentos como si se refirieran a las salas doradas, cuando no están describiendo obras en estas salas sino en otras.



Figura 2. Genaro Perez de Villaamil, «Sala de Cortes del antiguo Reyno de Valencia en Valencia», 1849, acuarela y dibujo sobre papel, Generalitat Valenciana.

Los techos de la casa de la Diputación, aproximación histórica

El edificio cuenta con una larga historia constructiva durante los siglos xv y xvi y es espejo de los cambios sucedidos en el sistema de elección de forjados y cubiertas, pasando de los más tradicionales a los novedosos artesonados. La casa se fue configurando a medida que aumentaban las necesidades de este edificio de gobierno y se fueron adquiriendo propiedades contiguas que permitían su ampliación. En este proceso de construcción, algunos de los espacios mantuvieron su disposición original de mediados del siglo xv, pero la mayoría fueron fruto de las obras acaecidas a partir de los años 1480-81 y de nuevas ampliaciones que tuvieron lugar a partir de 1513 con la compra de un terreno sobre el que se construiría la torre. El palacio en su configuración final se plantea en torno a un patio principal, como los edificios de carácter privado, al que se accede por una gran portada desde la calle Caballeros y desde la plaza trasera. A uno y otro lado del patio, por pequeñas escaleras se sube a los entresuelos o estudios, mientras que al piso

principal y sus salones se accedía por otra gran escalera construida en 1510 sobre bóveda escarzana que sustituyó a la planteada en 1481. Colindante con la casa de la Ciudad, se erigió la gran torre, donde además de los estudios, se construyó la citada Sala Nova, que se retrasó notablemente en el tiempo, debido a una serie de problemáticas que frenaron el impulso de las obras. En la actualidad, el aspecto del edificio es simétrico, por la elevación de una segunda torre que data ya de los años cuarenta del siglo xx.

Los techos que custodia la casa de la Diputación y los que conocemos a partir de la documentación, a pesar de que algunos no se han conservado, constituyen un conjunto de propuestas que enlazan directamente con los cambios acontecidos entre fines del siglo xv y comienzos del siglo xvi en la decisión de solucionar las cubiertas planas de los edificios civiles valencianos. En estos años se va a producir una transformación importante en las soluciones de cubierta que pasaron por muy diversas propuestas. En este edificio se sustituyeron los tradicionales alfarjes, techos sustentados por grandes ménsulas de piedra o *permodols* sobre los que asentaban las vigas y que tenían entre ellas sencillas tablas de madera, por otras propuestas antecedentes de los techos artesonados propiamente dichos que son los forjados acasetonados.¹⁶

En los forjados de casetones sobre las vigas descansan dos grupos de listones, las cintas y los saetinos. Las cintas son los elementos perpendiculares cuya longitud suele abarcar varios casetones, clavadas directamente en la cara superior de las vigas. Los saetinos son elementos más cortos, también clavados que sirven para completar el perímetro de cada casetón. La estructura queda tapada por unas tablas que pueden colocarse de forma paralela o perpendicular a la viga. Normalmente estas estructuras son de menor espesor que un artesonado propiamente dicho, pero pueden confundirse con ellos ya que llegan a honduras mayores si se superponen varios niveles, lo que dificulta su distinción desde abajo.

Mientras que en los artesonados tenemos unas piezas compuestas por dos grupos estructurales con la misma sección, los peinaos, que se ensamblan perpendicularmente o diagonalmente para aumentar la rigidez del forjado y trazar recuadros de grandes dimensiones. Los huecos cuadrados o poligonales que resultan de este cruce

16. Una de las autoras que más claramente diferencia la estructura de los dos tipos de techos y que nos ha servido de referente para las definiciones es María Diodato: *Estudio histórico de la madera arquitectónica en la ciudad de Valencia. Análisis previos para la conservación y puesta en valor: identificación de maderas, análisis constructivo, diagnóstico, clasificación y dendrocronología*, tesis doctoral, UPV, 2015.

están cubiertos con profundas estructuras a tronco de pirámide, los artesones. Estos no se apoyan en el trasdós de la estructura principal, sino que surgen desde molduras clavadas lateralmente a los peinazos o desde escotaduras practicadas en ellos.

En la casa de la Diputación también se propuso la utilización de otro tipo de soluciones como fueron los techos de vigas y revoltones de yeso, que también tuvieron un extraordinario desarrollo desde fines del siglo xv. Sabemos que algunas llegaron a realizarse, aunque no se han conservado, mientras que otras fueron finalmente descartadas dado el extraordinario costo que implicaban. En ellas, ya entrado el siglo xvi se incluía la incipiente decoración denominada *a la romana*, temas *a candelieri*, bustos y medallones, motivos vegetales y fantásticos enroscados, que formaban parte de un repertorio que incorporaba el temprano lenguaje renacentista.¹⁷

Todas estas propuestas hacen que el elenco de posibilidades de la casa de la Diputación se inserte en un interesante proceso de cambio que en las fechas en las que se está produciendo ya estaba bastante afianzado en la ciudad de Valencia. No obstante, la cronología de los techos artesonados aún está por determinar porque carecemos de datos exactos sobre algunos de los modelos, pero podemos concluir que a comienzos del siglo xvi ya estaban bastante extendidos y habían sido utilizados por carpinteros valencianos ya fuera en nuestra ciudad o en otras áreas a las que fueron llamados. Por tanto, los que vamos a analizar no destacan por lo temprano de su uso sino por su calidad, y por las altas cotas de maestría que traslucen. Otro elemento importante que tendremos en cuenta en este estudio es la riqueza de vocabulario que acompaña a la documentación sobre las diversas soluciones de carpintería.

Los forjados de casetones

Entre los forjados más antiguos, nos interesa destacar los de dos salas ubicadas en los entresuelos situados en la zona izquierda del patio entrando desde la calle Caballeros: el de la Escribanía y el de la *Sala Vella*. El más antiguo, y con ventanas hacia la calle Caballeros es el de la Escribanía que responde al característico forja-

17. Sobre este sistema ver, Rafael Marín y Arturo Zaragoza: «Entrevigados de casetones y bovedillas de yeso premoldeado» en *III Congresso Internacional do Tardo-Gótico: Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos xv e xvi em Portugal e na Europa*. Lisboa, 20 a 22 de noviembre de 2017, (en prensa). Agradezco a sus autores la consulta del texto en prensa.

do de casetones de cinta y saetino, aún sobre canes de piedra. Podría responder al año 1481, que es cuando se está obrando la ampliación y reforma del palacio de la Diputación tras la compra de unas casas. El 3 de julio de 1481 se está decidiendo que se haga toda la cubierta nueva de la Escribanía *de parrafulla e mig llistó ab copades entorn, y fulla e botga*, es decir unas pequeñas tablas que cierran los espacios entre las vigas.¹⁸

Responde al modelo que hoy en día vemos, unas anchas vigas sobresalientes apeadas en canes que dejan unas pequeñas entrecalles donde se sitúan unos recuadros de madera a modo de cuadrados. Si no es este exactamente, ya que las imprecisiones documentales y las transformaciones del edificio dificultan el cotejo exacto entre texto e imagen, el texto describe uno muy similar.

El siguiente, situado al fondo del patio también en la entreplanta de la izquierda y con acceso por otra pequeña escalera es el que en la actualidad recibe el nombre de Sala Vella o Sala del Consell, del que se ha dicho que fue construido

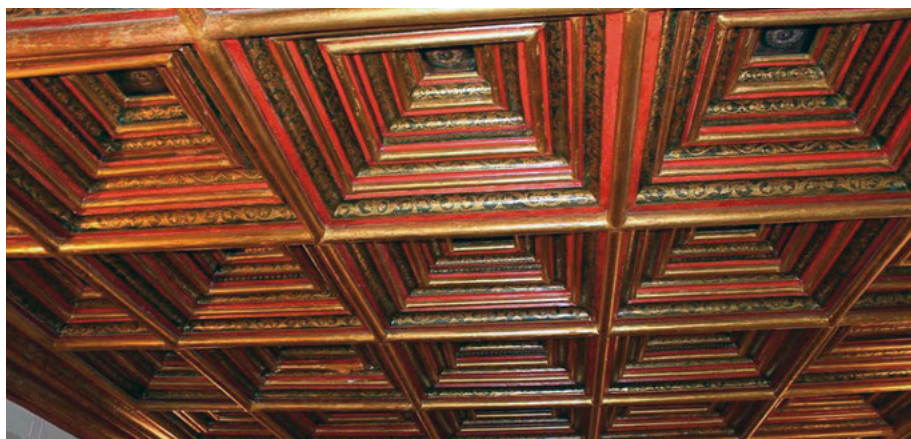


Figura 3. Sala vella de la casa de la Diputación.

18. S. Aldana, *El palacio de la Generalitat...*, t. III, pp. 34-35, aunque es una capitulación a realizar por Francisco Martínez Biulaygua, *obrer de vila*, en ella se mencionan también las características de las cubiertas. Se denomina «la cubierta insana on té a estar la scrivania de la deputació e fer tota de nou de parrafulla de mig llistó ab copades entorn de parets» «ha mester per a la dita cubierta per a guarniment de copades, parrafalles, mig llistons, fulla e botga, quatre carregues de fusta».

entre 1481 y 1494.¹⁹ La principal diferencia con respecto al anterior es que las grandes vigas estructurales que cruzaban normalmente las salas y que eran apreciables a simple vista, quedan ocultas aquí por una solución que nos recuerda también el acasetonado, pero que se configura con molduras a modo de baquetones y cavetos que van formando unos cuadrados moldurados decorados con la policromía original con pequeñas bandas vegetales sobre fondo azul y colores rojizos y dorados en las demás molduras. Se trata de un techo de aspecto formalmente acasetonado, pero de estructura aún antigua, que ya anuncia la estética predominante en los años venideros.

Algunos investigadores lo atribuyen al carpintero Antonio Peris, alias *Tèrol*, pero sin más fundamento que el hecho de que recibió pagos por obras de carpintería en 1481-82. Creemos, sin embargo, que hay que replantear la construcción de este espacio y que puede responder a otro momento más tardío. Nosotros creemos poder identificar esta Sala Vella o Sala del Consell con la documentación correspondiente al denominado «estudi nou vers la plaça», que se situaba junto al archivo, hacia la actual plaza de Manises. Inicialmente este espacio parece que se iba a cubrir con vigas y revoltones como quizá ya lo habían hecho otros techos del conjunto de la casa que en la temprana fecha de 1504 se decoraban con pinturas «a la romana» siguiendo la moda que se había iniciado en el Real de Valencia, tan solo tres años antes. Sabemos del encargo el 23 de noviembre de 1504 al pintor García de Carcastillo y a Simó de Gurrea de «la cuberta del archiu novament fet e ampliar la scrivania de la casa de la deputació de pintures vulgarment dites del romà de les quals han donat mostres». ²⁰ Aunque este documento no indica si ya eran de revoltones, o simplemente se pintaban unos alfarjes, nos inclinamos a pensar que pudieron ya incorporar la solución de entrevigado que se estaba empezando a extender en la arquitectura valenciana del momento. El hecho de que se tratara de un espacio nuevamente construido así nos induce a pensarlo teniendo en cuenta que en la diputación estuvieron innovando en los sistemas de cubierta en casi todas las salas construidas. Lo que sí que es seguro es que en 1512 se estaba planteando esta solución de entrevigados con placas prefabricadas de yeso en esta sala nueva hacia la plaza. Las vigas ya estaban colocadas cuando se produce un cambio en la decisión

19. Federico Iborra: *El palacio...*, p. 846, indica que esta sala estaba construida entre 1481 y 1494, pero las referencias a esta fecha y al carpintero Antonio Peris, alias *Tèrol*, no son claras. De este carpintero conocemos algunos trabajos como indicaremos, pero no la realización de techos.

20. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 40.

de la cubierta. En octubre de 1512²¹ los diputados acuerdan que no se haga la cubierta de «revoltons de algeps e ragola del romà» sino que se utilicen las vigas para colocar entre las mismas unas «miges barcelles quadrades», es decir, unos acasetonados de madera. Ya que una cubierta de madera, «per pomposa que la fasen» sería más barata que una de yeso. Frente a esta, la de madera fue considerada «més durable, més abultada e de més condició e més honorosa que els revoltons de algeps e rajola».²² La de yeso era una solución costosa, porque aún no se había estandarizado el sistema de moldes, que más tarde permitiría resolver este tipo de techos de forma repetitiva, y además parecía tener peor conservación y resultado final. Y posiblemente porque el planteamiento de los diputados fue el que los techos se doraran y policromaran. En aquellos edificios de prestigio en los que se comenzaba a emplear esta fórmula se requería específicamente que no se realizara a partir de moldes, ya que se solicitaba la exclusividad del diseño en los revoltones. Con el tiempo, se simplificarían y se repetirían muchos de los motivos, perdiendo la calidad y la variedad de los primeros diseños.

La distancia entre las vigas permitía la sustitución de los revoltones por estos acasetonados. Posiblemente la solución fue colgar estos acasetonados de las vigas maestras que no quedan a la vista y cerrar todo el espacio con unas «jaldetas cuadradas»²³ que fueron pintadas y doradas en 1515 y que conservan aún la policromía original. Pere Bustamante tuvo que pintar también todo el borde que recorría la pared con su friso de «copades y jaldetes» de color carmesí y azul, con unos pequeños toques dorados, que es posible ver perfectamente en la actualidad. En el centro de los casetones se decidió la colocación de unas rosas.²⁴ Durante un tiempo y sin posibilidad de confusión con las salas que estudiaremos a continuación, este estudio se conoció como *estudi daurat*.²⁵

21. Habíamos pensado que inicialmente podría tratarse de la Sala Vella, pero no es seguro, porque lo que se indica es que las vigas están colocadas y en el espacio que se iban a poner las bovedillas que se hagan unos acasetonados. Puede ser que estos se coloquen por debajo de estas grandes vigas.

22. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 45.

23. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 115, pago a Jordi Llobet por «les jaldetes quadrades de la cuberta del studi nou vers la plaça».

24. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. I, p. 192, son unas rosas pagadas al maestro Joan Francés en 1513 para la misma cubierta del «estudi nou vers la plaça».

25. En S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 59, en 1518 se reúnen en este estudio que entonces se llama «studi daurat». En 1611, S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, t.

La introducción de los artesonados en el palacio

Es cierto que, a partir de 1510, en el palacio se operan una serie de cambios significativos que van a suponer una modificación del programa constructivo. Ese año se decide el desmontaje de la escalera que había construido Pere Compte en 1482, que fue sustituida por la que su discípulo Joan Corbera construye, que es la que se conserva en la actualidad. Esta escalera da acceso a uno de los salones principales que se ubica paralelo a la fachada de la calle Caballeros y que estaba contiguo a la antigua capilla, que también será completamente modificada en estos mismos años. Esta es la sala que en esta fecha se denomina *Sala Major junt a la capella* y que hoy conserva la colección de retratos de los reyes con el altar del siglo XVI de la capilla al fondo. Es uno de los espacios que fue más transformado en las obras acaecidas en el siglo XIX que eliminaron la capilla y el techo original, sustituido por un artesonado decimonónico. La capilla, espacio centralizado y distintivo del palacio, se alejaba de las cubiertas de madera, ya que sobre ella se decidió la colocación de una bóveda de yeso con decoraciones a la romana. Mientras que, sin embargo, la sala contigua, y la escalera se cubrirán con unos artesonados, perfectamente documentados, pero no conservados.

Se tratan de los primeros techos de estas características empleados en el palacio de la Diputación que a pesar de no conservarse se pueden analizar a partir de la documentación escrita. Nos indican una clara cronología de empleo de esta solución a partir de 1511 y constituyen un ejemplo perfectamente datado frente a otras propuestas de artesonados valencianos de los que no tenemos cronología tan precisa. Entendemos que una de las posibles referencias para la decisión de tomar este tipo de solución procedía del deseo de situarse a la par que otros edificios emblemáticos de la ciudad, especialmente el palacio del Real, al que vemos que se había mirado para las soluciones de los revoltones. Posiblemente, este Real fue uno de los primeros edificios de la ciudad donde se decidió la utilización de techos artesonados en los años inmediatamente anteriores. El Real como gran edificio público fue espejo de muchas innovaciones acaecidas en las soluciones arquitectónicas.

El artesonado de la Sala Major se obraba a partir de 1511 y en algunos de sus elementos seguía los diseños del carpintero Joan Bas, que fue nombrado maestro de carpintería de la diputación el 16 de octubre de 1509. Con treinta y dos case-tones ochavados, imaginamos un techo artesonado, adornado por unas rosas «di-

III, p. 133 se llaman «studis vells daurats» con ventanas a la plaza de la Batlia, porque se habían construido los otros nuevos «studis grans daurats».

versificades e molt abultades» que terminó realizando el tallista Jaume Vicent, por la prematura muerte de Bas. No parece que este techo estuviera dorado o al menos no tenemos constancia de que así lo fuera. Con estos dos nombres entramos ya en el terreno de los maestros concretos que se dedicaron a la carpintería en Valencia desde comienzos del siglo XVI y de los que también haremos una serie de consideraciones.

Para este techo se había propuesto que estaría planteado por ocho calles de cuatro filas,²⁶ mientras que otros investigadores proponían dos columnas de dieciséis filas y que estas rosas no se corresponderían con los casetones mayores sino con los cuadros intermedios, ubicando en el centro de los octógonos pinjantes geométricos.²⁷ La sala original no tenía las medidas tan alargadas que plantea ahora porque se interrumpía por la presencia de la capilla que ya no se conserva. Creemos que las rosas sí que se encontraban en el interior de los casetones porque la documentación así lo indica:

trenta e dos roses per a les olles o cops de la cuberta de la sala major junt a la capella de la dita casa les quals roses sien en lo jui de aquell ochavades axi com son les daus de les dites olles o cops e que sien les dites roses diversificades e molt abultades.

Por tanto nos inclinamos a pensar que tendría más bien unos casetones de tamaño intermedio, no tan grandes como los de los *estudis*. Este contrato en alguna ocasión se ha confundido con el de la Sala Daurada grande, pero no se corresponde con esta.²⁸ (Fig. 4 y 5)

Sobre la escalera, que debía ser un espacio mucho más reducido, apenas una naya, debía ir una cubierta diseñada por Joan Llobet en el año 1515,²⁹ carpintero que sustituyó a Bas en el cargo de maestro de la diputación, con unos artesonados cuadrados que alternaban rosas embutidas y mocárabes. Una cubierta que imaginamos en apariencia bastante similar a la que se construyó sobre la escalera y naya del Palacio de los Boïl de la Scala, donde un techo plano con formas artesonadas de casetones octogonales convive con unas esquinas en las que se mantiene la

26. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 30

27. Federico Iborra: *El palacio...*, p. 754

28. Amadeo Serra y Teresa Izquierdo: «De bona fusta dolrada per mans de mestre. Techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)», en Sophie Brouquet y Vicente García Marsilla: *Mercados de lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 271-297, p. 290.

29. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, pp. 52-53, 30 de enero de 1515.

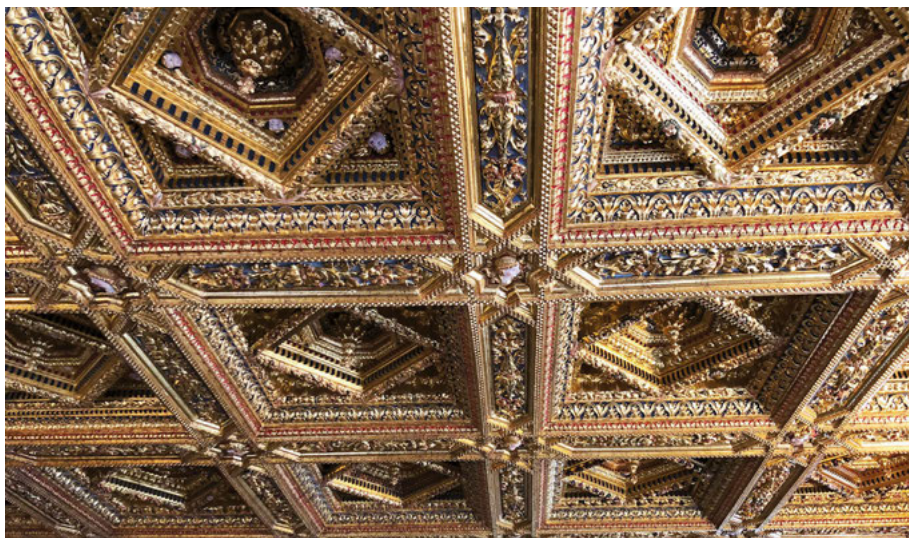


Figura 4. Vista del artesanado de la Sala Dorada Grande.



Figura 5. Trasdós del casetón de la Sala Dorada Grande.

abundante decoración de mocárabes.³⁰ En realidad, este tipo de solución aunque denominada «artesonado» en el documento debía de ser una cubierta ataujerada o techo plano con formas acasetonadas, como también se descubre sobre la escalera del palacio d'En Bou de la ciudad de Valencia.³¹

Esta dualidad en la decoración de las cubiertas de la casa de la Diputación y en otras muchas se mantuvo presente en la ciudad de Valencia durante toda la primera mitad del siglo xvi y convivía con las soluciones más clásicas del nuevo lenguaje «a la romana». También en los siguientes artesonados que se ubicaban en la propia casa de la Diputación en los estudios y Sala Nova los mocárabes y las decoraciones de lazo conviven con ovas y dardos, guerreros clásicos de perfil y otros elementos renacentistas. El maestro tallista demostraba así conocer todo el repertorio decorativo, tanto un mocárabe que se denominaba *pengant morisc*, tal y como se le pide realizar a Pere Linares en su examen de maestría de 1541, como cualquier otro «a la romana».³²

Los artesonados de la torre

A pesar de las ampliaciones efectuadas desde 1480, los diputados del General consideran que el espacio no era suficientemente grande para las crecientes necesidades que el edificio debía tener y se continuó con la compra de terrenos que permitirían a la postre la gran ampliación realizada a partir de 1513. Ese año se compra otra casa, lindante con la casa de la Ciudad, donde se iba a iniciar la gran obra de la torre.³³ Un pleito retrasa toda la obra, aunque en 1515 ya se tenía constancia de las medidas que iban a tener las nuevas salas y que iban a estar cubiertas con techos de madera. El gran tamaño de las salas que tendría 80 palmos de largo y unos 40 de ancho, 17 × 8,80 metros plantea la decisión de la compra de la madera en Castilla, con el compromiso de que estuviera disponible en julio o agosto

30. Joaquín Bérchez y Arturo Zaragozá: «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano», en *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 91-97, p. 95.

31. Rafael Soler: «El palau d'en Bou de Valencia. Arquitecturas superpuestas», *Loggia* n.º 3, 1996, pp. 60-73.

32. Archivo del Reino de Valencia (en lo sucesivo ARV), Gremio de carpinteros, Libro 181, p. 48rº.

33. Todo este texto se extrae de la lectura e interpretación correcta de los documentos publicados por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, t. III, pp. 116-120.

de 1517. Concretan en esta compra que al menos se necesitarían doce tirantes de 46 palmos de largo, unos 10 metros. Durante estos primeros compases de la obra, este espacio se denomina «la bella sala», que precisa de nuevos cimientos más gruesos para poder hacerla con la seguridad suficiente. Las vigas se comienzan a labrar en el año 1518 cuando ya Ginés Linares, el maestro que se encargará de los techos durante casi toda la primera mitad del siglo XVI, está al frente de los trabajos, aunque las obras se suceden lentas por la falta de madera de dimensiones adecuadas que obliga a nuevas búsquedas en los pinares de Moratalla (Murcia). En cualquier caso, todo este proceso se interrumpiría entre julio de 1519 y marzo de 1520 a consecuencia de un brote de peste, y de nuevo por la guerra de las Germanías entre diciembre de 1520 y septiembre de 1524.³⁴ A juzgar por los datos documentales, la interrupción fue mayor y solamente hemos localizado la entrega de nuevas cargas de madera el 11 de septiembre de 1526 por parte del carpintero Joan Gregori sin que se verificaran pagos por obras. No obstante, en 1534 estos techos debían estar muy avanzados ya que se realiza un reconocimiento de las obras efectuadas por Linares por parte de los carpinteros Joan Gregori y Jaume Llagostera.³⁵

La primera sala construida es la *Sala Gran* actualmente conocida como Sala Daurada, con cinco filas de siete artesones cuadrados que a su vez presentan en el interior otro cuadrado girado 45 grados y un octógono del que vuelven a colgar mocárabes. En los triángulos que genera este octógono inscrito se sitúan en algunos casos cabezas de querubines policromados con sus alas, en otras rosetas y en otros mocárabes. Pequeñas cabecitas que de perfil se repiten también en el cruce de las grandes vigas donde se generan estrellas de ocho puntas. Toda la decoración es extremadamente rica en dorados y policromía abundando los pequeños motivos entretallados en las molduras, cavetos y listeles que forman el casetón y también en las entrecalles de las grandes vigas donde una decoración vegetal se sitúa en el interior de formas romboidales generadas por el cruce geométrico.

La otra sala contigua a esta, conocida como Sala Daurada pequeña o *retret*, ha eliminado por completo la referencia a las vigas cruzadas y resuelve el artesonado

34. El 19 de diciembre de 1523 están preocupados por tener las maderas al aire libre, y piden que se guarden, ARV, *Generalitat*, Provisions, 2972, «dites bigues molt grans les quals están en la carrera [...] que sien posades a cubert, com estiguen al sol, a la serena, al ayre y a la pluja».

35. La relación de Gregori con las obras de la casa de la Diputación en Mercedes Gómez-Ferrer: «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del castillo de Alaquàs», *Quaderns d'Història de Alaquàs*, 2019, pp. 11-35.

con tres hileras de artesones octogonales, bastante profundos, que generan unos espacios romboidales y triangulares en el cruce. Potentes pinjantes cuelgan de ambos espacios geométricos, todo totalmente dorado con decoración de talla menuda en todas y cada una de las molduras que en disminución aumentan la sensación de profundidad de los casetones. Esta sala posiblemente responde a un proyecto que se retrasa y para el que se documentan pagos a partir de 1535. En la bibliografía se había reiterado que este modelo tenía una deuda directa con las soluciones planteadas en tratados de arquitectura como el libro de Sebastiano Serlio, que ofrece un conjunto de disposiciones geométricas aplicables a cubiertas. En cualquier caso, no creemos necesario que para explicar este techo haya que recurrir al tratado serliano, pues dibujos geométricos parecidos se conocen en techos mucho más tempranos repartidos por toda la geografía española, como los del palacio de Santa Cruz de Valladolid, de disposición prácticamente igual a este, que estaban ya contruidos a fines del siglo xv.

Si realizamos una atenta lectura de la documentación observamos que estas salas en sus inicios simplemente se llamaban salas novas o *studis nous*, para contraponerlos a los que ya estaban contruidos con anterioridad. El nombre de *Sala Daurada* es muy posterior, pues, aunque debieron contruirse con este propósito, en 1575 se indicaba que, en años pasados, no se precisa cuántos, se había iniciado el dorado de las «barcellas» o casetones de los estudios pero que este proceso había quedado interrumpido y solo se habían dorado cinco casetones. El dorado final de esta sala grande no se termina hasta que en ese año de 1575 se encargan los treinta restantes, al pintor Juan de Juanes.³⁶ Por tanto, tenemos que imaginar un artesonado en madera que no recibe su dorado y policromía hasta mucho más tarde. Esto marcaría la imagen de los artesonados en la zona valenciana, en los que el dorado no fue muy frecuente. El referente visual por tanto de los techos realizados durante los primeros años del siglo xvi debió ser con la madera a la vista.

Al realizarse la restauración del piso de la Sala Nova que se sitúa inmediatamente sobre el techo de la Sala Daurada, se realizó una cata para el estudio de uno de los artesones por su trasdós. Podemos reseñar que al igual que sucede en otros artesonados españoles, por ejemplo, en los del Salón del Trono de la Aljafería que también pudieron ser estudiados por su trasdós, hay un mayor recurso a los ensamblados con la propia madera, es decir, a recursos tipo «caja y espiga» que a

36. En la bibliografía, se había dado por supuesto que los estudios se doraron en el momento de su terminación. El propio S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 124, aun publicando estos documentos, no los relaciona con los estudios dorados.

veces se reforzaban con clavijas también de madera. Por lo que la utilización de los clavos de hierro parece mucho menor que en las cubiertas italianas.

Harían falta estudios técnicos más profundos para ver la diferencia de sistemas constructivos entre los artesonados españoles y sus precursores italianos, y si una cosa es la dependencia formal y visual y otra muy distinta el procedimiento seguido. Sabemos que la realidad de estos techos requiere también de un conocimiento geométrico complejo que lleva a tener que dibujar las piezas para ensamblarlas y no nos extraña que este proceso pudiera haberse llevado a cabo de forma paralela al episodio de la cantería y estereotomía moderna del siglo xv.

La Sala Nova

Por último, se acomete el artesonado de la sala que se sitúa sobre los estudios anteriormente mencionados, la conocida como Sala Nova del Torreón. Esta también tuvo un largo proceso constructivo entre 1540 en que fue iniciada por Genís Linares que proporcionó las muestras y en la que colaboraron sus hijos Pere y Martí, pero que sería continuada por el carpintero de la casa Gaspar Gregori, hijo del anterior maestro de nombre Joan. Genís Linares había diseñado un techo artesonado con casetones rodeado por un corredor donde se situaban una serie de plafones historiados, que se abría a la sala por medio de una tribuna de arquillos sustentados por columnas. Genís Linares avanzó bastante en la realización del artesonado y a su muerte en 1543 se encontraba prácticamente terminada la parte central de los casetones, a falta de realizar toda la tribuna y el corredor. Tras su muerte, la obra sufre una cierta paralización, ya que sus hijos, sobre todo Pere Linares trabajó más bien en la carpintería de las ventanas de la sala y de otras partes de la casa y no en el techo. En 1560, se decide dar un nuevo impulso a la obra que corre a cargo de Martí Linares hasta el año 1563, en que este muere. Martí trabajó en dos de los lados del corredor con sus correspondientes plafones; en concreto, en la parte recayente a la calle Caballeros y en la que da al actual jardincito de la Generalitat. En 1563, como se ha indicado, entra en la casa Gaspar Gregori con el propósito de terminar la Sala Nova, realizando las otras dos partes del corredor y gran parte de la tribuna.³⁷ En 1565, queda prácticamente

37. Para parte del trabajo de Gregori en la Sala Nova, véase el resumen en Mercedes Gómez-Ferrer: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, Albatros, 1998, pp. 218-224.

concluido el total del artesanado de la Sala Nova, a falta del lustre y el color que se pagan en 1566 y de una sobrecubierta de protección ante las lluvias y humedad en 1571.³⁸ Un techo con tres calles y siete hileras de grandes casetones que quedan sin dorar y en donde aún es posible ver los pinjantes de mocárabes en convivencia con elementos clásicos que pueblan todo el conjunto.

Otros techos conservados actualmente en el Palau de la Generalitat son techos trasladados de edificios demolidos. En el torreón nuevo construido en los años cuarenta del siglo xx para poder ampliar el edificio se colocó en uno de los techos de la escalera un artesanado trasladado de la derribada casa del Pare d'Òrfens.³⁹ Como esta institución se había eliminado a mediados del siglo xix creemos que procedía de la que entonces se denominaba calle de Padre Huérfanos, en recuerdo de este cargo. En esta calle existía un importante palacio que perteneció a la familia de Berenguer Martí de Torres, con obras documentadas a mediados del siglo xv,⁴⁰ pero que bien pudo tener con posterioridad algunos techos artesanados. Es un techo de sencillos artesones cuadrados con rosetas en el centro.

Los maestros carpinteros de la casa de la Diputación

En cuanto a los maestros que trabajan en todos estos techos artesanados, tendríamos que hacer un análisis pormenorizado para ver el grado de protagonismo en las capacidades técnicas para obrar techos artesanados. Algunos se mencionan entregando dibujos y muestras, otros simplemente como meros ejecutores.

Entre los primeros maestros destacan Joan Bas y Jordi Llobet, quienes en 1512 están modificando la cubierta de revoltones inicialmente prevista en la Sala Vella y entregando una traza con casetones para la cubierta sobre la escalera. Son las primeras noticias de dibujos sobre pergamino relacionadas con estos nuevos techos, pero de estos maestros apenas tenemos referencia.

Joan Bas entrega muestras y tiene el título de carpintero de la Generalitat desde 16 de octubre de 1509 hasta el año de 1512 en que fallece y es sustituido por Jordi Llobet que alcanza el mismo título el 20 de noviembre de 1512 hasta el 10

38. José Martínez Aloy: *La casa...*, p. 121.

39. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, t. II, p. 84 no ofrece más información que la fotografía.

40. Mercedes Gómez-Ferrer: «Escaleras y patios en los palacios valencianos del siglo xv», *Historia de la ciudad IV, Memoria urbana*, Valencia, Icaro, 2005, pp.101-115.

de septiembre de 1516 en que también fallece. En realidad, comenzaba ya entonces una situación que se repetiría en la Generalitat en los años siguientes: se trataba de la herencia de los cargos de carpintero por parte de sagas familiares. Aunque con distinto apellido Bas y Llobet estaban emparentados. Jordi Llobet estaba casado con Isabel Bas, la hija de Joan Bas y había heredado todas las herramientas de su suegro cuando este falleció.⁴¹ Posiblemente, no solo las herramientas que es lo que se menciona en el testamento, sino también quizá las muestras y otros elementos que le servirían para seguir su oficio. La familia Llobet en cualquier caso, también era una importante familia de carpinteros y Jaume Llobet, hermano de Jordi, también era carpintero.

Un *fuster* anterior como Antoni Peris o Pérez, alias *Terol*, no creemos que sea un maestro de cubiertas. Por tanto, como hemos señalado dudamos de la atribución del techo de la Sala del Consell a su quehacer. Todas las referencias que tenemos de él, lo consideran más bien un entallador o escultor de madera. Trabajó en la realización de retablos,⁴² de claves de madera,⁴³ y sobre todo se dedicó a la talla de sillerías de coro y altares. Capituló el coro de la catedral de Segorbe en 1482 tras el fallecimiento del primer maestro con el que se había concertado, Fernando Goçalvo.⁴⁴ Y una *mostra* entregada por él para un altar sirvió de modelo para el antepecho del coro de Santa Catalina de Alzira que realizaba Pere Eiximeno en 1484.⁴⁵

41. Archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia (en lo sucesivo ACCV), notario: Pere Bataller, signatura: 11730, 10 de septiembre de 1516, testamento de Jordi Llobet en que se menciona que estaba casado con Isabel Bas, indica que se comprometía a devolver todas las herramientas a su suegra.

42. Pudo ser el *mestre* Anthon que contrata inicialmente el retablo de Úrsula Tamarit para la iglesia de San Francisco que estaba comenzado en 1479 y que luego se concertó en 1484 con Carles Gonçalvez, véase Mercedes Gómez-Ferrer: «El relieve del tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI», *Goya*, 2016, pp. 271-285.

43. Talla y coloca la clave de madera de la arcada nova de la catedral que pintó Pablo de San Leocadio.

44. Juan Corbalán de Celis: «La sillería gótica de la seo de Segorbe y otras obras de mejora del obispo Bertomeu Martí», *ICAP*, 17, 2004.

45. ACCV, Bertomeu de Carries, signatura: 20440, 28 de enero de 1484, donde se indica que Pere Eiximeno *fuster*, tiene que obrar «les cadires del cor de la iglesia de Santa Catalina de Alzira y fer les copades entorn a les espatles de les cadires de bona fusta de melis obrat lo antepit de la mostra que te obrat un altar mestre Antoni Pere, fuster de Terol, e que les caps del antepit sien obrats de la forma e manera que son obras los caps del antepit que esta davant la cadira del bisbe en lo cor de la seu de València».

Otros posteriores, como los Linares o los Gregori, están bastante mejor documentados y de ellos tenemos noticias sobre sus trayectorias. Sabemos por ejemplo de Genís Linares, conocido también como Miguel Genís había llegado a Valencia en 1506.⁴⁶ En 1507 se avecinda en la ciudad de Valencia y gracias a ese avecinamiento, conocemos que era oriundo de Orihuela; con posterioridad, ya se le cita siempre como ciudadano de Valencia.⁴⁷ En el mes de julio de 1514 firma dos contratos importantes para la realización de cubiertas que no creemos que podamos considerar artesonados. La del 6 de julio de 1514 en colaboración con Gosalbo del Castillo y firmando como Miguel Genís en que se compromete a la realización de la cubierta de la iglesia del monasterio de la Esperanza encargada por el noble Baltasar de Gallach, a quien encontraremos muy activo entre los que solicitan obras en la casa de la Diputación.⁴⁸ Esta cubierta debía de ser como la armadura del Hospital General con sus lazos y cadenas, en un sistema de par y nudillo, específicamente considerado como «a la castellana» y con un presbiterio ochavado de armadura de lacería. El otro contrato es de 21 de julio del mismo año 1514 también como Miguel Genís, para todas las salas nuevas que se están realizando en el palacio arzobispal,⁴⁹ de las que solo conocemos que tenían *copades*. Las cobra el 20 de junio de 1517⁵⁰ y en el época de pago se le cita como Genís Linares, lo que nos da la pista de que se trata del mismo artífice, hecho que sucede muchas veces en la documentación valenciana y que ha conducido a errores en la identificación de los maestros. En 1515, se encuentra trabajando en los techos de la casa de un particular, Miguel Jerónimo Belenguer, en Mislata, donde cobra la importante suma de 97 libras, por unos techos de los que desconocemos su forma.⁵¹ A partir de 1518 está inmerso en las obras de la casa de la Diputación, que tienen una interrupción importante en los años de la Germanía. Antes de retomar su trabajo en la diputación firma un contrato en 1524 con otro maestro Jaume Daroqui, para realizar las cubiertas de la propiedad de don Jerónimo de

46. ACCV, notario: Carles Catalá, signatura: 16206, 17 de abril de 1506.

47. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 200.

48. Mercedes Gómez-Ferrer: *Arquitectura...*, pp. 218-221.

49. Archivo Catedral de Valencia (en lo sucesivo ACV), notario: Felipe Abella, signatura: 3695, 21 de julio de 1514, contrato con *mestre* Miguel Genís carpintero para obrar las cubiertas de una sala del palacio arzobispal a la parte de los estudios enfrente de la catedral por precio de 80 libras.

50. ACV, signatura: 3701, 20 de junio de 1517, Genís Linares cobra 80 libras, 2 sueldos «pro stalle e fabrice in domo episcopali».

51. ACCV, notario: Joan Riudaura, signatura: 12673, 3 de septiembre de 1515, solo se mencionan «cohoptertis».

Cabanilles, en el castillo de Benissanó.⁵² Ninguna de estas cubiertas se conserva por lo que no es posible analizar sus características, ya que la mayoría de las que hoy en día quedan originales son de revoltones de yeso.

La continuación de las obras de la diputación por sus hijos nos sitúa ante una saga familiar que hereda el cargo de carpintero de la casa, pero por los datos que tenemos estos familiares no alcanzaron el prestigio que tuvo su padre. Este por todo lo anteriormente expuesto era capaz de dominar varias técnicas carpinteriles, tanto las armaduras de par y nudillo, como las cubiertas planas. Las decoraciones de lacería y de mocárabes, como las renacentistas formas artesonadas, son prueba de la versatilidad de estos maestros.

Deberíamos determinar también el grado de protagonismo en las obras de carpintería y en la introducción de novedades de maestros tan activos como Luis Muñoz,⁵³ que igual está entregando una traza para una capilla, trabajando el yeso de una portada, reconociendo una cantera para ver la calidad de sus mármoles, dispuesto a viajar a Génova con dibujos de elementos arquitectónicos, trazando y construyendo un retablo, esculpiendo relieves para portadas, realizando bovedillas de yeso o presentándose al cargo de carpintero y tallando piezas de los artesonados. Su trayectoria es bastante conocida, pero nos falta determinar si se le puede adjudicar algún grado de decisión en los cambios sobre la elección de techos artesonados en el palacio donde tuvo una indudable influencia y donde disputó la jerarquía a maestros como Linares. Su caso se ha parangonado con el de Jaume Vicent, aunque a este le presuponemos un papel más de entallador o escultor, ya que sus intervenciones en los techos de la casa de la Diputación se limitaron a la entrega de elementos decorativos como las rosas del interior de algunos casetones. Aunque domina la talla de la madera y también la del yeso y la piedra, sus intervenciones se reducen más bien a trabajos de detalle y no a consideraciones de conjunto como fueron las que realizó Muñoz. También Jaume Cendra se dedicó a entregar modelos concretos de algunas de las piezas como jaldetas utilizadas en los techos,⁵⁴ y trabajó con Linares en las jácenas de los estudios hasta 1528 en que

52. ACCV, notario: Joan Vives, signatura: 18353, 1 de noviembre de 1524.

53. Sobre la figura de Luis Muñoz hemos hecho aproximaciones en diversos textos pues se encuentra vinculado con obras muy significativas del comienzo del siglo XVI en Valencia, una primera también en Mercedes Gómez-Ferrer: *Arquitectura...* pp. 196-201.

54. «[...] obra de talla de la jaldeta de mestre Jaume Cendra de mostra per al estudi nou al imaginaire Luis Monyos [...]» al que se pagan por hacer los *designis*, S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 149.

fallece. Llegó a compartir el cargo de *fuster de la casa de la Diputació* con Linares y Muñoz a partir del 27 de abril de 1518. Sabemos que había colaborado con anterioridad con Muñoz en el órgano de la catedral de Valencia, y formaba parte de su grupo de entalladores. Pero no acaba de quedar claro el grado de protagonismo de Cendra en el diseño final de los artesonados.⁵⁵ (Fig. 6)



Figura 6. Casetón de la Sala dorada pequeña.

Sobre otros maestros como Gaspar Gregori ya hemos trabajado en investigaciones anteriores⁵⁶ y no nos interesan tanto en este momento, puesto que sus obras se suceden adentrado ya el siglo cuando los artesonados no eran una opción discutible y estaban plenamente afianzados en la arquitectura valenciana de la

55. Algunos autores como Federico Iborra: *Los techos...*, p. 754, considera que el diseño del artesonado de la sala dorada pequeña corresponde al veterano Cendra y que Linares se dedicó exclusivamente a la talla, pero no hay razones suficientes para avalar esta hipótesis. Sabemos que entrega *mostres* de pequeñas piezas como jaldetas pero no que se corresponda con su quehacer el diseño completo de la sala.

56. Mercedes Gómez-Ferrer: *Arquitectura...*, pp. 208-243.

época. Por tanto, no realizaremos aquí de nuevo una reconsideración de su papel y su importancia.

Sobre el vocabulario de los artesonados en Valencia

El vocabulario histórico podría llegar a ser una buena fuente de información que nos permitiera valorar las características de un techo, si este no se conserva o se encuentra alterado. Pero es cierto, que, en el caso valenciano, a pesar de algunos esfuerzos, estamos aún lejos de tener claro el sentido de muchas palabras. Nuere reconocía las dificultades del léxico castellano, la dualidad de los vocablos, las varias acepciones, su evolución a lo largo de los siglos, y ello contando con un elenco importante de tratados, vocabularios, diccionarios y textos, mucho más abundantes que para el que nosotros manejamos aquí.⁵⁷ No obstante, hemos intentado recoger aquellas palabras que responden a este léxico de carpintería y que en el caso de los techos artesonados nos pueden ayudar a comprender los textos. El principal problema es que no se conservan muchos contratos que podamos considerar de artesonados propiamente dichos, y los contratos de carpintería en general, para cubiertas de madera también resultan problemáticos en su vocabulario, con muchas palabras que aún no han podido ser identificadas totalmente. Para ello es importante el conjunto documental que se refiere a los techos de la casa de la Diputación ya que es uno de los más abundantes y ricos, aunque sigue planteando algunas incógnitas.

En principio, las palabras que tendrían que servir para denominar un artesonado, son los artesones o casetones que los componen. En el caso valenciano, tendrían que utilizarse tanto la palabra valenciana *barcella*, como las castellanizadas de *artesó* o *cassetó*... Todas ellas cuando el vocabulario está completamente asentado tienen un uso claro, pero no se encuentran en los primeros documentos sobre techos artesonados. Hay una cierta época de indefinición en la que se van a utilizar múltiples palabras y en las que presumiblemente las que serían más objetivamente referidas a un artesonado, no son tales.

Incluso el uso de la palabra *barcella* en algunos de los primeros ejemplos parece no corresponderse con un casetón. Se utiliza en un documento fechado en 1476, referente a la casa-palacio de Alcócer, propiedad de los Pròixita. Parece

57. Enrique Nuere: *La carpintería de armar española*, Madrid, Instituto Español de Arquitectura, 2000.

tratarse de decoraciones cuadrangulares en el friso que recorre un salón donde se sitúa un forjado de casetones. En 1492, encontramos otro contrato, referente a las cubiertas de las casas de un particular, que nos recuerda que la jácena se decora «faent raó de barcella» a modo de casetón, probablemente también en un techo de forjado acasetonado.

Sin embargo, uno de los primeros documentos en los que creemos que podemos identificar el inicio de un casetón es el de 1512 de la casa de la Diputación por el que se decide sustituir la cubierta prevista de revoltones y vigas por una de «miges barcelles quadrades».⁵⁸ Los siguientes datos de *barcella* referidos a casetones los encontramos ya más tardíamente en la documentación de la segunda mitad del siglo XVI cuando se habla de los techos de la Sala Nova en 1563⁵⁹ o de dorar todas las *barcellas* de los artesonados de las salas doradas grandes. (Fig. 7)

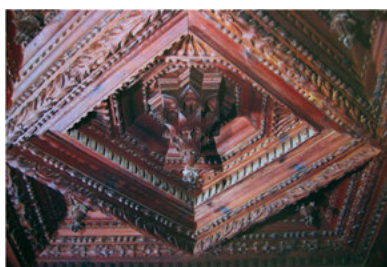


Figura 7. Casetón Sala Nova.

Pero con anterioridad, esta documentación utiliza para los artesones las palabras, *olla*,⁶⁰ *copa*, *dau*⁶¹ y *quadro*. Son palabras empleadas para los primeros techos

58. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 45, 22 de octubre de 1512, obra de la cubierta del entonces llamado *estudi nou*.

59. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 71, año 1563, obra hecha por Martí Linares en la Casa de la Diputación, de «dotze barcelles tallades y trepades».

60. «[...] que obre de fusta trenta dos roses per a les *olles* o cops de la cuberta de la sala major», 1 de julio de 1513, acuerdo con *mestre* Vicent para que talle unas rosas para la casa de la Diputación, S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 46

61. «[...] e sia tengut de fer mocarbes o rosses enbotides de forma que abulten enbaïtexenen los dits *daus* o quadros de la dita cuberta», 30 de enero de 1515, capitulaciones para la realización de una cubierta sobre la escalera de la casa de la Diputación, S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 53.

artesonados de la segunda década del siglo y en todos estos artesones encontramos también la decoración de pinjantes como rosas o mocárabes. No especifican la forma geométrica de los artesones y tiene un sentido genérico de elemento ahuecado con una cierta profundidad. Pero, también encontramos el impropio uso de la palabra *jaldeta*, que se tiene que identificar como cuadrada u ochavada. Así vemos como en el año 1513 aún se emplean los términos «jaldetas quadradas» y «jaldetas ochavadas».⁶² En cualquier caso, estas palabras se acompañan de nuevo con las «barcellas de copades» con lo que no acabamos de tener claro cómo se utilizan: «en la sala una cubierta de jaldetes hojavades ab dos barcelles de copades per a sobre entaulament, les quals son de mig madero tot guarnit e les quatre copades de tirant e dos de mig madero per a la barcella davall entaulament sens guarnir». La frase completa da idea de la dificultad de la interpretación del contenido exacto de estos contratos. Se trata además de la sala situada junto a la capilla que no se conserva por lo que no podemos cotejar con una realidad construida. También convendría revisar las transcripciones porque algunas contienen errores al no saber interpretar las palabras y otras posiblemente plantean dudas ya debidas a los propios escribanos que desconocen este vocabulario. Creemos que el siguiente documento, que se corresponde al 1 de julio de 1513 de uno de los estudios situado hacia la plaza, por tanto cercano al que hemos convenido en llamar Sala Vella, con «axí de les jaldetes quadrades com de les staranyes»,⁶³ tiene la última palabra dudosa, que podría ser interpretada como «escayrada», es decir rectangular frente a las cuadradas.

Un techo de jaldetas posiblemente es un techo con pequeñas vigas, la traducción de *jaldeta* es 'viguetá', como piezas longitudinales transversales que descansa sobre las vigas. Suelen tener acanaladuras para alojar las tabicas, que son las finas tablillas que ocultan el encuentro que se produce entre las jaldetas y las vigas. Estos techos eran los más frecuentes en la arquitectura valenciana desde el siglo XIV y son los que conforman el capítulo más abundante de los techos pintados medievales. Podrían ubicarse tanto sobre arcos diafragma en cubierta a dos aguas o de forma plana, sobre los mismos arcos o directamente sobre las paredes de las estancias, corredores o cualquier otro lugar. Solían ir en combinación con los

62. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 115.

63. S. Aldana: *El palacio de la Generalitat...*, t. III, p. 115. Revisada la transcripción en ARV, Generalitat, 2735, 1 de julio de 1513, encargo a Jordi Llobet de la cubierta del estudio nuevo hacia la plaza, indica «galdetes quadrades com de les estaranyes», pero podría referirse a una jaldeta «escayrada».

saetinos que ya hemos comentado que son unos listones que se sitúan sobre las jaldetas ocultando el encuentro de las tablas entre sí y del resto de las piezas. Pero en la documentación de la casa de la Diputación, observamos que inicialmente el vocabulario no es muy preciso y que la jaldeta se utilizará en los artesonados también como sinónimo de casetón, hasta que se generalicen otras palabras.

Por último, queremos advertir sobre las dificultades del empleo de la palabra *artesonado* en los textos decimonónicos posteriores, ya que se usa de forma indiscriminada para cualquier tipo de techo medianamente decorado. Si tomamos tan solo el ejemplo de la descripción de un edificio del que conocemos sus techos por fotografías como el del palacio de los Centelles de Oliva y del que tenemos la descripción de Basilio Castellanos realizada en 1851 y 1852 para el duque de Osuna, observamos cómo prácticamente a todos los techos de la planta principal, los denomina *artesonados*. El salón señorial que era de bovedillas y vigas es descrito «como artesonado perfectamente pintado de diversos colores y dorado». El denominado salón de linajes también de techo artesonado, pero en este caso sabemos que era de artesones en yeso, por las fotografías. Y por último el que creemos que sí que es un artesonado, el referido como despacho condal, con «artesonado de madera a cajones rectangulares con flores doradas en las uniones de los ángulos».⁶⁴ Por tanto, resulta en muchas ocasiones complicado el poder analizar los techos a partir de descripciones del siglo XIX que a todo techo medianamente elaborado y decorado lo consideraba un artesonado.

Concluimos con la riqueza que aporta la casa de la Diputación al estudio de la arquitectura del siglo XVI, por la realización de unos techos de extraordinaria calidad entre los que se incluyen algunos de los artesonados mejor conservados, por la abundante documentación que nos ayuda a reflexionar sobre este rico patrimonio del arte de la carpintería en la ciudad de Valencia y por reunir un elenco de maestros de primer nivel. Todo ello eleva este arte a altísimas cotas que ayudarán a reivindicar el estudio de la carpintería valenciana en un contexto más amplio alejado de tópicos que habían menospreciado las aportaciones de nuestros maestros al panorama general de la arquitectura del siglo XVI.

64. Luis Arciniega: *La memoria del ducat de Gandia i el seus títols anexos*, Gandia, CEIC, 2001, pp. 221-225.

La «Sala Nova» o «Sala de Corts» del Palau de la Generalitat de València com a discurs visual

RAFAEL GARCIA MAHÍQUES

Universitat de València

El Palau de la Generalitat de la ciutat de València és un referent identitari essencial. Per aquesta raó cada generació d'historiadors de l'art, s'ha ocupat de fer una hermenèutica o una indagació sobre el sentit que, més enllà dels estrictes valors morfoestètics –o conjuntament amb ells– ve a configurar-se com a un dels símbols de dita identitat. És d'aquesta manera que hem d'encaixar magnífiques aproximacions a la comprensió del programa visual de la Sala Nova o Sala de Corts, que ací ens ocupa, en especial des de Luis Tramoyeres (1981) i Josep Martínez Aloy (1909-1910), entre d'altres, fins a Santiago Sebastián (1989) o Salvador Aldana (1992) a finals del segle passat.¹ En aquesta reflexió no aspire a fer cap reinterpretació d'aquest espai, sinó més bé a tractar de posar en ordre els conceptes ja oferts i sotmetre'ls a crítica corregint puntualment molts aspectes, amb la finalitat de fornir una millor base per a futures aproximacions, com generacionalment pertoca en cada cas. Entengà's, doncs, aquesta pretensió, la qual té com a finalitat únicament redreçar o revisar de la manera més racional possible, des de la tradicional disciplina de la iconografia-iconologia, el sentit o el discurs visual –o discursos visuals, segons les intervencions artístiques de què parlem–, que s'ha tractat de construir originàriament. És una revisió provisional –no pot ser d'altra manera–, esperant que una futura aproximació d'historiadors tinga més basament per aportar també la seua tasca comprensiva.

1. Luis Tramoyeres Blasco: *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*, València, 1891. Josep Martínez Aloy: *La casa de la Diputación*, València, 1909-1910. Santiago Sebastián López: «Programes iconogràfics de l'humanisme a València», dins Vicente Aguilera Cerni (dir.): *Història de l'art valencià*, 1989, vol. III, pp. 103-119. Les obres de S. Aldana són diverses, però tot resta compendiat en Salvador Aldana Fernández: *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, València, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, 1992.

Convindria primer que res precisar la terminologia de l'espai que ens ocupa en relació al seu sentit o raó de ser. Des del punt de vista històric, i d'acord amb la documentació referent a la seua gestació i intervenció constructiva, parlariem de *Sala Nova*. Al mateix temps pot resultar plausible la denominació *Sala de Corts*, un terme més cridaner i solemne referit a les corts valencianes, més simbòlic que funcional, ja que en realitat mai les corts van ser convocades o es van reunir en aquest lloc. No hi ha dubte que aquesta darrera denominació es basa en el discurs visual corresponent a la intervenció pictòrica mural. Caldria també tenir present que el conjunt d'intervencions artístiques d'aquesta sala –i en general del conjunt del Palau de la Generalitat– tenen per objecte autocelebrar el poder polític del Regne de València, o el mateix regne com a instauració «nacional», entenent aquest darrer concepte no en l'orientació liberal del món contemporani, sinó en la tradicional de l'antic règim: un origen, naixement o arrelament a la terra. D'aquesta manera pot tenir sentit el fet que siga denominat aquest espai com Sala de Corts, entenent la institució de les corts, així com de la mateixa Generalitat (la «sitiada») com a expressió del poder polític.

Amb aquests paràmetres, la qüestió central que en la meua opinió ha de regir la comprensió d'allò que es va voler fer o instaurar és la següent: hi va haver un pla inicial o programa visual demanat o negociat amb els artistes, o més bé aquests gaudien de certa autonomia, entenent, per tant, que la seua tasca era bàsicament decorativa sense altres pretensions? És a dir, es tractava de *representar* o *significar* visualment un programa o discurs, o solament de *decorar* l'espai de la manera més virtuosa que eren capaços els artistes? Per a tractar de respondre a açò és essencial esbrinar una puntualització conceptual prèvia: establir la diferència entre programa visual i programa decoratiu, entre significació i decoració, cosa que alguns historiadors de vegades han passat per alt.² És evident que tota intervenció artística aconsegueix aquesta doble funció: significant i decorativa. És una qüestió de grau esbrinar quina d'aquestes dues funcions resulta predominant, atès que la funció significant o visual³ pot conferir l'òptima coherència al programa. Amb

2. Seria el cas, entre d'altres, de Fernando Benito, historiador que s'ha caracteritzat per una visió estilística de la producció artística, per a qui el conjunt pictòric d'aquesta sala passa principalment per ser *decoratiu*: «no hay duda de que el arte de Sariñena agradó a las esferas oficiales pues la Generalitat le brindó la gran ocasión de participar en la decoración de la Sala Nova [...]». Fernando Benito Doménech: «Sariñena y el Salón de Cortes de la Generalitat», dins *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*, València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 39.

3. Es tracta d'allò *visual* com a derivat de 'visualitat'. Recordem que no és la mateixa cosa *visió* que *visualitat*. Per *visió* entenem el procés físic/fisiològic de creació d'imatges vivises en la

açò, se'ns fa també necessari prendre en compte les dos principals intervencions artístiques en aquesta sala: la fusteria i la pintura mural. En cada cas hi ha una cronologia diferent de manera que se'ns fa difícil poder parlar d'un programa unitari, i els conceptes de *significació* i *decoració* poden tenir, i de fet el tenen, un sentit diferent en cada cas. En la fusteria, possiblement l'aspecte decoratiu predomine sobre el significat, mentre que en la pintura mural el component significat predomina sobre el decoratiu. Anem ací a centrar-nos solament en el programa de la fusteria, més complex, ja que el programa pictòric fou ja perfectament analitzat per L. Tramoyeres a finals del segle XIX i el seu sentit roman molt definit, sense que s'hagen fet altres aportacions d'importància.⁴

La fusteria: visualitat o solament decoració?

Des del punt de vista cronològic, l'obra de fusteria es prèvia a la pictòrica dels murs. A partir de la documentació, s'adverteix que la intervenció dels fusters és una parcel·la professional que forma part de l'aparell constructiu, la d'un ofici equiparable a d'altres, com els obrers. És açò una primera data a tenir present, ja que tot fa veure que no hi ha pràcticament diferència qualitativa en qualsevol de les intervencions de fusteria, bé siguen portes, finestres, talla i armament del tegnat o dels plafons escultòrics que ocupen diferents indrets (fig. 1). Els pagaments als fusters es fan d'acord amb el treball realitzat sense especificar diferències rellevants en cadascun dels treballs duts a terme, i sense indicar tampoc l'existència de cap programa visual significat com a guia. Sembla que només importa la professionalitat o l'habilitat del fuster en el seu ofici.

Ací ens interessa especialment la consideració de l'obra escultòrica o conjunt de relleus de talla de fusta, sobre els quals ens hem de preguntar si realment hi ha algun tipus de programa visual significat (programa iconogràfic). Es tracta de dues sèries de relleus: d'una banda els plafons del sostre de la tribuna superior, i de l'altra els situats a la base d'aquesta mateixa tribuna, entre cadascuna de les

retina, mentre que la *visualitat* és el procés mental a través del qual es processen significats a partir del que és percebut per mitjà del sentit de la vista, és a dir la interpretació d'allò que es veu com a significat. Cfr. Rafael García Mahiques: *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, pp. 25ss.

4. El text de Tramoyeres es també reproduït per Fernando Benito Doménech: *Juan Sariñena (1545-1619)*..., pp. 40-47.



Figura 1. Vista parcial de la tribuna superior de fusta, que recorre tot el perímetre interior.

mènsoles sobre les quals cavalca aquesta tribuna (fig. 2). En aquest sentit haurem de revisar l'opinió dels esmentats historiadors dels anys vuitanta i noranta del segle passat: S. Sebastián y S. Aldana. Ambdós estudiosos, tot i manifestar alguna diferència en l'anàlisi i la interpretació del programa iconogràfic, coincideixen en el paràmetres interpretatius, justament allò que, abans que res, ara sotmetrem a revisió.

Però comencem per considerar l'autoria i cronologia de les intervencions. D'acord amb el compendi documental realitzat per S. Aldana, l'obra de fusteria del Palau de la Generalitat correspon a Genís Linares i al seu fill Pere Linares. No està especificada l'obra dels plafons en la documentació, on es fa menció d'altres elements. El conjunt comença a finals de 1540. No es conserva el memorial ni les capitulacions que degué firmar Genís Linares per a la coberta de la sala. Només hi ha informació parcial que permet deduir un treball constant. Mor Genís el 1543 entre el 2 i l'11 del mes de juny. El 30 de març anterior Genís, malalt, havia sol·licitat als diputats que el succeís en l'ofici el seu fill Pere. De fet, Pere s'encarrega de la continuïtat de l'obra, i s'ocupa dels corredors o tribuna superior de la sala. Les obres continuen lentament i, en 1553, Pere sol·licita fer adjunt el seu germà Martí, qui a poc a poc anirà prenent més protagonisme, de manera que durant 1561 i



Figura 2. Aspecte de la disposició dels plafons de la base de la tribuna, entre les mènsules.

1562 està treballant a la Sala Nova. Mor Martí Linares a finals de 1562 o els primers dies de 1563 després de fer pràcticament tots els plafons del sostre de la tribuna i una part dels plafons historiat. Andreu Joan Linares, fill de Martí i menor d'edat, seria proposat per son pare com a fuster de la casa, i en quedaria com a curador el seu oncle Pere Linares i com a «regent» en la seua minoria d'edat el fuster Gaspar Gregori, autor també de part dels plafons, qui hi treballa al llarg de 1564, data en la qual es va poder armar i col·locar la tribuna. A propòsit de Gaspar Gregori hi ha una menció a «denou quadros que lo dit gaspar gregori ha fet en la paret de la part de la ballia y en la paret del pati de dita casa [...]» així com «dos raconades que hi ha en dites dos parets fetes mes que els dits denou quadros», sense especificar-hi cap cosa referent al contingut.⁵ El 1566 es dona per acabada l'obra de fusteria de la Sala Nova a càrrec de Gaspar Gregori. S. Aldana ha agrupat els diferents plafons en quatre estils/autories (Linares I, Linares II, Linares III i Gaspar Gregori), i ha determinat l'autoria concreta de cada plafó. Assenyala també

5. 23 de desembre de 1564. Arxiu del Regne de València, *Generalitat*, Provisions, 1564. Sg. 3.028. Cit. de S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. III, p. 72.

que els diferents plafons estan col·locats al seu lloc i no podem suposar que s'hagen desordenat, responent a un pretès programa, amb el triple emblema de les Corts en els quatre eixos de la sala, és a dir, al centre de cada costat. A més, proposa el nom de Pere Cirugeda com a possible inspirador del programa.⁶

Santiago Sebastián, per la seua banda es qui de manera més clara i determinant formula l'existència d'un programa iconogràfic de caràcter polític com a fruit d'una intervenció humanística, recorrent a un tòpic retòric comú del Renaixement: el Temple de la Fama, i dona també un sentit unitari a tota la construcció visual, incorporant a més la pintura mural que afegia els retrats col·lectius dels diferents braços. Així ho expressa:

[...] va ser l'Humanisme dels segles xv i xvi qui va portar a terme la plasmació de programes de caràcter polític en edificis de govern; i sota la mentalitat humanista, aquest programa es va veure influenciat per la concepció netament renaixentista del palau com a Temple de la Fama; així a les al·legories polítiques, s'uniren les imatges d'homes famosos des de l'Antiguitat, que hi apareixen com a models paradigmàtics, dignes de ser imitats. Dins aquesta perspectiva, el programa de la Sala Nova de la Generalitat apareix com el model espanyol més ric i desenvolupat, ja que compta fins a quaranta-sis relleus de fusta i el retrats col·lectius dels tres Braços o Estaments.⁷

Santiago Sebastián continua enraonant que els programes de l'època de l'humanisme presenten certa complexitat com a conseqüència de l'erudició a nivell del significat, i que tal cosa no s'explica sense comptar amb l'existència d'un mentor intel·lectual: «pocs foren els artistes dotats d'un nivell intel·lectual humanístic per a tal muntatge», afirma, subratllant també que «el programa de la Sala Nova és l'obra mestra de l'Humanisme a València», i en aquest sentit admet el nom proposat per S. Aldana: «pogué ser el prior del Temple, fra Pere Cirugeda, que fou membre de la comissió de diputats encarregada del projecte», tot i matisa:

Si bé l'obra s'acabà en 1566, s'afirma que el projecte original el va donar Genís Linares, la qual cosa no vol dir que siga el mentor intel·lectual del complicat programa, el qual parla a tres nivells: mitològic, bíblic i cristià, sense que hi manque la referència històrica a València.⁸

6. Vegeu aquestes qüestions d'una manera més detallada en S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. I, pp. 263-267.

7. S. Sebastián: «Programes iconogràfics...», pp. 110-111.

8. *Ibidem*.

Salvador Aldana proposa també la seua interpretació concreta del programa iconogràfic seguint aquest mateix paràmetre d'haver d'oferir un sentit unitari al conjunt de relleus, realitzant una agrupació temàtica: 1) el combat; 2) l'amor, i 3) la virtut, com a tres manifestacions d'un mateix pensament moral.⁹

De tot açò podem extraure algunes conclusions que han de servir de base a tota indagació:

1. No consta documentalment ni tant sols la menció a l'existència prèvia d'un pla sobre un programa iconogràfic.
2. Tampoc consta documentalment la intervenció concreta del prior del temple Pere Cirugeda, suposat mentor intel·lectual.
3. La realització dels plafons correspon a un període llarg: almenys des de 1551, moment en què està ja treballant Martí Linares, autor de part dels dits plafons, fins a 1566 en què l'obra de fusteria de la Sala Nova és finalitzada, de la mà de Gaspar Gregori. Per tant, almenys hi ha dues autories, sense comptar-ne una més de probable intervenció de taller, que explicaria les diferències estilístiques.
4. Així mateix, les interpretacions, tant de S. Sebastián com de S. Aldana, parteixen d'un patró comú: una suposada intervenció humanística com a autora del programa intel·lectual, allò que en millors paraules podríem entendre com un discurs visual.

Dit açò caldria tenir present que aquest patró interpretatiu, en què es basen tant S. Sebastián com S. Aldana, té sentit en alguns contextos artístics del Renaixement a Itàlia, on es pot constatar certa relació entre els artistes, els humanistes i els comitents, i on també l'artista gaudeix d'una consideració intel·lectual, de manera que la creació artística no correspon merament a un ofici.¹⁰ Per això cal preguntar-se si aquest model és aplicable al context que ens ocupa, malgrat aquelles expressions tan altiloqüents de S. Sebastián quan afirma d'aquest conjunt que «no hi ha res comparable a Espanya ni a la resta d'Europa, per la qual cosa, l'afir-

9. S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, vol. I, pp. 267-272.

10. Per posar un exemple típic, bastaria recordar el significat dels quadres que coneixem millor com *El naixement de Venus* i *La primavera*. Des de Warburg fins a Panofsky i d'altres historiadors, s'han tractat de fer aproximacions per a la comprensió d'un discurs visual basat en la relació que pogué haver entre l'artista (Botticelli), l'humanista (Angelo Poliziano) i el comitent (Lorenzo de Pierfrancesco de Medici). En altres casos, el mateixos artistes eren suficientment sòlids en formació humanística (Andrea Mantegna, per exemple) com per a moure's amb certa autonomia.

mació tòpica dels cronistes sobre el seu caràcter singular no va ser una exageració». És evident, en aquest sentit, que l'existència d'un programa humanístic i l'assistència de Pere Cirugeda en la disposició del discurs visual son, de moment, suposicions forçades per l'aplicació d'aquest model interpretatiu. En altres paraules, si no tenim clar ni l'existència d'un programa, ni de la participació o assistència d'un humanista, cal entendre aquesta obra com un conjunt ple de sentit? De moment, hem de pensar que amb aquestes mancances, i suposant –amb millor criteri, en la meua opinió– que tot fos obra lliure, o improvisada, dels fusters, i atès que aquests no devien tenir una formació humanística provada més enllà de demostrar ser uns oficials de qualitat, és difícil imaginar que hi haguera un programa humanístic complex i coherent. Costa també pensar en l'existència mateixa d'un programa o discurs visual, atès el fet de la incògrua repetició dels símbols dels tres braços de les cortts enmig de cadascun dels quatre costats, indicatiu clar d'aquesta mancança de programa. En unes altres paraules, si hi haguera existit un programa sòlid, sobraria aquesta anodina o desenraonada insistència. Per això, potser siga més racional pensar que els fusters composarien motius diversos a partir de models i altres referents, on no es pot descartar certa creativitat sense obeir necessàriament a una planificació discursiva. De fet, Martí Linares, autor dels plafons del sostre de la tribuna, no va compondre cap altra cosa que aquesta mateixa simbologia dels braços de les cortts alternant amb figures de macers cerimonials al llarg de tot el corredor en els quatre costats (figs. 3 i 4). Amb tot cal tenir present que la coherència discursiva quant a programes visuals; l'Església sempre ha estat més preparada i disposada que el món secular. Només a finals de segle podríem ja parlar d'un programa complet en aquesta mateixa sala amb les pintures murals, i tampoc sembla que fos inspirat per cap humanista, ja que seria el mateix Joan Sarinyena, el pintor, qui dissenyà el pla a seguir.

Amb el que tenim dit, ha d'advertir-se també que, d'acord amb una simple ortodòxia metodològica, tota interpretació iconogràfica ha d'estar basada en una correcta anàlisi iconogràfica, la qual, així mateix, recordem-ho, ha de basar-se en tres principis bàsics que, per ordre de prioritat son: *a)* la relació amb fonts literàries; *b)* la confrontació tipològica, o relació amb la tradició dels tipus iconogràfics, i *c)* aproximació al model compositiu en què s'ha pogut basar l'artista. Els dos primers (*a* i *b*) són principis indispensables, i el tercer (*c*), podem jutjar-lo com no necessari, però de vegades definitiu –quan es té evidència clara– per poder esclarir-ho tot, ja que normalment –no sempre, però– el model compositiu i el tipus iconogràfic van de la mà. En aquest sentit cal fer un repàs de cadascun dels plafons de la base de la tribuna –els del sostre del corredor de la mateixa tribuna, obra de



Figura 3. *Símbols dels braços de les Corts*. Plafó del sostre de la tribuna.



Figura 4. *Macer ceremonial*. Plafó del sostre de la tribuna.

Martí Linares, com tenim dit no presenten cap problema iconogràfic—, on tractarem de fer net quant a la identitat dels tipus iconogràfics, partint d'un acarament de les anàlisis respectives proposades per S. Sebastián i S. Aldana. Ens trobarem amb una variada casuística: els tipus plenament identificats per aquests autors, aquells on s'ha de corregir la identificació proposada per aquests, i aquells amb una inadmissible identificació on s'ha de rebutjar allò que es proposa, encara que no hi trobem, de moment, una alternativa clara. Açò darrer es justifica, insistisc, per no poder conèixer encara la possible font —visual i/o compositiva— inspiradora, o fins i tot per tractar-se de simples motius amb una finalitat decorativa i no tant de tipus iconogràfics. Un error metodològic detectat en aquests estudiosos és la simple referència a fonts literàries sense confrontar la imatge amb la tradició dels tipus iconogràfics (principi *b*), cosa que ha pogut donar lloc a fantasioses propostes, producte de la pura intuïció; és a dir, sense recórrer a allò que el mateix Panofsky determinà com a *principi controlador*, que és ací la *història dels tipus iconogràfics*. La intenció ara i ací és sotmetre a revisió la fase iconogràfica, tractant de deixar la via tant neta com siga possible per a futures aportacions i revisions. No entrarem en propostes o aproximacions interpretatives del conjunt, que, com he dit més amunt, potser ni tant sols s'hi haja plantejat un programa visual, concebant la intervenció bàsicament com a decoració. Procedirem amb una anàlisi aproximativa de la tipologia iconogràfica de tota aquesta sèrie, repartida en cadascun dels costats, seguint la distribució expressada en el quadre adjunt (fig. 5).

A. El costat que dona al pati interior del Palau

1. *Hèracles lluita contra el lleó de Nemea* (?). Aquest episodi forma part dels dotze treballs d'Hèracles. Els combatents apareixen enfrontats: el primer, completament nu, es protegeix el braç esquerre amb la roba mentre que amb la mà dreta dirigeix l'espasa contra un lleó que l'amenaça en posició rampant o d'atac. A terra resten arc i carcaix. D'acord amb les fonts literàries, Hèracles començà disparant-li fletxes sense resultat, i amenaçant-lo amb una maça el va sotmetre i després l'ofegà entre els braços (Apollod., *Bibliotheca* II,5,1). Mai el va sotmetre amb l'espasa, cosa que planteja ací una anomalia icònica. No pot tractar-se tampoc de Samsó enfrontant-se al lleó, pel fet que aquest el va esbocinar com si fos un cabrit (Jc 14,6), mai amb l'espasa. Tant S. Sebastián com S. Aldana coincideixen en el fet que es tracta d'Hèracles, però d'acord amb la tradició dels tipus iconogràfics, l'enfrontament d'Hèracles amb aquest lleó es concreta majoritàriament en el mo-

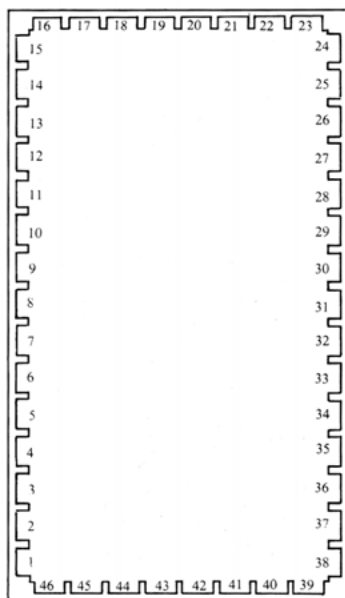


Figura 5. Distribució de la sèrie de plafons escultòrics.

ment en què l'heroi l'ofega.¹¹ Caldrà esperar una possible font visual o model compositiu. Per tant, resta oberta la possibilitat que no es tracte del tipus iconogràfic d'Hèracles.

2. *Cavaller armat*. Es tracta d'un cavaller que cavalca vora la mar, o un estany, que deixa endarrere altres homes armats, un dels quals branda una bandera, mentre al costat oposat un altre cavaller roman assegut. La imatge probablement derive d'una font compositiva concreta no localitzada, per tant roman no identificat el tipus iconogràfic.¹²

3. *David s'enfronta a Goliat*. Es tracta del tipus iconogràfic narratiu en què David és a punt de disparar la pedra amb la fona, i Goliat roman amb un parer i un gest jactancios. Enmig, una au carronyera s'abat sobre el cadàver de Goliat decapitat, cosa que podria correspondre a la interpretació visual d'aquell versicle en què David respon les amenaces de Goliat, moments abans de l'enfrontament:

11. Com a exemple tenim el gravat corresponent a la sèrie dels dotze treballs realitzat per Hans Sebald Beham (1548, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-10.807).

12. No hi ha fonament per a mantenir que es tracte de sant Jordi (Sebastián i Aldana).

«Hui mateix el Senyor et farà caure a les meues mans, et mataré i et tallaré el cap. Hui donaré les despulles de l'exèrcit filisteu als ocellots i als animals feréstecs, i tot el món sabrà que Israel té un Déu» (I S 17,46). Al fons, un campament –israelites o filisteus– amb uns soldats que contemplen l'escena. Aquesta imatge s'ajusta a la tradició del tipus iconogràfic,¹³ tot i que respecte la concreta font en l'àmbit compositiu, com va assenyalar S. Sebastián, la figura de Goliat, en concret, podria estar inspirada en el Samsó de la *Biblia Sacra* de Lió (1567, p. 255).

4. *David decapita Goliat*. El tipus iconogràfic correspon al moment concret en què David pren l'espasa de Goliat, abatut a terra, i es disposa a decapitar-lo (I S,17,51). Al costat resta la fona i, al fons, a banda i banda, els dos exèrcits. L'exèrcit filisteu porta un banderí amb la mitja lluna, segons l'estereotip de l'exèrcit musulmà. Aquesta imatge també s'ajusta a la tradició del tipus iconogràfic,¹⁴ tot i que encara roman indeterminada la concreta font compositiva.

5. *David entra a Jerusalem amb el cap de Goliat*. Aquest tipus iconogràfic correspon al moment en què David fa la seua entrada a Jerusalem sent aclamat per les dones d'Israel que hi havien acudit des de diferents indrets (I S 18,6). Aquestes apareixen tocant instruments musicals diversos: cordòfons i aeròfons. David duu en alt el cap de Goliat fixat a la punta de l'espasa, seguit de Saül i l'exèrcit. També aquesta imatge s'ajusta a la tradició dels tipus iconogràfics,¹⁵ i en desconeixem, així mateix, la font compositiva inspiradora.

6. *Judit i la seua serventa posen el cap d'Holofernes en un sarró*. Al fons apareix el cos decapitat del general assiri amb tots els sentinelles dormint a causa de l'embriaguesa, d'acord amb la narració bíblica (Jdt 13,9-10). En segon terme apareixen les dues dones de retorn, ja a les portes de la ciutat de Betúlia. La imatge està perfectament codificada en la tradició dels tipus iconogràfics, com podem veure en un gravat de Cornelis Bos (fig. 6), tot i que la font compositiva inspiradora està per determinar.¹⁶

13. Exemple, un gravat de Hans Holbein (1538, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-4511Q(R); Hollstein German 100-35).

14. Exemple, un gravat de Marcantonio Raimondi a partir de Rafael (1520-1525, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-12.100; Bartsch 10-2).

15. Tot i que posteriors a la realització de la sèrie de la Generalitat, cap fer menció d'un quadre de Palma el Jove (ca. 1590, Madrid, Museo del Prado), i del gravat de la sèrie d'Antonio Tempesta sobre l'Antic Testament, publicada per Nicolas van Aelst (1613, Londres, The British Museum, núm. X,3.165; Bartsch XVII.130.252).

16. Podem citar un gravat atribuït a Dirck Volckertsz. Coornhert, a partir de Maarten van Heemskerck, el n.º 7 d'una sèrie de vuit gravats sobre *Judit i Holofernes* (ca. 1547-1559, Amster-



Figura 6. *Judit i la seua serventa posen el cap d'Holofernes en un sarró*. Plafó nº 6, i gravat de Cornelis Bos com a confront tipològic.

7. *Escut amb sant Jordi* (braç militar).
8. *Escut amb la Mare de Déu i el Jesuït* (braç eclesiàstic).
9. *Escut reial* (braç reial).

10. *Al·legoria de la virtut triomfant*. No pot tractar-se de la prudència (Sebastián i Aldana). Si així fora, el drac, o la serp, els duria en una de les mans, o bé al peu, acompanyant-la. Normalment la prudència mai es disposa sobre una serp, o sobre el drac —versió complexa de la serp—, sinó que, com a atribut, l'agafa amb la mà o se l'enrosca al braç, però el fet de xafar-la només pot indicar que es tracte d'una virtut com a vencedora d'un vici oposat. La virtut triomfant sobre el vici, com a concepte general, és una veritat que ha ensenyat la literatura moral des de Prudenci amb la *Psicomàquia*, en el segle IV, amb antecedents en Tertulià (*De Spectaculis*, 29), qui situava el combat a l'interior de l'ànima humana. A partir del segle XIII, a les catedrals franceses, les virtuts comencen a ser representades com a triomfants sobre els vicis, i llavors ja deixen endarrere el combat individual de la *Psicomàquia*.¹⁷ De vegades el vici son monstres, com és ací el cas, o bé al·legories humanitzades —personatges històrics que representen determinats vicis. Desconexem la font o el model concret d'inspiració d'aquest relleu del Palau de la Generalitat, cosa que ens permetria aproximar-nos molt millor al seu significat, però tot fa pensar que segueix alguna cosa semblant al joc del tarot del segle XVI (*ludus triumphorum*), on cadascuna de les virtuts cardinals triomfa sobre el vici corresponent. A més a més, la gestualitat fa pensar que, almenys en el model, hi hauria altres atributs. No obstant això, ací podem mantenir, provisionalment, que es tracta de la virtut com a concepte general, la qual triomfa sobre un monstre que significa el vici, també com a concepte general. Com a antecedents d'açò tenim la *Iconologia* de C. Ripa que proposa la quimera¹⁸ com un ésser amb el qual al·legòri-

dam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-7314). Més pròxim compositivament és l'esmentat gravat de Cornelis Bos (ca. 1537-1555, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-1882-A-5941), i més encara Andrea Mantegna (1431-1506) en pintura sobre llenç (Dublín, National Gallery of Ireland). Quant a la font compositiva concreta, S. Sebastián al·ludeix novament a la *Biblia Sacra* de Lió, en uns gravats: p. 95, sobre un campament de l'Èxode, i p. 539 sobre el mateix tipus iconogràfic de Judit. En ambdós casos la suposició és molt forçada.

17. Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du moyen âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1925, p. 336.

18. Monstre híbrid que la Il·líada (VI, 179 i ss.) descriu com un ésser de natura divina, amb cap de lleó, cua de drac i cos de cabra, el qual respirava horribles flames. Les representacions visuals de l'Antiguitat, com ara la *Quimera d'Arezzo*, ens la mostren com un ésser amb cap i cos semblant a un lleó, una cua de serp i un pròtom de cabra sobre l'esquena.

cament han d'entendre's una multiforme varietat de vicis, a la qual va matar Bel·lerofontes.¹⁹ Per a Ripa aquest heroi mític és la virtut.²⁰

11. *Bust femení*. Es tracta d'un bust femení amb un pentinat renaixentista.²¹ Un mantell li cobreix els muscles, cenyit amb un fermall amb forma d'angelet infant (cap i ales, a la manera dels antics vents). S'emmarca dintre d'una cartel·la d'estil contemporani.

12. *Sant Jordi*. És un tipus narratiu centrat en el moment en què el sant cavalca i amb la llança –no esculpida, sols imaginada– venç el drac. A l'esquerra, dalt de la muralla, el rei amb un cortesà, i a la dreta la princesa damunt d'una roca. També es tracta d'un tipus iconogràfic tradicional i perfectament codificat.²² L'artista pogué servir-se'n, fins i tot, d'alguna pintura religiosa local com a font compositiva inspiradora.

13. *Diana en repòs*. Diana duu sempre la lluna damunt del front com a atribut, cosa que ací presenta una grandària desmesurada. Coneixem la font compositiva i visual, que l'artista s'ha limitat a copiar: un gravat aiguafort del francès Léon Davent (actiu, ca. 1540-1560) a partir d'una composició pictòrica de Francesco Primaticcio (1504-1570) per al palau de Francesc I a Fontainebleau (fig. 7),²³ i així resta fora de dubte tant la identitat del tipus iconogràfic com el model compostiu. En l'entorn boscós de Fontainebleau, la presència de Diana, la deessa de la caça, resulta apropiada. Diana està acompanyada per dos gossos, un dels quals treu el cap afectuosament a través del seu braç inclinat, i tres animals de caça: un cérvol, un senglar i un teixó, que s'inclinen davant seu, encara que tot ha estat interpretat d'una manera bastant espessa a la Sala Nova: el segon gos no hi és i aquests altres animals a penes s'hi distingeixen. Diana treu també una fletxa del

19. Cesare Ripa: *Iconologia*, tr. de Juan Barja i Yago Barja, Madrid, Akal, vol. II, p. 427. Es basa en un emblema d'Alciato: *Consilio et virtute Chimaeram superari, hoc est, fortiores et deceptores*, si bé Alciato es refereix no a la virtut sinó al bon consell. Cfr. Alciato: *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985, emb. XIV, p. 45.

20. Sobre la representació de les virtuts, vegeu María Montesinos Castañeda: *La visualidad de las virtudes cardinales*, tesi doctoral, Universitat de València, 2019.

21. No hi ha raó que permeta identificar aquesta matrona amb la caritat (Aldana).

22. Entre innombrables imatges, convindria ací esmentar un gravat anònim publicat, segons atribució estilística, a l'impressor Hans Springinklee (ca.1515, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-1965-1589).

23. Dades del gravat: Léon Davent (després de 1547, Cornell University, Jhonson Museum of Art, s.n). La tipologia del relleu, per tant, no pot ser Endimió i Diana (Sebastián), ni Endimió aïllat (Aldana).



Figura 7. *Diana en repòs*. Plafó nº 13 i gravat de Léon Davent com a font compositiva i confront tipològic.

seu buirac –cosa no captada a la Sala Nova– com si volguera indicar que l'espectador és la seua pròxima presa.

14. *Leda i el cigne*. Una Leda nua és abraçada pel cigne, entre dos *putti* masculins. Els òrgans genitals, tant de Leda com dels xiquets, són ben visibles, cosa indicadora que el nu no és un recurs visual freqüent i l'artista-fuster l'ha volgut remarcar com una mostra ingènua de realisme. Desconeixem la font compositiva concreta, però la composició es pròxima a la realitzada per Michelangelo,²⁴ duta al gravat per Cornelis Bos,²⁵ cosa que esclareix també amb nitidesa el tipus iconogràfic.²⁶

15. *Combat de genets sobre hipocamps*. Probablement no ens trobem davant de cap tipus iconogràfic sinó d'un simple motiu, la composició del qual ens recorda el *Combat de divinitats marines*, compost per Andrea Mantegna en forma de fris, on a la part esquerra es manifesta una lluita de tritons.²⁷ Haurem d'esperar, però, la font compositiva.

B. El costat que dona al carrer de la Batlia

16. *Mare de Déu de la Misericòrdia*. Es tracta d'un tipus conceptual molt característic i tradicional, desplegat a partir del segle XIII que s'adapta a situacions diferents. La Mare de Déu acull sota el mantell grups diversos de personatges. En aquest cas trobem els desvalguts: homes a l'esquerra, i dones a la dreta, una distribució per gènere que té també precedents.²⁸

24. Michelangelo (ca. 1530), obra perduda, però amb còpies, probablement, de l'obra original.

25. Cornelis Bos (1544-1545, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-BI-2785).

26. Sobre les fonts literàries, així com les principals representacions de Leda i el cigne, vegeu José María Marcos Pérez: «La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones» en *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 14, 2000, pp. 203-231.

27. Vegeu el gravat de Daniel Hopfer a partir d'Andrea Mantegna (The British Museum, núm. 1845,0809.1332). Tant S. Sebastián com S. Aldana intitulen aquest relleu com la «lluita de genets». Fins i tot S. Aldana suggereix que es podria tractar d'un d'entre molts combats marins que va protagonitzar Posidó, intuïció aquesta mancada de suficient base.

28. Seria el cas de la *Madonna della Misericordia* de la Cappella Vespucci a l'església d'Ognisanti de Florència, obra de Domenico Ghirlandaio (ca. 1472). Més pròxim és el cas de la taula central d'un retaule provinent de l'ermita de la Mare de Déu de la Carrasca de Blancas, obra de Bonanat Zaortiga (s. XV, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 003945-000), que presenta també una agrupació per gènere, tot i que no es tracta de desvalguts sinó de tota mena de personalitats: el papa, el rei, eclesiàstics diversos, així com personatges femenins de diversa condició.

17. *Perseu i Andròmeda*. L'heroi, cavalcant Pegàs, espasa en alt, s'abat sobre el drac, que amenaça la princesa. Es tracta d'una organització habitual del tipus iconogràfic, el qual, al llarg del temps ha estat representat de maneres molt diferents.²⁹ Com a particularitats, ha de ser destacat el fet que l'artista-fuster ha deixat llis l'escut de Perseu, quan normalment hauria de mostrar el cap de la Medusa imprès –principal arma amb què va vèncer el drac– i, a més, al fons és disposat un personatge reclinat sobre una roca i sota un arbre, molt rar en les manifestacions artístiques d'aquest tipus iconogràfic.³⁰ Aquest darrer element únicament el podríem resoldre a partir del coneixement de la font compositiva concreta que haja servit de model a l'artista.

18. *Ester i Assuer*. La font compositiva, como ja veié S. Sebastián, prové segurament de la *Biblia Sacra* (Lio, 1567), on l'episodi d'Ester és representat segons el mètode simultani: Ester, amb la criada que li plega la cua del vestit, prega davant d'Assuer i al fons el càstig d'Aman, d'acord amb allò que narra el llibre d'Ester, amb la mort a la forca que havia estat preparada per a Mardoqueu (Est 5,3-14) (fig. 8). En aquesta versió de la fusteria s'ha simplificat la composició, sense que reste del tot clara la identitat dels personatges secundaris.

19. Escut amb sant Jordi (braç militar)

20. Escut amb la Mare de Déu i el Jesuset (braç eclesiàstic)

21. Escut reial (braç reial).

22. *Josep rebutja la muller de Putifar*. També deriva compositivament del gravat de la *Biblia Sacra* (Lió, 1567), com ja va constatar S. Sebastián (fig. 9). Aquest tipus iconogràfic, d'acord l'esquema compositiu esmentat, té també una tradició tipològica codificada. Narra el moment en què Josep rebutja la seducció de la muller de Putifar (Gn 39,12).

23. *La Mare de Déu entronitzada amb el Jesuset*. Es tracta d'un tipus conceptual tradicional i molt convencional: la Mare de Déu coronada, amb el lliu a la mà esquerra, sostenint el Jesuset amb l'esquerra, que porta el globus terraqüi en l'es-

29. Podria servir com a referent pròxim el gravat de Hendrick Goltzius (ca. 1588-1592, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-10.236). Encara que és posterior a la realització del relleu que ens ocupa, comparteix, des del punt de vista iconogràfic, tota la seua disposició tipològica. Des del punt de vista compositiu, resulta més pròxim Joachim Antonisz. Wtewael (1566-1638), en un dibuix amb ploma i tinta de color sèpia (Viena, Albertina, núm. 8133).

30. No podem admetre, sense més justificació, la intuïció de S. Aldana, segons la qual aquest personatge «que duerme junto al árbol» es tracta de Fineu, l'oncle d'Ariadna, amb qui el seu pare Cefeu havia promès en matrimoni, cosa que originaria un conflicte després de l'alliberament d'aquesta per Perseu. Sobre les fonts literàries del mite vegeu V. Cristóbal: «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», en *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 1989, pp. 51-96.



Figura 8. *Ester i Assuer*. Plafó nº 18 i gravat de la *Biblia Sacra* (Lió 1567) com a font compositiva i confront tipològic.

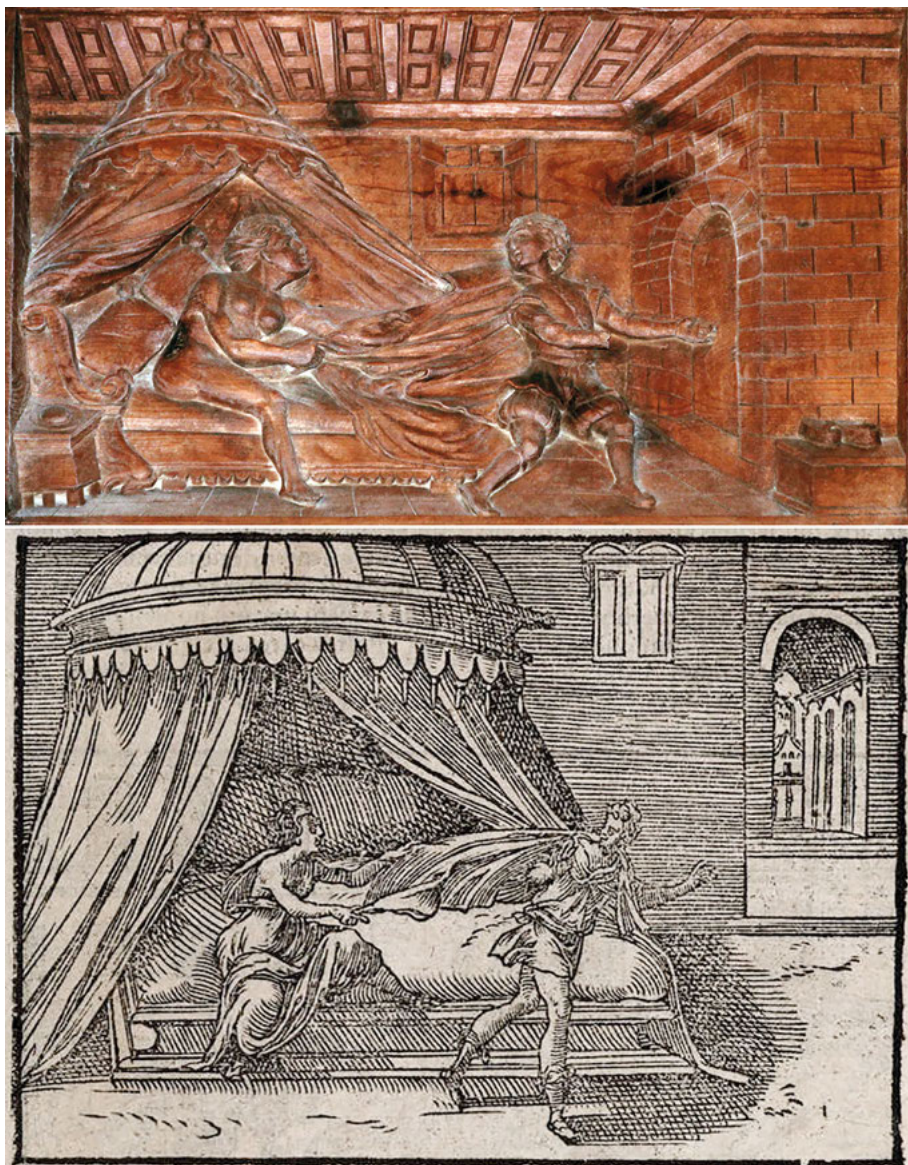


Figura 9. *Josep rebutja la muller de Putifar*. Plafó nº 22 i gravat de la *Biblia Sacra* (Lió 1567) com a font compositiva i confront tipològic.

querra i en actitud de benedicció la mà dreta —no obstant ha perdut la mà. Flanquegen el grup dos angelets infants de cara i ales.

C. *El costat que dona al jardí exterior (antiga Casa de la Ciutat)*

24. *Dona amb una mà sobre un lleó i home oferent amb un cistell de fruita.* No hi ha raons que justifiquen que es tracte d'Hèracles en l'episodi del lleó de Citeró (Aldana), ja que no és una escena de lluita. És, però, un dels tipus iconogràfics dels que desconexim completament les fonts, tant les literàries com les visuals i, per tant, no podem ni tant sols mantenir que es tracte d'un tipus iconogràfic definit.

25. *Adoració dels Mags.* Estilísticament i tècnica es vincula amb l'anterior i denota la mateixa autoria. El tipus iconogràfic no presenta cap dubte: la Mare de Déu amb el Jesuït, que allarga el braç, reben les ofrenes (Mt 2,11).

26. *Bust femení.* És una de les tantes efígies no identificades. La dona representada exhibeix un tocat d'estil renaixentista, fantasiós, amb una diadema d'aparença metàl·lica.

27. *Donzella amb cistell de fruites i un monstre marí.* En qualsevol cas, s'hauria de tenir en compte que aquest monstre sembla tenir un aspecte marí, amb unes extremitats pròximes al repertori d'éssers marins dels esmentats dibuixos de Mantegna. En el cas que així fora, l'única possibilitat és que es tracte de Ceto, monstre marí femení filla de Gea i Pontus, i germana de Nereu, Taumant i Forcis, però necessitaríem contrastar-ho amb la tradició dels tipus iconogràfics sobre Ceto per a poder-ho verificar. Amb tot, a falta d'alguna font compositiva o literària concretes, no podem mantenir que es tracte d'un tipus iconogràfic definit.³¹

28. *Personatge o mite desconegut.* Un personatge nu, coronat i reclinat a terra sobre una espècie d'elm (o escut?), duu la mà dreta al cap, a la corona en concret, mentre sosté amb l'esquerra un ceptre flordelisat. Una serp en devora l'òrgan viril. En primer terme, a l'esquerra, sota l'escut, roman estesa una espasa al costat d'una espècie de rèptil desconegut. Al fons, a la dreta, sobre unes roques, un edifici amb espadanya i

31. No hi ha sòlides raons per a mantenir que el tipus iconogràfic correspon a Egiona, alliberada per Hèracles i figura de la innocència (Sebastián), ni tampoc que es tracte d'una nimfa del jardí de les Hespèrides (Aldana). En aquest darrer cas, S. Aldana ha especulat sobre si el cistell de fruites són les pomes del jardí de les Hespèrides, que eren defensades per un drac, típic exemple d'una proposta que es basa solament en fonts literàries. En ambdós casos es prescindeix d'una confrontació amb la història dels tipus iconogràfics.

campana. Tampoc ací podem parlar d'un tipus iconogràfic concret a falta de fonts de referència.³² Es preferible, per tant, deixar en suspens l'anàlisi del tipus iconogràfic.

29. *Bust masculí*. Presenta un personatge barbat amb una indumentària exòtica, típica del Renaixement, com també renaixentista és la cartel·la on s'inscriu.

30. *Sant Jordi* (braç militar). En aquest cas, sant Jordi no va a la part interna d'un camper heràldic, i mostra darrere seu la princesa dalt d'una roca, d'acord amb la tradició.

31. *Mare de Déu amb el Jesuset* (braç eclesiàstic). Fora de camper heràldic.

32. *Escut de la ciutat* (braç reial). Emmarcat per una cartel·la renaixentista.

33. *Bust masculí amb penatge en l'elm*. També ací indumentària exòtica del Renaixement.

34. *Bust femení amb tocat renaixentista*. Cartel·la en el mateix estil.

35. *Bust masculí amb diadema radiant*. Pot ser plausible la identificació amb Apol·lo (Sebastián i Aldana), fins i tot amb Apol·lo (o Hèlios) / Alexandre el Gran d'acord amb la tradició numismàtica grega, segons apunta S. Aldana.³³ S'emmarca també en una cartel·la renaixentista.

36. *Bust masculí amb elm i escut reial (Alfons el Magnànim?)*. Estilísticament podria entroncar en l'entorn d'Andrea Verrocchio, on es van produir efígies semblants, alguna de les quals obra del seu deixeble Leonardo da Vinci. Salvador Aldana apunta la possibilitat que es tracte de Ferran II el Catòlic per raó de la cadena que duu al coll. No obstant això, resultaria més raonable pensar que es poguera tractar d'Alfons el Magnànim, pel fet de ser representat l'anyell del toisó penjant sota l'escut reial on quedaria més cridaner, tot i que el seu lloc propi hauria de ser sota la cadena. Sabut és que des de 1445 Alfons el Magnànim és el primer rei a ostentar el Toisó, en virtut de la bona relació amb Felip de Borgonya, sense descartar que el mateix rei Ferran II fora també cavaller de l'orde del Toisó.

37. *Bust femení amb diadema*. Està disposat també a l'interior d'una cartel·la renaixentista.

32. No és plausible que es tracte de Júpiter (Sebastián), ni d'Hermes (Aldana). En ambdós casos es tracta d'un excés d'intuïció d'aquests estudiosos i de nul·la relació, no sols amb una possible font compositiva directa, sinó també amb la història dels tipus iconogràfics. Santiago Sebastián recorre a la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya per a justificar en general la disposició del tipus iconogràfic, i en concret el detall dels genitals devorats per una serp com a *iuvans pater*. Salvador Aldana vol veure en la imatge les dues serps que van quedar unides al seu bastó (caduceu), esmentant les fons literàries d'aquest episodi (Homer, Higini i Bocaccio).

33. Per exemple, una moneda d'or encunyada en Epir (ca. 350-331 a.C., Londres, The British Museum, núm. RPK,p55A.1.AleI).

38. *Bust masculí amb turbant i un ceptre*. Així mateix, dintre d'una cartel·la. El ceptre duu un remat flordelísat interpretat d'una manera fantasiosa.

D. El costat que dona al carrer de Cavallers

39. *Bust femení*. El tocat i l'indument és renaixentista. També va inscrit en una cartel·la.

40. *Bust femení*. Duu diadema i vel, així com cartel·la renaixentista.

41. *Sant Jordi* (braç militar). Fora del concepte heràldic.

42. *Mare de Déu amb el Jesuset* (braç eclesiàstic). Fora del concepte heràldic. La Mare de Déu seu al tron enmig d'un entorn d'arcades amb cariàtides i estípits antropomorfs acabats en formes serpentiformes retorçudes.

43. *Escut reial* (braç reial). No timbrat, amb dos *putti* alats com a tenants, i dos més compostos solament de cara i ales damunt i davall de l'escut.

44. *Muci Escèvola davant Porsenna*. Fou encertada la identificació d'aquest tipus iconogràfic realitzada per S. Sebastián (fig. 10).³⁴ La història de Muci Escèvola és bastant coneguda, i tenim com a fonts Titus Livi (2, 12-13) i Donís d'Halicarnàs (ant. 5, 27-30). Es diu que durant el setge de Roma per part dels etruscs comandats per Porsenna, el romà Muzio Cordo es va infiltrar a les línies enemigues, i armat amb un punyal va esperar que el seu objectiu es quedara sol i després el va apunyal, però es va equivocar: en realitat havia assassinat l'escrivà etrusc. Va ser capturat immediatament pels guàrdies i portat davant Porsenna, on el jove romà no va dubtar a dir-li: «Volia matar-te. La meua mà estava malament i ara la castigue per aquest error imperdonable». Així que va col·locar la mà dreta al braser del foc dels sacrificis i no la va treure fins que es va consumir completament. A partir d'aquell dia el valent noble romà prendria el nom de *Muzio Scevola* (Muci, el de la mà esquerra). Porsenna, admirat, ordenà retirar el braser i li tornà l'espasa. La imatge que veiem es concreta en el tipus iconogràfic general, del qual es pot verificar una tradició: el moment en què Muci posa el braç al braser davant Porsenna.³⁵

34. Del tot desencertada la realitzada per S. Aldana: «Perseu mostra a Fineu el cap de Medusa». Aquest estudiós ha obviat, com és en ell habitual, de confrontar la proposta amb la tradició dels tipus iconogràfics.

35. Pot servir d'exemple el fresc de Tommaso Laureti (1587-1594, Roma, Museus Capitolins). El tipus iconogràfic es manifesta fins i tot en les arts decoratives, com ara un plat de ceràmica del taller d'Orazio Fontana d'Urbino (ca. 1560, Mòdena, Galleria Estense, Sala 14, vit. 17, núm. 8).



Figura 10. *Muci Escèvola davant Porsenna*. Plafó nº 44 i plat de ceràmica del taller d'Orazio Fontana d'Urbino (Mòdena, Galleria Estense) com a confront tipològic.

45. *Lluita d'Hèracles i Anteu*. Anteu, a la mitologia grega, era un gegant de Líbia, fill del déu marítim Posidó i la deessa Terra Gea. Obligava tots els desconeguts que passaven pel país a lluitar amb ell. Sempre que Anteu tocava la terra (la seua mare), la seua força es renovava, de manera que fins i tot si es llançava a terra, era invencible. Hèracles, en combat amb ell, va descobrir la font de la seua força

i, alçant-lo, el va aixafar fins a la mort. Ovidi (met. 9,183) és el primer autor que esmenta el fet. Tot i que a l'Antiguitat hi ha moltes representacions d'Hèracles i Anteu, la manifestació més clara en que es mostra Hèracles alçant Anteu és una moneda hel·lenística de Tarentum. A partir d'ací podem observar un constant desenvolupament del tipus iconogràfic que té les millors manifestacions a partir del Renaixement. Des del punt de vista compositiu, el grup principal d'aquest plafó de la Sala de Corts deriva d'un gravat de Heinrich Aldegrever (fig. 11).³⁶ Hem d'observar ací, però, que hi ha altres elements a ambdós costats difícils d'explicar des del punt de vista de la font literària. És probable que l'artista els haja incorporats de lliurement a partir d'altres models.

46. *Jove oferent*. Un jove ofereix a un home assegut una font que conté el que semblen unes fruites. Darrere del jove es disposa una torre. Només la possible font visual pot determinar si estem davant d'un tipus iconogràfic concret o un simple motiu decoratiu.³⁷

En conclusió, el judici que ací s'acaba d'aportar contempla dos aspectes: l'analític dels tipus iconogràfics i l'interpretatiu, o iconològic pròpiament dit. Sobre aquest darrer, s'hi ha tractat de posar sobre la taula seriosos dubtes quant al model que han seguit els estudiosos de la generació dels anys vuitanta i noranta del segle passat (Sebastian i Aldana), els quals s'han basat en l'existència d'una planificació humanística. S'ha considerat com a més probable que no hi haguera hagut un discurs visual humanístic, sinó solament una disposició decorativa que hauria anat a càrrec de la iniciativa mateixa dels artistes-fusters. Per altra banda, atès que tota interpretació ha de basar-se en una correcta anàlisi, s'ha tractat de fer net en aquest afer. L'anàlisi ha estat abordada d'acord amb uns principis metodològics definits: relació de la imatge amb fonts literàries, relació amb la història dels tipus iconogràfics, així com la verificació de les possibles fonts visuals compositives. En cada cas s'ha pretès una identificació dels tipus iconogràfics. El resultat demostra que son encara moltes les llacunes irresoltes. Almenys hem proposat sotmetre a crítica les propostes anteriors que hem considerat inadmissibles per no estar suficientment justificades, ja que l'anàlisi iconogràfica no sols s'ha de basar en fonts literàries sinó que cal contrastar-les també dintre de la història dels tipus. Són

36. Gravats de Heinrich Aldegrever (1529, Amsterdam, Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-2713). Agraïsc a don Mariano Moret aquest suggeriment.

37. No hi ha raons suficients ací tampoc per a sostenir que es tracte de Ganimedes servint Júpiter (Sebastián), i menys que es tracte d'Hèracles i Atles en el moment en què el primer demana al segon «que sostenga un instant la bóveda del cielo» (Aldana).



Figura 11. *Lluita d'Hèracles i Anteu*. Plafó nº 45 i gravat de Heinrich Aldegrever com a font compositiva i confront tipològic.

principis bàsics que el mateix E. Panofsky es va esforçar a esclarir. També ha hagut de ser determinada la concreta verificació de les fonts visuals o dels models compositius, la qual està encara pendent en gran part, atès que es tracta d'una feina especialment àrdua i depenent de la troballa atzarosa, com aquella que casualment hem fet sobre el gravat inspirador del relleu de Diana (núm. 13). Esperem, com a mínim, haver aportat bases suficients per a ulteriors aproximacions.

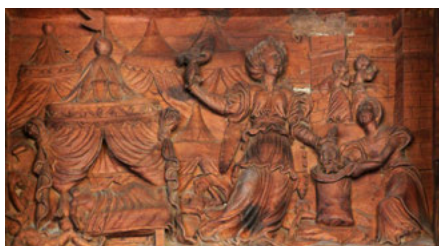
ANNEX. DOCUMENTACIÓ VISUAL



1



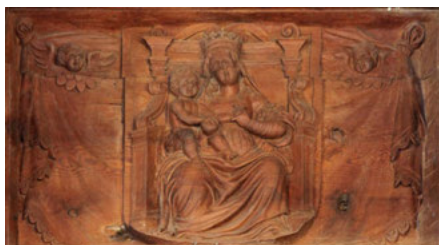
2



3



4



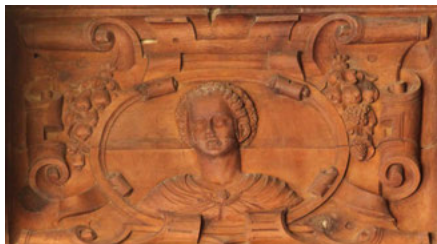
5



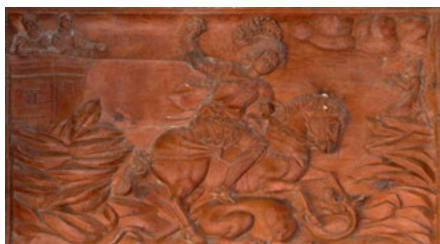
6



7



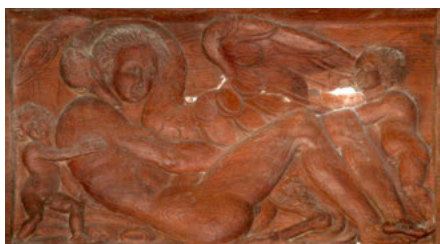
8



9



10



11



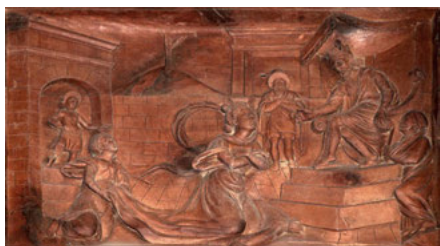
12



13



14



15



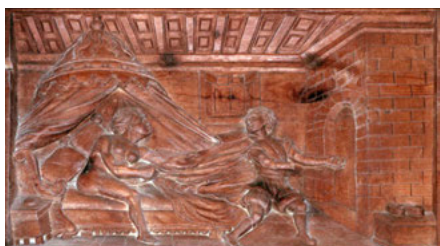
16



17



18



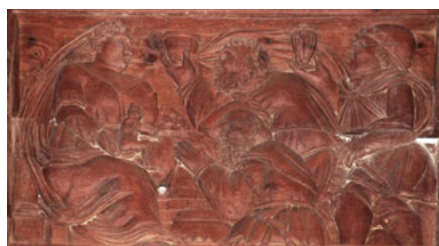
19



20



21



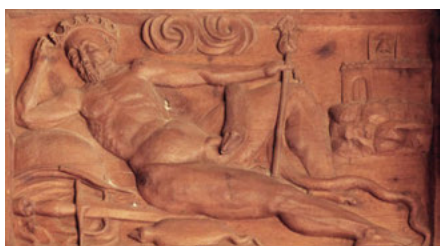
22



23



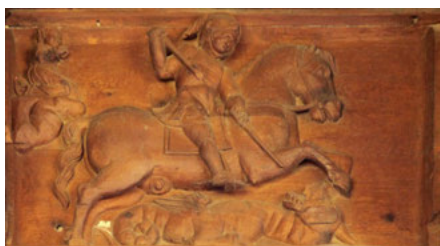
24



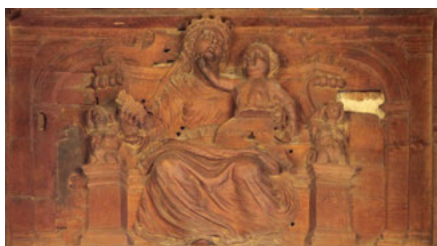
25



26



27



28



29



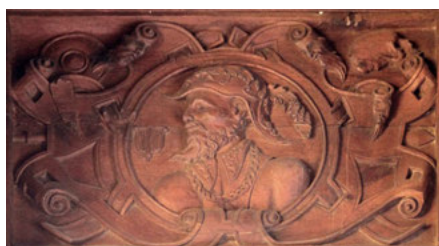
30



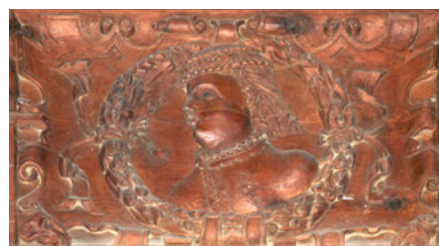
31



32



33



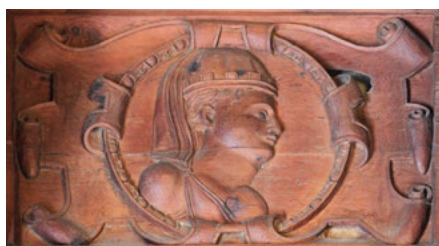
34



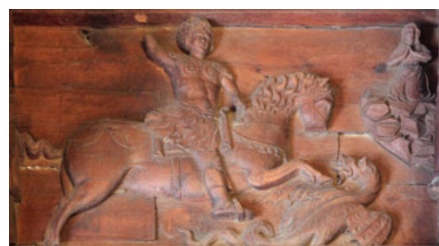
35



36



37



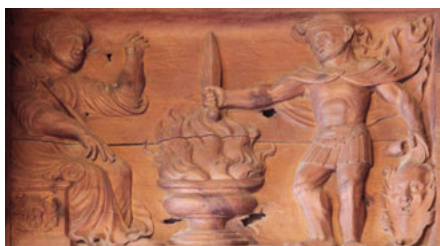
38



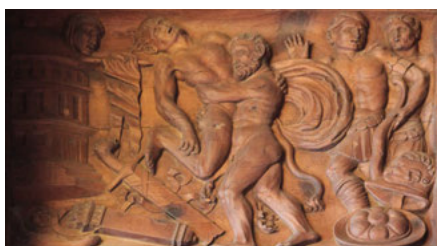
39



40



41



42



43

De la sitiada de la Sala Nova a los retratos reales valencianos

Rostros de los diputados y la monarquía¹

YOLANDA GIL SAURA

Universitat de València

Probablemente uno de los espacios de mayor carga simbólica de todos los que hacen referencia al Reino de Valencia es la denominada *Sala Nova* de la antigua casa de la Diputación, hoy Palau de la Generalitat. Un gran salón en el que a finales del siglo XVI se representó la sitiada de representantes del reino. Sin embargo, esos muros no siempre estuvieron visibles y su verdadera función nunca ha sido evidente.

El redescubrimiento

El aspecto de la denominada Sala Nova de la casa de la Diputación de la ciudad de Valencia fue un redescubrimiento a principios del siglo XIX. El 15 de abril de 1810 el edificio albergó la ceremonia de extracción del premio de la lotería, al evento «acudió un gentío inmenso, que se admiró de la magnificencia de aquella pieza desconocida para casi todos».²

El episodio es narrado en 1834 por Francisco Javier Borrull y Vilanova, el mismo que se había encargado en 1809 de componer el salón. Las pinturas de la sala habían permanecido ocultas más de cincuenta años. El 4 de abril de 1751, no sin un intenso debate previo, las oficinas de la Audiencia habían sido trasladadas desde su emplazamiento original en el palacio del Real a la denominada casa de la Diputación. Se argumentaba entonces lo siguiente:

1. Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación HAR2017-83070-P, «Geografías de la movilidad artística. Valencia en época moderna».

2. Francisco Xavier Borrull y Vilanova: *Descripción del magnífico edificio de la antigua diputación de este reino y ahora de la Real Audiencia*, Valencia, Benito Monfort, 1834, pp. 32-33.

La habitación principal de esta casa servía para la asistencia de los diputados de los tres estados eclesiástico, militar y real que formaban el reyno, concurrencias de este, y sus juntas, que todo se ha extinguido, quedando solo la referida contaduría de Generalidades en los entresuelos.³

Se decidía de esa manera instalar allí la Audiencia y según Borrull:

[...] los forasteros encargados del arreglo de las salas y oficinas cometieron el desacierto de colocarlas en dicho salón formando diferentes tabiques para la separación de las mismas; con cuyo motivo lo deslucieron, y quedó oscurecida su magnificencia y oculta a toda especie de gentes.⁴

El abandono del palacio del Real acabaría determinando su irremediable pérdida y la desfiguración de la Sala Nova amputando de la memoria colectiva tanto el edificio donde había residido la memoria del Reino de Valencia y la autoridad del virrey como la representación colectiva de los diputados valencianos en la casa de la Diputación. Es el conde de Ripalda el que concibe las obras de 1751 como una verdadera «*damnatio memoriae*» afirmando:

en 1751 dispuso el Sr. D. Fernando VI que la Audiencia territorial se trasladase a este edificio, y en la idea que se olvidase hasta la memoria de las Cortes y de diputados, destrozaron esta sala con tabiques que hicieron desaparecer su destino, hermosura y magnificencia.⁵

El redescubrimiento de la Sala Nova y sus pinturas en 1810 pronto llamó la atención e hizo que estas fuesen plasmadas en lienzos y dibujos. En el Museo Lázaro Galdiano se conserva una serie de dibujos de la colección de Valentín Carderera⁶ que reproducen el salón. Además de diferentes detalles del artesonado y azulejería, se copian algunos de los fragmentos de la sitiada recientemente des-

3. Informe del Duque de Caylus, en el Real de Valencia, 3 de febrero de 1750. Archivo General de Simancas, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, 0013.

4. Francisco Xavier Borrull y Vilanova: *Descripción...*, p. 30.

5. Conde de Ripalda: «Salón de la Diputación del Reino, hoy Audiencia del territorio, y vicisitudes por qué ha pasado», *El Fenix*, 11 de abril de 1847. Luis Prudencio Álvarez Tejero: *Antigüedades y objetos notables de València*, Valencia, Imprenta de la Opinión, 1863, pp. 27-34.

6. Los dibujos de la colección Carderera están atribuidos a Vicente Velázquez o a Vicente Poleró. Sobre esta serie y sobre Vicente Poleró, Federico Iborra Bernad: «Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia», *Goya* 353, 205, pp. 304-325.

velados para los visitantes. Los dibujos no muestran el conjunto del salón sino de manera aislada los diferentes retratos de grupo. También al siglo XIX se corresponden las visiones de Genaro Pérez Villaamil de 1849 –acuarela hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia– y la de Vicente Poleró que fue presentada en la exposición nacional de Bellas Artes de 1866 y de la que aquí presentamos una imagen inédita⁷ (fig. 1, 2 y 3).



Figura 1. Detalle de La Audiencia de Valencia. Museo Lázaro Galdiano. Fondo Carderera. Lápiz y aguada sobre papel. 115 x 200 mm. Ca. 1820.

7. Estos dibujos están atribuidos a Vicente Velázquez o a Vicente Poleró. Sobre la serie y sobre las pinturas de recreación histórica de Vicente Poleró, Federico Iborra Bernad: «Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia», *Goya* 353, 205, pp. 304-325.



Figura 2. Vicente Poleró. El viejo Salón de las Cortes de Valencia. 1866.
Fotog. J. Laurent.

Los textos del propio Borrull (1834)⁸, Tramoyeres (1891)⁹, Teodoro Llorente (1889)¹⁰, Martínez Aloy¹¹ (1909-1910) o Aldana¹² (1992), junto al volumen publicado tras su restauración (2007)¹³ han ido desgranando la historia documental del edificio y de estas pinturas, pero aún hoy es difícil entender la genealogía artística de la elección de este modelo y su motivación política.

8. F. X. Borrull y Vilanova: *Descripción...*

9. Luis Tramoyeres: *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*, Valencia, Vives Mora, 1891.

10. Teodoro Llorente: *Valencia*, Barcelona, Cortezo, 1889. Tramoyeres es el que realiza la mayor aportación documental y proporciona los datos que son publicados por Llorente.

11. José Martínez Aloy: *La casa de la Diputación: monografía*, Valencia, Doménech, 1909-10.

12. Salvador Aldana: *El Palacio de la Generalitat de Valencia. III Documentos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992. Este repertorio documental ha sido el material fundamental utilizado para la realización de este trabajo.

13. *Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.



Figura 3. Recreación de la Sala de San Jorge en la sede de la Diputación del Reino de Aragón. Amor Blanco Herero. Tomado de C. Morte, «Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales», *Emblemata*, 20-21, 2014-15, pp. 351-377.

Las salas de Zaragoza y Barcelona

Entre 1586 y 1588 las salas representativas que albergaban la institución de la Diputación del General en Zaragoza y Barcelona vieron considerablemente transformada su fisonomía con sendas series pictóricas que no solamente modernizaron ambos conjuntos, sino que los dotaron de un significado político.

En 1586 los diputados del Reino de Aragón encargaron al pintor italiano Filippo Ariosto una galería de retratos de reyes de Sobrarbe, condes de Aragón y reyes de Aragón,¹⁴ en lo que Aurora Egido calificará como «sala de la memoria»

14. Carmen Morte García: «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586) y las

de la monarquía aragonesa.¹⁵ Un año después, el 1 de julio de 1587 el mismo pintor asumía un encargo casi idéntico con el consistorio de la Generalitat de Cataluña que ya estaba terminado en julio del año siguiente y representaba a seis reyes godos y cuarenta condes y condesas de Barcelona hasta Felipe III.¹⁶ En ambos casos el trabajo fue dirigido por historiadores, Jerónimo de Blancas en Zaragoza y Francesc Calça en Barcelona. En el caso aragonés subyace la idea de la elección originaria de príncipe por parte de los aragoneses y el juramento fundacional, una sumisión voluntaria de los reinos a la Corona. En el caso catalán la realización de la galería coincidirá con la elaboración del mito de la libertad originaria de Cataluña a imagen del mito de los Fueros de Sobrarbe aragoneses. Como ha estudiado Galdeano, el hito visual de una construcción historiográfica que tiende a interpretar la historia catalana en términos de autoliberación.

Es difícil pensar que esas iniciativas fueran desconocidas en Valencia, donde en esas mismas fechas los diputados estaban inmersos en la construcción de la casa de la Diputación y su denominada Sala Nova. En 1591 y al mismo tiempo que en Aragón se sucedían las revueltas y se ejecutaba al justicia Juan de Lanuza, los diputados valencianos optaban para la Sala Nova ya terminada, no por una representación del rey y su genealogía, como podría haber sido lógico siguiendo el ejemplo aragonés y catalán, sino por una originalísima representación de sí mismos, o si se quiere una representación no del rey sino del reino.

copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid», I y II, *Boletín del Museo del Prado*, 29, 1990, pp. 19-35 y 30, 1991, pp. 13-28.

15. Aurora Egido: «Retratos de los reyes de Aragón» de Andrés de Uztarroz y otros poemas de Academia», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34, 1979, pp. 173-223.

16. El estudio clásico sobre esta serie es el de Cosme Parpal Marqués: «Felipe Ariosto, pintor del siglo XVI y sus obras para la Generalidad del Principado catalán», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*, 1901, pp. 86-99. Ahora, sobre esta serie, recientemente restaurada, son imprescindibles los trabajos de Rodolfo Galdeano Carretero: «La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588): art, pactisme i historiografia», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, pp. 51-70 y «Historiografia i iconografia: La sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya», *Arxiu de textos catalans antics*, 25, 2006, pp. 375-409.

Los preparativos

La pintura de los muros de la Sala Nova forma parte de la renovación íntegra de la sala más importante de la casa de la Diputación iniciada en el último cuarto del siglo XVI y a la que se hace referencia en otros estudios de este mismo volumen. En 1580 ya se habían renovado los pavimentos, la azulejería y el artesanado y se planteaba la realización de las portadas con costosos mármoles de Tortosa. En 1584 el encargo de las portadas se pospone por su alto coste y se alude entonces a la obra

[...] que en molts anys se ha fet en la fàbrica de dita sala nova y no està decent ni com convé per a les congregacions que moltes vegades se fan en aquella per los dits senyors deputats y altres oficials representant tota la casa de la diputació y los elets dels tres estaments del present regne com encara per als dies y festivitats del corpus y de la assumptió de nostra senyora en los quals dies de ordinari solen venir a dita casa los senyors virreys ab ses mullers y fills acompanyats de molts cavallers y dames pera mirar les processons y dances e representacions que en semblants festivitats passen per davant la dita casa.¹⁷

Del relato deducimos los usos de un espacio que no solamente tenía una función administrativa como lugar de reunión de los representantes de la Diputación del Reino sino una función de palco o balcón desde el cual el virrey era invitado a contemplar determinadas festividades. Además de los propios diputados, eran esos otros ojos, los del virrey, caballeros y damas o incluso los posibles del rey en sus visitas de la ciudad, los que iban a contemplar los muros del salón y debían leer un mensaje que iban a redactar los diputados.

En un primer momento debieron existir dudas en torno a la técnica y la temática de las pinturas. El 5 de diciembre de 1590, después de la renovación de pavimentos, zócalos y artesanado, los diputados señalan que «les parets de aquella estan rònegues per no averhi tapiceria ne altres draps convenients», y deciden pintarlas «ab molt gentil històries y pintures conforme sa magestat té pintats los aposentos de les cases de sa Real Magestat»,¹⁸ encargándose al noble Cristóbal Mercader, barón de Cheste, «donar les traces» y la búsqueda de los pintores adecuados.

17. Acuerdo para que se haga solo una portalada de la Sala Nova. 7 de diciembre de 1584. Reproducido por Salvador Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 84-85.

18. «[...] la sala nova de dita casa a hon ses senyories se ajunen y acostumben de ajuntar en lo temps del estiu les parets de aquella estan rònegues per no y averhi tapiceria ne altres draps convenients per a posar en aquella e es molt necessari conforme als payments e cuberta tan prin-

No sabemos hasta qué punto Cristóbal Mercader se encargó de decidir el modelo. Los pintores a los que buscó debieron ser los que fueron consultados en la sesión de 23 de agosto de 1591, fray Nicolás Borrás llegado del monasterio de Cotalba, Miguel Juan Porta, Vicente Requena, Pedro Juan Tapia, Juan Sariñena y Vicente Mestre. A los pintores sabemos se les consultó la técnica a utilizar, planteando si la pintura debía hacerse sobre lienzo, madera o directamente sobre el muro. El dictamen de los pintores fue que la pintura se realizase sobre el muro, pero no al fresco como venía siendo habitual en Italia, sino al óleo.¹⁹

En esa misma sesión se vuelve a dejar claro uno de los motivos que impulsaba a realizar las pinturas. Las antiguas cortinas de brocado y seda que hasta ese momento se utilizaban para cubrir los muros estaban deterioradas por los continuos préstamos a otras instituciones que los utilizaban los días de fiesta. En esas mismas fechas la sustitución de los entelados que recubrían los muros por algún tipo de decoración permanente era relativamente frecuente. En ocasiones la sustitución se producía con motivos esgrafiados que recordaban los motivos textiles, así se había hecho en los años anteriores en el palacio del Real donde se habían ido sustituyendo los muros entelados por decoraciones a manera de damascos, «mos- tres brunyides a modo de damasc» y la misma función tienen en ocasiones los zócalos de azulejería de la parte baja del muro.²⁰

Las pinturas iban a sustituir algunas de las piezas que en 1580 se encontraban en la casa de la Diputación:

[...] los guadamacies de or del studi gran y del retret dels senyors deputats los quals guarnixen totes les parets alrederor ab sos sobreportals usats y remendats», los «guadamacils vermells» y las «huyt Cortines de tela de or y vellut carmesí guarnides de fraja de or».²¹

cipals que en dita sala y ha les parets conformen ab aquells perço proveheixen que dites parets sien adornades y pintades al fresch ab molt gentil històries y pintures conforme sa magestat te pintats los aposentos de les cases de sa Real Magestat per al qual efete sien sercat pintors al dit noble don Cristòfol Mercader altre de ses senyories [...]», reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, p. 88.

19. Documento reproducido por L. Tramoyeres: *Pinturas murales...*, pp. 15-19.

20. Sobre esto, Yolanda Gil Saura: «Muestras, cortados y trepas: algunas notas sobre los esgrafiados valencianos», *Lexicon* 10-11, 2010, pp. 25-40; Mercedes Gómez-Ferrer: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Institució Alfons el Magnànim, València, 2012.

21. Inventario de 2 de agosto de 1580. Reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 25-27.

Sin embargo, en la primera determinación de diciembre de 1590 más que a motivos decorativos emparentados con la decoración textil, parecía hacerse alusión a una pintura de historia como la utilizada en las casas del rey. Esa alusión a «las casas del rey» no sabemos si hace referencia al palacio del Real de Valencia o a alguno de los sitios reales donde se habían desplegado en años anteriores escenas al fresco, es el caso de la torre del Peinador de la Alhambra (1539-46), las escenas mitológicas de Gaspar Becerra en el palacio de El Pardo (1563) o la sala de Batallas del monasterio de El Escorial que se estaba pintando por entonces (1584-91).

Pero el hecho es que lo finalmente representado será un retrato colectivo de los diputados y representantes a cortes del reino y que tendrá como principal ejecutor al pintor Juan Sariñena, uno de los citados en agosto de 1591.

La «sitiada dels diputats»

El 8 de octubre de 1591 el pintor Juan Sariñena

[...] se obliga de pintar en lo dit pany de paret la sitiada que los senyors diputats amb los demás officials acostumen tenir en la dita sala los dimarts i divendres de cascuna setmana traient al viu als dits senyors diputats que huy són y altres officials dessus dits [...], especificando [...] que lo dit Joan Sarinyena haja de pintar i pinte lo dosel de brocat morat conforme los modelos que ha mostrat als senyors diputats y les caigudes del dit dosel del mateix brocat morat ab mascarons de or ab sos adornos i les cortines que venen als costats del dit dosel les haja de pintar i pinte de tela de or i vellut carmesí i en lo sobredit dosel haja de pintar i pinte los tres escuts de la generalitat, ço es nostra senyora Sant Jordi i les armes de València amb un àngel custodi [...].²²

En esta primera determinación se evidencia el nombre del pintor que tendrá un papel protagonista en el conjunto, Juan Sariñena, la verosimilitud en la representación de los diputados que deben ser retratados «al vivo» y sobre todo la insistencia en la representación de los paramentos textiles que hasta entonces habían recubierto el espacio. La pintura iba a representarse en el frente de la sala, lo representado era la reunión que tenían en ella los representantes de la diputación habitualmente los martes y jueves de cada semana, tal y como tenía lugar, repre-

22. Documento reproducido por L. Tramoyeres: *Pinturas murales...*, pp. 21-27.

sentando el pavimento de la sala, la alfombra, los sillones donde sentaban los diputados y la mesa en la que asesor, síndico y escribano desplegaban los documentos, pero sobre todo el paramento textil que los cobijaba. Se insistía en el dosel de brocado morado del cual había presentado una muestra Sariñena, las caídas del dosel con mascarones y adornos y las cortinas de tela de oro y terciopelo carmesí. Por último, el dosel debía estar decorado con los tres escudos de la Generalitat –la Virgen, San Jorge y el Ángel Custodio.

Se opta por un tipo de representación en la pared central que reproduce el episodio que allí tenía lugar, con verdaderos retratos de sus participantes y presutando especial atención a la simbología y el revestimiento textil de los muros, con una filacteria que cuelga de los escudos de la Generalitat y que identifica sin dudas la escena.

Al optar por este tipo de representación los diputados muestran su voluntad de verse retratados en el edificio, esa voluntad no era nueva, pero sí la manera de hacerlo. Ya en 1493 Pere Cabanes había pintado un retablo para la capilla de la casa de la Diputación donde se presentaba lo siguiente:

[...] en lo mig del retaule la Verge Maria ab lo Jesús al braç, seita en una cadira ab àngels en torn, e als peus de la Maria tres deputats principals e lo síndich e scriva agenollats. Ço és lo eclesiàstich com a canonge ab capa e lo noble ab spasa al costat, lo ciutadà ab gramalla de Jurat.²³

No conocemos ese primer retrato colectivo. En 1607 Juan Sariñena, ya como maestro pintor de la diputación pintó el nuevo retablo, el antiguo fue retirado a los desvanes y en 1614 salió a pública subasta. La disposición del retablo de Cabanes con los representantes ciudadanos a los pies de la imagen mariana tenía precedentes bien conocidos como la *Verge dels Consellers* del valenciano Lluís Dalmau (1445) encargada por el *Consell de Cent* para la capilla de la casa de la Ciudad de Barcelona y a lo largo del siglo xvii volveremos a ver repetida en Valencia una disposición similar en ejemplos como la representación de *La Inmaculada Concepción y los jurados de Valencia* de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1662) (fig. 4).

La peculiaridad de la disposición del conjunto que se fragua a finales del siglo xvi en Valencia es que la imagen se presenta en el interior de la sala y tiene un carácter exclusivamente civil, los diputados ya no son los donantes a los pies de una imagen religiosa sino los protagonistas retratados en sus tareas administrativas.

23. Documento reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, p. 38.



Figura 4. Juan Sariñena. Sitiada de los Diputados. 1591.

Los «estaments»

No sería hasta un año después que se decidió ampliar el programa de la pared frontal inicial y el retrato de los diputados al resto de representantes de los estamentos. El 8 de agosto de 1592 se afirmaba lo siguiente:

[...] moltes y diverses vegades se ha tractat y confabulat entre ses senyories si estaria ben pintar en les parets de la sala nova de la casa de la diputació los estaments de la present ciutat y regne ço és en la una paret lo estament eclesiàstich y en lo altre lo estament militar y en la altra lo stament real de la ciutat y regne de valència e com visto lo quadro de la pintura que se ha pintat en dita sala dels oficials de dita casa ço es los senyors diputats, asesor, síndich, scriva y altres oficials los ha paregut que dita pintura estarà bé en dites parets.

Solamente tres días después se añadía lo siguiente:

[...] en dita provisió tan solament se ha tractat dels estaments eclesiàstic militar i reial de la ciutat de València tan solament i no se haja tractat del estament reial de les ciutats i viles reials del present regne y es rahó que en dita sala [...] sia pintat les veus que poden concórrer en officis de la casa de la diputació de les ciutats y villes reials del present regne.²⁴

24. Documentos reproducidos por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 89-90.

La decisión de ampliar la representación institucional y extenderla a todos los muros de la sala implicó la participación de un número mayor de pintores. Juan Sariñena se reservó para sí el estamento real, Vicente Requena realizaría el estamento eclesiástico y el italiano Francisco Pozzo el estamento militar, los representantes de las ciudades y villas reales fueron realizados por Vicente Mestre, las «rinconadas» serían pintadas por Luis Mata y la figura de la justicia también por Francisco Pozzo (fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11).



Figura 5. Vicente Requena. Estamento eclesiástico. 1592.



Figura 6. Francesco Pozzo. Estamento militar o nobiliario. 1592-93.



Figura 7. Juan Sarriena. Estamento real. 1592.



Figura 8. Vicente Mestre. Ciudades y villas reales. 1592.



Figura 9. Luis Mata. Rinconada. Ciudades y Villas reales. 1592-93.



Figura 10. Luis Mata. Rinconada. Ciudades y Villas reales. 1592-93.



Figura 11. Francisco Pozzo. Justicia. 1592-93.

Lo que en principio iba a ser solamente la representación de los diputados y oficiales de la diputación que periódicamente se reunían en la sala se extiende al resto de muros y pasa de ser la obra de un único pintor a una obra colectiva. Los pintores pueden ser considerados representantes de la pintura valenciana del momento y con seguridad debieron de trabajar a las órdenes de Sariñena como ordenador del conjunto. Además de los pintores ejecutores, algunos otros de los pintores valencianos de la época participaron juzgando el trabajo elaborado por sus compañeros.

Mientras que la pintura del frente de la sala representaba la reunión de los representantes de los diputados que efectivamente tenía lugar periódicamente en la sala, el resultado final es una figuración de todos los colectivos que tenían voz en la Diputación del General y por tanto representación en cortes, pero lo que se muestra no es una celebración de cortes que nunca tuvieron lugar en ese espacio. La escena no es por tanto el retrato de una reunión sino el símbolo de la representatividad del reino, una pintura autorepresentativa y autocelebrativa, casi una alegoría del reino.

Los protagonistas

Una reflexión sobre las pinturas de la Sala Nova ha de implicar necesariamente el cuestionamiento sobre la procedencia de la idea de situar los retratos de los diputados en torno a la sala, tanto en lo que tiene de solución compositiva como de elección política o ideológica, reconsiderando tanto la figura de Sariñena como la de los diputados que posibilitaron su trabajo.

La figura de Joan Sariñena sigue apenas esbozada.²⁵ Ahora sabemos que su padre era un modesto pintor probablemente de origen aragonés y que al quedar huérfano el abad del monasterio de Benifassà lo envió a estudiar a Roma.²⁶ Según

25. Fernando Benito: «Juan Sariñena, director artístico de la Sala Nova del Palau de la Generalitat», *Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 4-37; Fernando Benito: *Juan Sariñena (1545-1619): pintor de la contrarreforma en Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007; Delphine Fitz Darby: *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1967.

26. «Per a la qual església del mas, havia don abbat fra joan Barberà en lo any 1574, fet un retaule prou bonico, lo qual pintà Joan Caranyena, essent minyó en Benifaçà qui restà desemparat per morir-se son pare en la Pobla, hon pintava lo retaule de Sant Jaume de la església de Bel que huy és hu dels millors pintors de España, residix en València y de Benifaçà se'n aní remés a Roma

afirmaría él mismo años más tarde, permaneció en Roma entre 1570 y 1575, aunque los únicos datos fehacientes de esa estancia son los que indican que allí conoció a un hermano del pintor Alonso Sánchez Coello.²⁷

Esos años sin duda debieron ser determinantes en su trayectoria y con toda probabilidad debieron transcurrir vinculados a la orden del Cister o protegido por esta. El abad del monasterio de Benifassà que había facilitado su traslado era Joan Barberà. Barberà había participado en 1542 en las cortes celebradas en Valencia, entre 1555 y 1579 fue abad del monasterio de Benifassà y entre 1573 y 1576 clavario de la Diputación de la Generalitat del Reino de Valencia,²⁸ por ello en 1577 compró una casa en la parroquia de San Bartolomé y su presencia en la ciudad debía ser frecuente.²⁹ Barberà no solamente debió de facilitar la formación de Sariñena en Roma, sino que tras su regreso debió de ser él quien lo puso en contacto con la Generalitat del Reino para la que realizó su primer trabajo conocido en 1580, un retrato «al viu», «del invictíssim senyor rey Don Jaume de bona memoria conquistador de la present ciutat y regne».

Como otros artistas procedentes del medio romano formados en las artes del diseño a la italiana, Sariñena debía tener conocimientos de diseño arquitectónico. Así se entiende que al mismo tiempo que se realizase la pintura de la Sala Nova en 5 de julio de 1591 recibiese 100 reales «per lo treball de traçar y col·locar los portals y plataformes de la portalada de pedra jaspí que ha de obrar en la Sala Nova axí les que a donat a los Srs per original com les que a donat a mestre Joan Maria y Batiste Abril que han de obrar la dita porta».³⁰ Pocos años después, en 1599, ya finalizada la pintura de la sala y al celebrarse en Valencia las bodas reales, la Diputación le encargaba a Sariñena la realización de los tres arcos situados en el reco-

per lo dit señor abbat a hon se feu persona». *Anales de Fra Miquel Joan Gisbert*, citado por David Montolio Torán y Ferran Olucha Montins: «Santa Maria de Benifassà. Notes sobre activitats artístiques a partir dels Annals de Chavalera», *Actas del Congreso Internacional sobre las Cartujas Valencianas*, Valencia, 2004, pp. 321-343. El retablo al que se refiere se situaba en el Mas d'en Tosques, después denominado de San Pablo, en La Galera. Siendo obispo Martín de Córdoba y Mendoza.

27. Francisco de Borja de San Román: «Alonso Sánchez Coello», *Toletum*, 44-45, 1930, pp. 158-209.

28. Sobre las relaciones entre los círculos culturales de la ciudad de Valencia y Benifassa, Enric Querol Coll: «Els elogis a Vives de Cosme Violaigua en una primera i desconeguda edició barcelonina dels Colloquia», *eHumanista/IVITRA* 9, 2016, pp. 388-496.

29. José Manuel Martínez García: *El Cister valencià. De Benifassà a la Valldigna*, Simat de la Valldigna, La Xara, p. 26.

30. D. Fitz Darby: *Juan Sariñena...*, p. 13.

rrido de la comitiva regia, uno en el centro de la plaza del mercado, otro junto a las Torres de Serranos y el tercero frente al palacio del Real.

Pero, sobre todo, en los años que transcurren entre ese primer retrato «al viu» de Jaime I en 1580 y el contrato de la sitiada de 1591 Sariñena se consolida en la ciudad como un pintor de retratos. Se trató en principio fundamentalmente de retratos de carácter devocional, una efigie de fray Luis Beltrán (1584), y las de san Carlos Borromeo, sor María de la Visitación, monja de Lisboa, san Vicente Ferrer, fray Luis de Granada y fray Nicolás Factor (1585) para un cliente tan exigente como el patriarca Ribera, pero también el retrato hoy perdido del virrey Francisco de Moncada y Cardona, I marqués de Aytona (1586). En el caso de fray Luis Beltrán, como apunta Benito, tal vez fue el propio Sariñena quien le realizó un retrato *in agone* en el lecho de muerte y en el caso del virrey es lógico que el retrato se realizase del natural. Sus retratos representaban una decidida apuesta por el naturalismo bien diferente a lo que se había realizado en Valencia hasta entonces.

Al analizar las pinturas de la Sala Nova frecuentemente han sido puestas en relación con la representación de los consistorios genoveses o venecianos. Sariñena pudo conocer esos supuestos modelos en su viaje, pero también debían de conocerlos y considerarlos adecuados los diputados que hicieron el encargo.

Es difícil saber quiénes fueron los diputados que tuvieron un papel decisivo en la elección de este modelo y no una pintura de historia como parece plantearse en un primer momento o una galería de retratos reales como se estaba haciendo en Zaragoza y Barcelona. No sabemos quiénes fueron los diputados implicados ni cuáles fueron los términos del debate. Algunos de los cargos que ocupaban eran temporales y no siempre los que decidieron el modelo elegido fueron luego los retratados. En diciembre de 1590 —cuando todavía se habla de pinturas de historia y no de retratos— parece ser don Cristóbal Mercader al que se le encomienda dar las trazas y buscar a los pintores. No sabemos si fue de él de donde surgió el cambio en el proyecto ni si de él partió la idea del conjunto. Unos meses después es el síndico de la Generalitat, Antoni Bellví quien —en función de su cargo— firma el contrato con Sariñena y poco después junto a Francisco March supervisará las tareas preparatorias del muro. En ningún caso eran personajes sin trascendencia. Mercader y Bellví eran miembros de la Diputación e iban a participar en las próximas convocatorias de cortes. Cristóbal Mercader y Vidal, señor de Cheste, formaba parte de una rama menor de la importante familia de los Mercader, en 1580 había levantado en Cheste una ermita dedicada a san Vicente Ferrer, más tarde participaría en los torneos celebrados a propósito de las bodas reales. Bellví había viajado al servicio de Felipe II, su cultura visual era por tanto muy superior

a la de la mayoría de los diputados, tenía inquietudes históricas y ocuparía el cargo de síndico de la Diputación hasta su muerte en 1613.³¹ Algunas de las afirmaciones deslizadas en sus escritos parecen transparentar una mentalidad similar a la que subyace en las pinturas. Bellvís critica las genealogías en las que «usurpando lo que no es suyo por vanidad de hazerse descendientes de Reyes, sin advertir quanto más importa ser verdaderos successors de cavalleros antiguos». Bellvís es amigo de la historia basada en documentos y no en la creación de genealogías ficticias, y es partidario de poner en evidencia los servicios a la Corona, tal vez algo parecido a los valores que se ponían en evidencia en los retratos de la sala nova.

Aunque los nombres de Mercader y Bellvís son los que aparecen en la documentación sin duda no debieron ser los únicos, la opción elegida fue una decisión colegiada impregnada de una importante carga simbólica y política.

«Al viu» y con «semblantsa als dels regnes de Espanya»

La ejecución del conjunto no estuvo exenta de problemas que nos informan de algunos de los aspectos que inquietaban a los diputados. El 3 de abril de 1593 la documentación recoge lo siguientes sobre Pozzo:

[...] ha pintat en un pany o quadro de la paret de la Sala Nova de la Casa de la Diputació lo bras del stament militar conforme a una traça que los dits senyors deputats li fonch donada en la qual hi ha trassades y pintades vint y huit persones e com en après de haver acabat la dita pintura [...] paregues als dits senyors deputats que alguns rostros de les persones que lo dit Francisco Poço havia pintat jatsia estiguessen be emperò que no tenien semblantsa als dels regnes de espanya sino als de Ytàlia y també que en lo dit pany que havia pintat hi havia pochs personatges y que stava molt falto de personatges [...] lo dit Francisco Poso ha adobat los dits rostros y ha affigit y pintat quatorse personatges més en dit pany perço que ni ha vint y huyt.³²

El pintor realizó lo que se le pedía, «no sols ha fet que pareguessen espanyols però encara ha retratat al viu a setze cavallers dela present ciutat», añadiendo que «en les quals pintures al viu fetes de manament de ses senyories no sols ha pres

31. Antoni Bellvís redactó un manuscrito titulado *Casa del muy ilustre señor marqués de Bélgica*, hoy conservado en la Biblioteca Valenciana.

32. Pago de 3 de abril de 1593. Reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 90-91.

treball en pintar figures espanyols però encara en pintar al viu», «en la qual pintura al viu és anat a casa dels dessús dits cavallers y retratat a cada hu de aquells en un patio y de dit patio los ha esculpit en dit pany de paret.³³

La documentación nos plantea las incógnitas de la personalidad de este Pozzo, el sentido de la pintura «al viu» y la representación de unos rostros con «semblant-sa als dels regnes de Espanya».

Apenas tenemos noticias de Francesco Pozzo, por el ápoca de 10 de diciembre de 1591 sabemos que procedía de Saboya³⁴ así que aquí proponemos que tal vez pudo ser el pintor del mismo nombre que en 1585 trabajaba en Turín en la decoración por las bodas del duque Carlo Emanuele con la infanta de España Catalina Micaela teniendo a su cargo algunos de los arcos triunfales para el ingreso de la duquesa.³⁵ Nada sabemos de las circunstancias de su traslado a Valencia, ni de una posible vinculación con Sariñena.³⁶

El significado de la expresión *al vivo* —«al viu» o «ad vivum»— en ese contexto es complejo. Hemos hecho referencia al retrato de Jaume I «al viu» realizado por Sariñena en 1580, el requisito de retratar «al viu» a los diputados y ahora a la visita de Pozzo a las casas de los diputados retratándolos uno por uno del natural, «al viu». Evidentemente nuestra concepción del vivo acepta fácilmente el sentido de un «verdadero retrato» de los diputados, pero choca con la representación de un personaje histórico. Pero hay que recordar que de la misma manera que Pozzo tuvo que retratar a los diputados casa por casa, cuando en 1587 el pintor Filippo Ariosto tuvo que realizar los retratos de los reyes de Aragón para la sede de la Diputación en Zarago-

33. Memorial de 11 de mayo de 1593. Reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 91-92.

34. L. Tramoyeres: *Pinturas murales...*, p. 65.

35. Los arcos triunfales son diseñados por el arquitecto militar Gabrio Busca. La pintura de los arcos triunfales fue contratada con los maestros «Pietro Bombarda di Chiamberi e Francesco Pozzo altrimente Vignola della Val di Soldo statto di Milano pittori abitanti in Turino». Angelo Angelucci: «Relazione dell'ingresso della Infanta Caterina d'Austria in Torino nel 1585», *Miscellanea di Storia Italiana*, t. XV, Turín, 1874, pp. 473-494.

36. La presencia de Francesco Pozzo en Valencia debe de tener alguna relación con las grisallas conservadas en la hospedería del ermitorio de San Pablo en Albocàsser, datadas en unas fechas similares a las de la sitiada y donde aparece retratado un «Duque de Saboya». Estas pinturas se han relacionado con la comitiva de Felipe II que se desplazó a Zaragoza para la celebración de las bodas, aunque no está claro el recorrido que podría haber realizado este pintor con esa comitiva (desplazándose desde Zaragoza hasta Turín y volviendo a Valencia). Aitana Goikoetxea Beltrán: «El retrato del duque de Saboya en un programa pictórico del Maestrazgo (Albocàsser, Castellón, circa 1590)», en Víctor Mínguez (coord.): *Las artes y la arquitectura del poder*, 2013, pp. 1337-1354.

za se desplazó a Barcelona, Poblet, Huesca y Sijena «para ver y reconocer algunos de los retratos al vivo, que se hallan sepultados sus cuerpos en dichos lugares».³⁷

La expresión *ad vivum* suponía también un conocimiento de los requisitos de la representación –pintada o escrita– en el mundo italiano por esas mismas fechas, siendo la garantía de validez de los relatos biográficos. En 1577 se publicaban los *Elogia virorum* de Paolo Giovio, «ad vivum expressis imaginibus exornata» y ya en 1568 Onofrio Panvinio había publicado su *Pontificum maximorum elogia et imagines accuratissime ad vivum aeneis typeis delineatae*. El retrato «al vivo» acompañando una biografía la dota de verosimilitud y la expresión aparece repetida de manera casi monótona en muchos textos de la época.

La expresión *al viu* hace referencia a una verosimilitud que alcanza por igual a personajes históricos y diputados vivos, que hace referencia tanto al respeto a la imagen establecida –y por ello es necesario visitar los sepulcros reales– como a la sutil diferencia –difícil de dilucidar para nosotros– que desde la ciudad de Valencia unos ojos acostumbrados pueden establecer entre unos semblantes a la manera de Italia o a la de España.³⁸

De esta representación «al vivo» participaban tanto los retratos sacados del natural de los diputados como la representación verosímil de unos representantes en torno a una sala en una reunión que nunca tuvo lugar, la representación siguiendo la codificación establecida del rostro de un personaje histórico o la gestualidad que se introduce en las escenas. El acto de escribir o de revisar un documento en la sitiada de los diputados, la ventana abierta en la representación del estamento militar desde donde puede verse a una muchacha asomada a un edificio cercano o el portero que atraviesa la puerta e interrumpe la reunión para acercar un volumen, todos son argumentos que contribuyen a la «viveza» de la representación. Solamente la figura alegórica de la justicia pintada por Pozzo situada a los pies de la sala sobre un elaborado pedestal escapa de esa representación al vivo –a no ser que la consideremos representación de una pintura o una escultura– y se convierte en un recurso alegórico.

37. Carmen Morte: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo xvi en Aragón II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, pp. 183-457.

38. Sobre la utilización de la expresión en un contexto más amplio véase Claudia Swan: «Ad vivum, naer het leven, from the life. Defining a mode of representation», *Word & Image* 11 n.º 4, oct-nov. 1995, pp. 353-372 y Robert Felfe: «Naet het leven: between Image-Generating Techniques and Aesthetic Meditation», en Thomas Balfe, Joanna Woodall y Claus Zittel (eds.): *Ad vivum? Visual materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*, Leiden / Boston, Brill, 2019, pp. 44-88 además de la introducción a ese mismo volumen.

Fueron Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer los que señalaron hace unos años la coherencia de un conjunto de representaciones surgidas en torno a la ciudad de Valencia hacia 1600 y que encajaban con ese gusto por la representación al vivo, en ocasiones casi bulliciosa de la ciudad y sus habitantes coincidiendo con el interés por la representación corográfica de la ciudad. Resaltaron entonces la representación de los habitantes de Valencia al recibir las reliquias de san Vicente en los muros de la iglesia del Patriarca, estos mismos retratos de la casa de la Diputación o la serie de la expulsión de los moriscos pintada pocos años después.³⁹

Retratos de grupo

En estos años comienzan a proliferar los retratos de grupo, es el caso del retrato de fray Domingo Anadón y los fundadores de la Administración Pía de San Vicente, conservado en el Colegio de Notarios de Valencia y el bien conocido de la Inmaculada Concepción y los jurados de la ciudad de Valencia de fechas más tardías (1662), pero, aunque retratos colectivos o corporativos tendrían una cierta cabida en los años siguientes, es difícil encontrar paralelismos a las pinturas de la Sala Nova. Riegl estudió la aparición y evolución del retrato holandés de grupo en función de la «democratización» de la sociedad holandesa, evidentemente nos encontramos siempre ante un tipo de representación con un fuerte sentido cívico y que se define por la relación que establecen los retratados entre sí.⁴⁰ Pero los holandeses son retratos aislados que representan a un grupo cerrado y no definen un espacio.

Fitz-Darby señaló que «Ni en Valencia ni en otra ciudad de la península se hallaba precedente para un género de pintura mural donde las paredes ceden en parte su función normal de limitar la estancia para contribuir a crear un ambiente peculiar», anotando solamente el precedente de la Cámara de los Esposos de Mantua. Incluso casos genoveses —posteriores— como el fragmento atribuido a Bernardo Castello que representa al dogo Giacomo Durazzo Grimaldi con los

39. Joaquín Fue y Mercedes Gómez-Ferrer: «Mirar y pintar la ciudad: notas sobre la Valencia «al viu» en el siglo xvii», *Historia de la Ciudad. III: Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, 2004, pp. 101-115 y «Mirar y sentir la ciudad: la Valencia 'al viu' en el siglo xvii», Concepción de la Peña Velasco: *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, 2007, pp. 13-28.

40. Alois Riegl: *El retrato holandés de grupo*, Madrid, Antonio Machado, 2009 (original alemán 1902).

senadores dispuesto a recibir a Juan José de Austria –fresco trasladado desde el palacio Durazzo hoy en el Museo di Sant’Agostino de Génova y que debe ser leído en función del resto del conjunto– o sicilianos como la Reunión del Parlamento Siciliano en 1636 de Gerardo Astorino en el Palazzo dei Normanni de Palermo presentan similitudes formales obvias –aumentadas por las franjas rojas y amarillas de los fondos– pero con concepciones espaciales muy diferentes.

La colocación de los personajes en cada uno de los murales valencianos recuerda –incluso en su torpeza– los experimentos *quattrocentistas* que culminan en la *Última cena* de Leonardo y el sentido envolvente de los muros puede encontrar un lejano paralelismo en la Cámara de los Esposos de Mantua. Los órganos de gobierno venecianos o genoveses habían gustado –y seguían gustando– de un tipo de pintura autocelebrativa que retrataba a sus clases dirigentes en sus deliberaciones o en la recepción a embajadores extranjeros, pero en ningún caso nos encontramos como en Valencia con las diferentes escenas prolongando el espacio, dirigidas hacia el espectador situado en el centro, y ello a pesar de la torpe utilización de la perspectiva que se define de manera individual para cada una de las escenas tratadas como cuadros aislados y no como parte de un conjunto con una perspectiva única.

Nos encontramos pues ante un conjunto excepcional no tanto por la calidad de su pintura, con sus añadidos de diferentes épocas, muy deteriorada y restaurada, sino por la originalidad de su disposición y su carácter autorrepresentativo.

Los textos

No es fácil encontrar una traslación evidente de esas pinturas al texto escrito. En 1604 esos mismos diputados pidieron al rey que concediese a Gaspar Escolano el título de cronista del reino por estar escribiendo una crónica de los reyes de Valencia, el libro no publicaría su primer volumen hasta 1610 y llevaría por título, no crónica de los reyes sino *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*⁴¹, y su portada lo que mostraría es una galería de hijos ilustres del reino.⁴²

41. Documento citado por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, p. 154.

42. Juan Chiva Beltrán: «La portada de la década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia (1610): compendio iconográfico de la historia valenciana», *Millars*, XXXIII, 2010, pp. 75-89.

Por esos mismos años se publicó en Valencia un texto que —a diferencia de las pinturas— sí hacía alusión a una galería de reyes, la primera edición del *Sumari de la successió dels ínclits reis de València*, texto anónimo publicado entre 1596 y 1598, al parecer sin el soporte institucional y que ahora sabemos no era sino un fragmento del *Epítome de la genealogía dels comtes de Barcelona*⁴³ que se atribuye a Francesc Calça.⁴⁴ La importancia o originalidad del texto radica en la elección de Jaime I como iniciador de la serie de reyes de Valencia, como de hecho se evidenciaba tanto en el edificio de la casa de la Diputación con la colocación del retrato del rey en la portada del libro de Escolano donde aparecían solamente Jaime I y Felipe III. Sin duda el *Sumari* en su primera publicación se inscribe en un discurso similar al que por entonces y con diferencias entre uno y otro se establecía en Zaragoza y Barcelona, pero que sin embargo en el caso valenciano no desembocó en ese momento en la creación de una galería de reyes.

El propio Escolano hace una alusión brevísima a la casa de la Diputación y su Sala Nova en su libro V:

[...] se dio principio a edificar en el año mil quatrocientos y diecinueve, cerca de la casa de la Ciudad, la insigne casa de la Diputación, cuyos techos dorados de artificiosas entalladuras y maderamen, con la sala de sus ajuntamientos, pintada con las figuras de las personas de los tres estamentos y villas reales que tienen voz en ella, es una de las cosas magestosas de la ciudad.⁴⁵

El estado de la sala una vez culminada su decoración parece ilustrar las palabras con las que Juan Bautista Roig de la Peña describió la Diputación del General del Reino de Valencia en 1615:

Es del mundo exemplo y maravilla el orden y concierto del gobierno y regimiento que tiene para su conservación nuestra ciudad y Reyno de Valencia, pues por ser sin contradicción tan esmerado puede ser espejo a todas las Repúblicas christianas. Y para mayor gloria suya es participante de República libre y asimismo de súbdita a la Real

43. Vicent Josep Escartí: «La 'Suma de la vida del rey Don Jaume' (València, 1699)», *Caplletra*, 52, 2012, pp. 231-249.

44. Rodolfo Galdeano Carretero: «Historiografía, erudición, identidad: sobre l'autoria de l'Epítome de la genealogía dels comtes de Barcelona' (ca. 1588/1589)», *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, 32, 2014, pp. 153-178.

45. Gaspar Escolano: *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610, col. 1089.

Magestad: pues quando se juntan los Reyes a cortes con los tres braços o estamentos que son el militar, el eclesiástico y el Real, ellos proponen los fueros y sanciones que son convenientes y la magestad real interpone su autoridad y decreto, y este es el gobierno llamado vulgarmente de la diputación.⁴⁶

Tal vez una manera de definir este espacio sería ese «espejo de una República Christiana» con el que Juan Bautista de la Peña se refiere a la Diputación del General, espejo de los allí reunidos, o mejor, de los allí representados que pronto debió de despertar la curiosidad de visitantes. Así, en 1632 se afirmaba que «moltes persones de Regnes estranys per la notorietat de la grandezza de dita Sala venen a veure aquella».⁴⁷

El amueblamiento

A pesar de la aparente coherencia del espacio, este pocas veces debió de mostrarse despejado. La sala fue siempre un espacio de usos múltiples, frecuentemente subdividido con biombos y lugar habitual de representaciones.

Como ya hemos apuntado, en la festividad del Corpus y en la de la Asunción los virreyes debían contemplar las procesiones desde las ventanas de la Sala Nova de la casa de la Diputación, así debió de ser en 1619 cuando el virrey marqués de Tavera mandó retirar estrados y cojines, incluyendo los de la marquesa de Moya que veía la procesión desde una casa frente a la de la Diputación. Felipe III visitó la ciudad en 1632 y el día 22 vio pasar la procesión de san Vicente Ferrer desde uno de sus balcones, esa misma noche allí se representó una comedia y se hizo un baile.⁴⁸

Sabemos que la sala se utilizaba para las sitiadas solamente en verano por la dificultad para calentar el espacio en invierno, que aconsejaba utilizar espacios más reducidos, por ello en 1698 se fabricaron unos biombos para dividir la sala. Estos biombos fueron fabricados por el carpintero Pascual Pedrós, adornados por el escultor Tomás Vergara, dorados por Vicent Oltra y pintados por Vicente Bonay y Bau-

46. Juan Bautista Roig de la Peña: *Epilogo y relación de la católica monarquía de los reyes de España: en doce partes y en la última de ellas una breve descripción del Reyno de Valencia*, BNE, Mss. 18051, p. 259

47. Reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 94-95.

48. Luis Arciniega García: «Los ojos de la arquitectura. Espacios para ver y ser visto», en Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla (eds.): *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, 2015, pp. 241-270.

tista Bayuco. Todavía aparecían en el inventario de 1707 como «dos biombos ab ses portes que amijanen la sala nova gran y se han fet modernament per abrigar lo consistori en temps de invern pintats a dos cares en la primera y principal apaysats y a la altra una floresta ab guarnició de talla corlades a una part y al altra».⁴⁹

Las representaciones teatrales debieron de ser relativamente habituales, especialmente importantes eran las celebradas a propósito de los cumpleaños reales. El 4 de noviembre de 1691 se celebró una *Poética festiva celebridad a los años y nombre de Carlos II*, sabemos lo siguiente:

Era sitio señalado el de la Deputación del Reyno, cuyo salón es puesto competente, así por su capacidad, como por lo hermosas de sus pintadas paredes, prevención de balcones, o tribunas que por lo alto le coronan, y por la antigua costumbre de hacer en él semejantes fiestas sus cavalleros [en esta celebración] [...], en la pared principal, bajo un dosel, estaba el retrato del rey nuestro señor.⁵⁰

Parece poco probable que la presencia del retrato del rey se limitase a los días de celebraciones, seguramente además del retrato de Jaime I que fue ocupando diferentes espacios en el edificio, siempre hubiese en la sala nova un retrato del rey reinante. En el inventario de la casa de 1707 nos encontramos tanto «un retrat del Rey nostre senyor Carlos segon an son march daurat de talla», sin duda ya retirado como sobre todo «un dosel de vellut carmesí [...] ab sa francha de or fals collocat en lo consistori de la sala nova gran y en ell lo retrato del rey nostre senyor Felip Quint ab son march daurat de talla». Aunque la evidencia de la colocación del retrato en la sala se produce ya en el siglo XVIII en el contexto de la guerra de Sucesión, todo hace pensar que similar ubicación debió tener a lo largo de todo el Siglo XVII.

Epílogo. Del palacio del Real a la Audiencia. La galería de reyes

En 1591, a diferencia de sus homólogos aragoneses o catalanes, los diputados valencianos optaron para su salón representativo por el retrato de los diputados y

49. Inventario de 11 de agosto de 1707, reproducido por S. Aldana: *El Palacio de la Generalitat...*, pp. 29-31. El contrato en pp. 136-137.

50. *Poética festiva celebridad a los años y nombre de Carlos II, rey de las Españas, executada en la casa de la Deputación del Reyno de Valencia el día 4 de noviembre 1691*, Valencia, Francisco Mestre, 1691.

no por la galería de reyes. Sin embargo, hoy, en el espacio previo a la Sala Nova, flanqueando el retablo de la capilla pintado por Sariñena, se conserva una galería de retratos de reyes de Valencia.

La casa de la Diputación no tuvo galería de reyes hasta el siglo XIX, aunque el edificio situado frente a la casa de la Diputación, la casa de la Ciudad, contaba desde 1428 en su *Sala Daurada* con una serie retrospectiva de retratos de reyes, una serie que había sido mostrada el 14 de abril de 1428 al rey Alfonso V el Magnánimo, eran 15 «tabulis sive postibus pictis imaginibus regum Aragonum» realizadas por Jaume Mateu, Gonçal Peris, Bartomeu Avella y Joan Moreno.⁵¹

En 1860 se derribaba la casa de la Ciudad, pero antes, ya en 1810, se había derribado el palacio del Real, antigua residencia del virrey y luego de los capitanes generales. Desde allí llegó a la antigua casa de la Diputación una serie de retratos de reyes de Valencia. Luis Prudencio Álvarez Tejero es el primero que en 1863 hace referencia a la espaciosa antesala de la Sala Nova «porque en esa pieza se halla colocada hoy una colección de retratos de los reyes de Valencia, puestos en debido orden cronológico desde el rey don Jaime I hasta D. Fernando VII».⁵²

Fue J. Martínez Aloy el que anotó que esta galería provenía del palacio del Real, pero su gestación sigue siendo una incógnita. Al margen de los debates en torno a su autoría, Tormo estableció que fue realizada de manera retrospectiva durante el reinado de Felipe IV, siendo este el último de los monarcas retratados de la misma mano, y continuada desde entonces hasta la figura de Fernando VII.⁵³

Aunque evidentemente utilizando en ocasiones repertorios iconográficos derivados de estampas y relacionados con otros modelos utilizados en esos años en Valencia, la serie presenta una primera peculiaridad de su escasa dependencia de los modelos utilizados años antes en Zaragoza y Barcelona y sobre todo y más extrañamente de los vigentes en ese momento en las series conservadas en la corte de las cuales se generó una verdadera industria de copias. El pintor que realizó la serie trabajó con una cierta libertad a la hora de elegir los modelos para representar a cada uno de los monarcas, que no siempre se corresponden con su imagen más característica.

51. Luis Tramoyeres: «Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, III, 1917, pp. 31-71.

52. Luis Prudencio Álvarez Tejero: *Antigüedades y objetos...*, p. 33

53. Elías Tormo: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass, 1917. Yolanda Gil Saura: «Les galeries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 26, 70, 2011, pp. 655-672.

A nuestro modo de ver deberíamos volver la mirada a la fuente escrita, el *Sumari de la successió dels inclits reys de València*, texto anónimo publicado entre 1596 y 1598 al que ya hemos hecho referencia, pero que tuvo una reedición en torno a 1656 por parte de Lorenzo Matheu y Sanz. El *Sumari* es la actualización del texto, «renovóla de orden del virrey y consejo don Lorenzo Mateu y Sanz caballero de la orden de Montesa, siendo oidor». ⁵⁴

Debió de ser el virrey, duque de Montalto, el que encargó o apadrinó el texto, como tantos otros textos que redactó Matheu y Sanz a su servicio en esos años. Un virrey obsesionado por las genealogías y las galerías de retratos propició la actualización del relato de la sucesión de reyes de Valencia que se iniciaba en Jaime I y que utilizaba la numeración específica del Reino de Valencia —diferente de la castellana en lo que respecta a los *Felipes*. En Valencia eran muy frecuentes las series de retratos de reyes en casas particulares, pero esta es la única conservada y de la que tenemos constancia que era específicamente una galería de reyes de Valencia, con su numeración específica, y por tanto dependiente del *Sumari*.

Entre 1656 y 1665 pudo realizarse esta galería en la que más importante que el nombre del virrey debieron de ser los textos y la ideología gestados en torno a Lorenzo Matheu y Sanz, plasmada en el *Tractatus de regimine urbis et Regni Valentiae* (1654), el *Sumari de la successió dels inclits reys de València* (1656) y el que años después provocaría la publicación del *Tratado de la celebración de cortes generales del Reino de Valencia* (1677).

Una galería de reyes de Valencia concebida al parecer para el palacio del Real y por tanto vinculada a la institución virreinal, un virreinato peninsular que reivindicaba su singularidad frente a aragoneses y catalanes, pero también frente a los virreinos italianos y sobre todo ante la corte. Y lo hace con un procedimiento casi inverso al utilizado años antes. En la casa de la Diputación los representantes del reino, en el palacio del Real los reyes del reino. Hoy, reyes y representantes mostrados de manera contigua en el Palau de la Generalitat.

54. *Sumari de la successió dels inclits reys de València: desde rey en Iaume Primer... fins al catòlich rey Don Felip Tercer*, Valencia, Bernat Nogués, 1656. Felipe Mateu y Llopis: «Sobre historiografía de los siglos XVI y XVII. El 'Sumari de la successió dels inclits reys de València' y el Dr. D. Lorenzo Matheu y Sanz», separata del *Almanaque 'Las Provincias'*, 1942.

Rex valentie

La construcción artística de un linaje medieval de reyes valencianos en la España de los Habsburgo (del palacio del Real al Salón de Reyes del Palau de la Generalitat)

VÍCTOR MÍNGUEZ

Universitat Jaume I

El 22 de enero de 1516 y tras algunas vacilaciones, Fernando II de Aragón designó en su testamento a su nieto Carlos de Habsburgo –hasta ese momento duque de Borgoña, conde de Flandes y soberano de la orden del Toisón de Oro– gobernador de los reinos de Castilla y Aragón, para que los administrara en nombre de su hija Juana I –madre de Carlos–, incapacitada mentalmente y recluida en Tordesillas.¹ Dos meses después, Carlos informaba al Consejo de Castilla de su decisión de titularse rey. El papa León X le reconoció como tal mediante la bula *Pacificus et aeternum* (1 de abril de 1517), y la visita a su madre Juana y el fallecimiento del cardenal Cisneros facilitaron que las cortes de Castilla le juraran lealtad el 9 de febrero de 1518 en Valladolid. Los reinos de Navarra, Aragón, Nápoles, Sicilia y Cerdeña también lo hicieron en los meses siguientes. Además de estos amplios territorios, el rey Carlos I heredó asimismo las empresas castellanas atlánticas y africanas, y la vocación mediterránea aragonesa. Este aluvión de coronas, reinos y conquistas fue redondeado en 1520 con el título imperial, cuando el 28 de junio de 1519, los siete príncipes electores alemanes, reunidos en el castillo de Dodenhoffen –cerca de Fráncfort– eligieron emperador a Carlos de Habsburgo, tras desestimar las candidaturas de Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia.

1. Fernando valoró hasta el último momento nombrar gobernador de los reinos de Castilla y Aragón a su otro nieto Fernando de Habsburgo, menor que Carlos, pero que, a diferencia de este, se había criado a su lado.

El proceso de unificación de las coronas peninsulares emprendida por los Reyes Católicos se enmarcaba ahora en un proyecto imperial que, además, pronto se convertiría en planetario con la conquista del Nuevo Mundo y la exploración de ignotos océanos. Solo tres décadas antes de la proclamación como rey de Carlos en Valladolid, la península Ibérica permanecía dividida políticamente en cinco estados –la Corona de Castilla, la Corona de Aragón, los reinos de Portugal y Navarra y el reino nazarí de Granada. La conquista de este último por parte de los Reyes Católicos, y la posterior unión –que no unificación– de Castilla, Aragón y Navarra bajo la corona de Carlos I dieron lugar a un nuevo estado, España que, sin embargo, al enmarcarse en un diseño imperial e integrar los inmensos territorios americanos y oceánicos conquistados durante el siglo xvi, quedó desdibujado en una entidad en permanente expansión de vocación hegemónica y planetaria. Posteriormente, el hijo de Carlos, Felipe II, desprovisto de la corona imperial –que heredó de su padre su tío Fernando de Habsburgo– pero habiendo anexionado la corona de Portugal y su imperio oceánico, soñó con una monarquía universal, un planeta católico gobernando por un solo rey y una sola fe. Fracasado por inviable este sueño, y atrapados en la guerra de los Treinta Años y en el interminable conflicto con Francia por la hegemonía europea, sus sucesores Felipe III y Felipe IV se vieron obligados a reconfigurar la monarquía hispánica, ahora como núcleo indiscutible del imperio español, y en la que las antiguas coronas de Aragón y Castilla siguieron siendo elementos determinantes y esenciales.

La Corona de Aragón ya había renunciado a ser un proyecto político independiente cuando sus cortes juraron lealtad al rey Carlos el 29 de julio de 1519 en Zaragoza y el 16 abril de 1520 en Barcelona –tras la guerra de las Germanías Carlos juró los fueros valencianos el 16 de mayo de 1528 (Nápoles, Sicilia y Cerdeña le habían jurado fidelidad entre 1517 y 1518)–, poniendo así fin a cuatro siglos de mantener un rumbo propio en el devenir de la historia. La Corona había surgido como entidad política en el año 1134 a raíz del fallecimiento sin descendencia de Alfonso I el Batallador, rey de Aragón y Pamplona, tras treinta años en el trono. Imbuido de espíritu cruzado, en su testamento –redactado tres años antes– Alfonso legó sus reinos a las órdenes militares del Santo Sepulcro, Hospital y Temple.² Pero la nobleza no aceptó su voluntad: la navarra aprovechó la coyun-

2. Era un testamento sin posibilidades de ser aceptado –pese a ser reconocido y defendido por el papa Inocencio II–, pues suponía renunciar al derecho tradicional de estas tierras en beneficio de unas instituciones foráneas, aún muy poco conocidas en la península. Su incumplimiento fue compensado entregando a las tres órdenes militares numerosas tierras y bienes. María Luisa

tura para independizarse eligiendo rey a García Ramírez, y la aragonesa proclamó monarca al hermano del difunto, Ramiro, monje benedictino, abad del monasterio de Sahagún y obispo de Roda-Barbastro. Este reinó como Ramiro II (r. 1134-1137) y se casó con la fértil viuda Agnès de Poitiers –hija del duque Guillermo IX de Aquitania, rey trovador y precursor del amor cortés–, de la que se separó una vez quedó embarazada y nació una heredera, Petronila (r. 1136-1164). A su vez esta fue prometida con un año de edad a Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, de veinticuatro años, consumándose finalmente el matrimonio en 1150. Navarra –germen del reino de Aragón– y el condado de Barcelona habían sido inicialmente dos señoríos desgajados de la Marca Hispánica creada por Carlomagno tres siglos antes para frenar la expansión musulmana hacia el norte. La alianza matrimonial estableció un vínculo político entre los dos territorios vecinos. El hijo de Petronila y Ramón Berenguer reinó sobre Aragón y Barcelona con el nombre de Alfonso II de Aragón y I de Barcelona, llamado *el Casto* o *el Trovador* (1164-1196), creando una nueva entidad política que desde el siglo XIII fue denominada en los documentos como *Corona aragonensis*, y que siguió creciendo con nuevos territorios conquistados en los tres siglos siguientes: los reinos de Mallorca, Valencia, Córcega, Cerdeña, Nápoles y Sicilia, y los ducados de Atenas y Neopatria.³ A diferencia del condado de Cataluña y del Reino de Aragón –que inventaron leyendas y mitos para explicar su origen–, los reinos peninsulares de Mallorca y Valencia –como la propia Corona de Aragón tal como hemos visto–, contaron con una fecha documentada de su acta de nacimiento: el año de su conquista por las huestes del rey Jaime I, 1231 y 1240 respectivamente, y del inicio de la colonización de ambos territorios por habitantes procedentes de Cataluña y Aragón.⁴

Como otros estados europeos medievales, la Corona de Aragón proyectó una imagen del poder particular desde el siglo XII, materializada por medio de ceremonias, símbolos, espacios y representaciones visuales, y en la que las artes desempeñaron un papel determinante, como no podía ser de otra forma. Esta fabricación iconográfica estuvo por encima de las diversas entidades territoriales que llegó a

Ledesma Rubio, «Alfonso I», en R. Centellas Salamero (coord.), *Los reyes de Aragón*, Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 49. David Abulafia apunta que la razón de que Alfonso I entregase su reino a la Iglesia se debió probablemente a su interés por evitar que fuera reclamado por Alfonso VII de Castilla: David Abulafia, *La guerra de los doscientos años. Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*, Barcelona, Pasado & Presente, 2017, p. 59.

3. Víctor Mínguez (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la corona aragonensis (1164-1516)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2018.

4. Enric Guinot, *Els fundadors del Regne de València*, Valencia, 3 i 4, 1999, pp. 13-28.

aglutinar y que tenían a su vez su propia heráldica, imaginería e idiosincrasia. Como ya he mencionado, su integración en el imperio de Carlos V y en la monarquía hispánica de Felipe II supuso que la Corona de Aragón quedará desdibujada dentro de una entidad política mayor que inevitablemente redujo su cohesión política. Así, por ejemplo, en 1558 y al acceder al trono Felipe II, Nápoles y Sicilia pasaron a depender del recién creado Consejo de Italia, perdiendo su pertenencia al Consejo de Aragón y, por su parte, el Reino de Valencia se convirtió en 1520 en virreinato. No obstante, la Corona y los reinos medievales que la integraron mantuvieron sus señas de identidad hasta 1714. Y un buen ejemplo es la pervivencia de la memoria del Reino de Valencia en la España de los Habsburgo. Ello se hace evidente en la galería de retratos de reyes valencianos que en el siglo XVII fue encargada por las autoridades virreinales para decorar el Palacio Real de Valencia y que hoy en día engalanan y dan nombre al Salón del Reyes del Palacio de la Generalitat. Entender la significación política de esta serie es el objeto de este breve estudio.

Desde 1164 hasta 1519 dos familias distintas se sucedieron en el trono de la Corona aragonesa: Aragón y Trastámara. Tras la muerte de Martín I el Humano —perteneciente a la primera— sin descendencia en 1410 fue elegido rey en Caspe dos años más tarde Fernando de Antequera —miembro de la segunda, de origen castellano.⁵ En total, desde Alfonso II a Fernando II —el último monarca Trastámara—, fueron catorce reyes los que gobernaron la Corona.⁶ Pero la imagen dinástica que proyectó la monarquía durante la Edad Media por medio de galerías de retratos, panteones regios o celebraciones festivas siempre consideró un único tronco a la Casa de Aragón.⁷ Espacios y edificios de su geografía como el palacio de la Aljafería y la seo en Zaragoza, los monasterios de la Trinidad (clarisas)⁸ y de San Miguel de los Reyes (jerónimos)⁹ en Valencia, o las residencias reales de Bar-

5. Sobre los Trastámaras son interesantes los dos estudios de Julio Valdeón Barunque: *La dinastía de los Trastámara*, Madrid, Fundación Iberdrola, 2006; y *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid, Planeta, 2010.

6. Ricardo Centellas Salamero (coord.): *Los reyes de Aragón*, Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.

7. Guillermo Fatás (dir.): *Prontuario Aragonés del Reino y la Corona de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2014.

8. Daniel Benito Goerlich: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1998.

9. Francisco Roca Traver: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000; Luis Arciniega García: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2 vols., 2001.

celona, Valencia y Mallorca entre otros muchos, se configuraron como escenarios cortesanos para los herederos del Rey Monje sin que el cambio dinástico llevado a cabo en 1412 supusiera transformaciones relevantes.¹⁰

Y como las restantes casas reinantes europeas, los reyes de la Corona de Aragón representaron la práctica del poder en una corte itinerante que se desplazaba continuamente por sus palacios de Zaragoza, Barcelona, Valencia, Mallorca o Nápoles. Las entradas urbanas, las coronaciones en la catedral de Zaragoza,¹¹ las ceremonias palatinas, la liturgia religiosa, las canciones de los trovadores, y los torneos y espectáculos públicos mostraban a sus súbditos una refinada puesta en escena que buscaba ante todo la lealtad de las elites y la adhesión del pueblo. En esta estrategia de comunicación, tan importante como la presencia física del monarca fue su representación artística.¹² Monedas, sellos, miniaturas, pinturas y esculturas nos han dejado un amplio número de imágenes de los reyes de la corona aragonesa, que han sido recopiladas y estudiadas por Marta Serrano Coll: los tipos iconográficos –busto, figura en pie, figura entronizada, figura orante y retrato ecuestre– son esencialmente coincidentes con los de otras monarquías europeas del mismo período.¹³ No obstante, tengamos presente que algunos de los monarcas, especialmente los últimos Trastámara –como Alfonso V, Juan II y Fernando II–, fueron verdaderos promotores de las artes con una estrategia claramente propagandística al servicio de la imagen del poder.¹⁴ E incluso ya antes Jaime I potenció con gran habilidad su imagen pública y artística, ceremonial y dinástica, incluso llegó a dictar en sus últimos días el *Llibre dels fets*, y con esta autobiografía transmitió a la posteridad la interpretación más conveniente de su reinado.¹⁵ Años después, su bisnieto Pedro IV

10. Francesca Español Bertrán: *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Terrassa, Angle Editorial, 2001.

11. Bonifacio Palacios Martín: *La coronación de los Reyes de Aragón y su ceremonial (1204-1410). Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Valencia, Anubar, 1975.

12. Carmen Morte García: «La representación del rey en la Corona de Aragón», en C. Morte García (dir.): *La Corona de Aragón: el poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*, Valencia, SEACEX / Lunwerg, 2006, pp. 54-93.

13. Marta Serrano Coll: *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

14. Juan Vicente García Marsilla: *Art i societat a la València medieval*, Valencia, Afers, 2011. Jesús F. Pascual Molina, «Juan II de Aragón y las artes suntuarias», *Ars Longa* 24, 2015, pp. 71-83. Miguel Ángel Zalama y Jesús F. Pascual Molina: «Tapices de Juan II de Aragón y de Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 109, 2012, pp. 285-320.

15. Ernest Belenguier: *Jaume I a través de la historia*, Valencia, Eliseu Climent, 1984; Amadeo Serra Desfilis: «En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la

el Ceremonioso hará lo mismo en su *Crónica*, siendo las dos únicas autobiografías de reyes medievales conocidas.¹⁶ Finalmente, la imagen de Fernando II, con motivo del reciente medio milenio de su fallecimiento –y por la propia fuerza y relevancia de su reinado y de su promoción artística–, ha dado lugar a importantes aportaciones en la investigación iconográfica regia como son los estudios de Carmen Morte o la ya mencionada Marta Serrano.¹⁷

Pero en el siglo xvi y con los Habsburgo la imagen del poder adquiriría en las tierras de la corona aragonesa una dimensión imperial, como sucedió en la celebración del capítulo de la orden del Toisón de Oro en la catedral de Barcelona en 1519. A este cambio de registro hay que añadir un hecho determinante: el establecimiento por Felipe II en 1561 de una corte permanente en el Alcázar Real de Madrid y en los sitios reales que circundaban esta villa meseteña, circunstancia que alejó definitivamente a la realeza de las tierras aragonesas, y otorgaría todo el protagonismo político a partir de este momento a los virreyes. Durante la centuria siguiente, la imagen dinástica de la monarquía hispánica fue puramente habsbúrgica, si bien la numeración de los monarcas tuvo ordinales distintos en función del territorio: Carlos I y Carlos II –primer y último Austria– tuvieron el mismo ordinal en Castilla y Aragón; pero Castilla había reconocido a Felipe el Hermoso como rey consorte denominándole Felipe I, y por lo tanto su nieto Felipe fue II de España y I de Aragón; su bisnieto fue Felipe III de España y II de Aragón; y su tataranieta fue Felipe IV de España y III de Aragón.

Además, para reforzar su legitimidad en todos los reinos medievales que integraban la España de la edad moderna, los árboles genealógicos, las armerías heráldicas y las galerías de retratos patrocinados por la casa de Austria enlazaron sin

Baja Edad Media», en V. Mínguez (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 321-348; Antoni Furió: *El rei conqueridor. Jaume I: entre la història i la llegenda*, Castellón, Edicions Bromera / Universitat Jaume I, 2007; Marta Serrano Coll: *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.

16. Stefano Maria Cingolani: *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques i la historiografia catalana, des del segle x fins al xiv*, Barcelona, Editorial Base, 2006.

17. Carmen Morte, «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en A. Egido y J. E. Laplana (eds.): *La imagen de Fernando el Católico en la historia, la literatura y el arte*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374; Carmen Morte García, José Ángel Sesma Muñoz y José Félix Méndez de Juan (dirs.): *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015; y Marta Serrano Coll, *Ferdinandus Dei Gratia Rex Aragonum: la efígie de Fernando II el Católico en la iconografía medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014.

dificultad con las realezas precedentes en la península. Así, por ejemplo, en Castilla con los reyes godos, o en Portugal con la casa de Avis. Es el caso de la colección de retratos grabados de reyes de España editada en el volumen *Series Chronologica et imagines regum hispanie ab Atavlfho ad Carolvm II feliciter regnantem summavra et diligentia ex probatissimis auctoribus numismatibus ac picturis expressae* (Biblioteca Real, Patrimonio Nacional), reunida por Ioannis Iacobi de Rubeis en Roma en 1685, con estampas dibujadas por Cirus Ferrius y grabadas por Jacobus Blondeau.¹⁸ Como su título reúne toda la genealogía de reyes hispanos desde el primer rey godo Ataúlfo hasta el joven Carlos II, que será el último rey de la casa de Austria. A Rodrigo, último rey godo, le sucede Pelayo, omitiendo como es lógico a la realeza musulmana. A partir de este momento la línea continúa con la casa de Castilla, ignorando a reyes navarros o aragoneses.

Las galerías regias de retratos existieron ya en la Edad Media, aunque la mayoría se han perdido. En la corona de Castilla sabemos que Alfonso X el Sabio mandó decorar una sala del Alcázar de Segovia con estatuas sedentes de sus antepasados en 1258, serie que Felipe II ordenó ampliar en 1591 llegando hasta Juana la Loca, y que se perdió en 1860 cuando se derrumbó el Salón del Trono del Alcázar.¹⁹ Se ha conservado sin embargo la serie del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, iniciada por Enrique IV y continuada por otros monarcas hasta Fernando VII. Por lo que respecta a la Corona de Aragón la primera representación dinástica realizada fue la serie escultórica de condes de Barcelona y reyes de Aragón esculpida para el palacio real de Barcelona, y tallada en bulto redondo en alabastro policromado. Formada por diecinueve retratos, solo se conserva uno, el de Pedro IV, realizado por Jaume Cascalls (h. 1350, tesoro de la catedral, Girona). Tras esta serie primigenia destaca el rollo *Genealogía de los reyes de Aragón* o *Rollo de Poblet*, confeccionado en la época de Martín el Humano por iniciativa real y afortunadamente conservado (inicios del siglo xv, pergamino, Abadía de Poblet): arranca con Ramiro I y Wifredo I y concluye con Martín el Joven, hijo malogrado del rey Martín, último monarca de la casa real de Aragón.²⁰ Una ter-

18. Fue costeadada por el virrey de Nápoles don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y Heliche.

19. La conocemos gracias a las acuarelas del pintor Hernando de Ávila recogidas en el libro manuscrito *Libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia* (1594, Museo Nacional del Prado).

20. Amadeo Serra Desfilis: «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus* 6, Barcelona, 2002-2003, pp. 57-74.

cera serie de la que tenemos noticia fue la que en 1586 los diputados del Reino de Aragón encargaron para el palacio de las Cortes al pintor Filippo Ariosto: una galería de cuarenta lienzos de reyes aragoneses retratados de cuerpo entero.²¹ Fue destruida en el incendio que sufrió el edificio en 1809, pero podemos evocarla gracias a la copia que Felipe IV encargó casi dos siglos antes para el palacio del Buen Retiro, realizada por los pintores Francisco Camilo, Pedro y Andrés Urzangui y Vicente Tió (1634-1635, Museo Nacional del Prado). O bien la serie de Ariosto, o bien la copia de esta ubicada en el palacio madrileño, fue la inspiración conceptual y también formal e iconográfica de la serie valenciana que nos interesa, realizada tres décadas después de la encargada por el Rey Planeta.

De los catorce reyes de la corona de Aragón, desde Alfonso II hasta Fernando II, doce fueron reyes de Valencia –obviamente no lo fueron ni Alfonso II ni Pedro II porque bajo su reinado Valencia seguía siendo una taifa musulmana. El hecho de que el primer rey de Valencia fuera Jaime I –un nombre no usado hasta el momento por sus predecesores y por tanto de ordinal uno–, que la conquista de la antigua taifa fuera una empresa guerrera debida a la voluntad regia, y que este primer monarca configurase este territorio según su voluntad y otorgándole fueros, facilitó que los reyes de la corona fueran sentidos en Valencia como reyes propios, al margen de que gobernarán una entidad mayor. No obstante, tardó en aparecer en el imaginario local una iconografía particular de los reyes de Valencia, y solo paulatinamente fueron surgiendo a lo largo de los siglos diversas series de retratos. En gran medida estas galerías hoy en día desaparecidas o fragmentadas las conocemos –igual que las de los reyes de la Corona de Aragón o de los reyes de España– gracias a los estudios del valenciano Elías Tormo.

Tormo fue, como es sabido, una figura clave en la implantación de la Historia del Arte como disciplina científica en España por dos razones: por un lado su obra publicada fue de enorme relevancia debido a su gran erudición e intuición; y por otro su trayectoria institucional es difícilmente superable –fue catedrático de Historia del Arte, rector de la Universidad Complutense, miembro de las Reales Academias de Bellas Artes y de Historia, del Patronato del Museo del Prado, del Centro de Estudios Históricos, congresista, senador y ministro de Instrucción

21. Carmen Morte García: «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón de la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)», *Boletín del Museo del Prado*, XI, 1990, pp. 19-35; XII, 1991, pp. 13-28.

Pública y Bellas Artes.²² No fue un iconógrafo propiamente dicho, pero la iconografía estuvo presente en mayor o menor medida en casi todos sus análisis artísticos, algo que sorprende todavía porque estos los realizó en fechas muy tempranas en las que seguían primando en los ámbitos académicos las catalogaciones positivistas y las aproximaciones formalistas, y en las que el método iconográfico todavía estaba pendiente aún de ser teorizado.²³

Los análisis iconográficos de Elías Tormo son intuitivos, apresurados, y carecen de sustrato teórico, pero pese a ello, y basados en su gran erudición e inquietud, ofrecen una agudeza y una profundidad notables, teniendo en cuenta sobre todo la ingente actividad paralela que desplegó y las múltiples dificultades a las que se enfrentaba la novedosa Historia del Arte en España. Pese a que los numerosos estudios que realizó sobre la pintura y la escultura española le vincularon permanentemente a la iconografía religiosa —como su análisis sobre *La Inmaculada en el arte español* (1914)—, fue la iconografía regia y cortesana la que en un momento determinado le empujó a una cierta especialización metodológica centrada en el significado de la imagen, por encima de sus valores formales. Durante 1911 y 1912 publicó diversos artículos sobre Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. También sus trabajos sobre pintores como Rubens, Claudio Coello, Francisco de Goya o Vicente López, o sus notas para el catálogo de los tapices de la Colección Real, le aproximaron al ambiente artístico de la corte durante la edad moderna.

Al margen de diversos artículos y estudios menores dos fueron los estudios de contenido predominantemente iconográfico que Elías Tormo publicó: *Las viejas series icónicas de los reyes de España* (Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1917) y *En las Descalzas Reales de Madrid* (una gran obra escindida en realidad en cuatro volúmenes: 1917, 1944, 1945 y 1946-1947). Ambas ofrecen el interés de centrarse conjuntamente en la iconografía y la cultura artística de la monarquía hispánica. Y ambas conjugan aspectos propios del arte cortesano como el coleccionismo, el mecenazgo, el retrato, las series dinásticas o la propaganda visual. En estos dos amplios estudios E. Tormo fue capaz de reparar en la importancia de la imagen

22. Luis Arciniega García: *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*, Granada, CEHA, 2014. Luis Arciniega García (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016.

23. Víctor Mínguez, «Elías Tormo iconógrafo. De las series de los reyes de España (1917) a las Descalzas Reales (1917-1947)», en L. Arciniega García (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016, pp. 207-217.

del poder y el patrocinio regio en la construcción de la realeza hispana durante siglos, desde la Edad Media hasta la era de las revoluciones.²⁴

El interés de Elías Tormo por los retratos regio durante la segunda mitad del siglo xx no se puede desligar de una iniciativa artística tomada cuatro décadas antes, la creación de la institución que precisamente edito el libro de *Las viejas series icónicas*. El 13 de agosto 1876 se constituyó en España la primera Junta de Iconografía Nacional, impulsada por Alfonso XII y su ministro de Fomento, Francisco Queipo de Llanos, conde de Toreno, que posteriormente se convertiría en el Museo Iconográfico Nacional, inspirándose en el museo histórico de Versalles –reunido por Luis Felipe de Orleans–, y en la colección de bustos escultóricos de la Walhalla de Baviera –promovida por el rey Luis. El objetivo de Queipo de Llanos era crear una galería de retratos de personajes relevantes de la historia de España. La primera junta la formaron diversos aristócratas, artistas, diputados, senadores e intelectuales, vinculados a la ideología dominante liberal-conservadora. Entre la recopilación de retratos comprados o encargados de héroes, escritores o eclesiásticos, destaca el temprano encargo de una serie de catorce retratos de reyes godos. La galería de retratos, que alcanzó a finales de siglo el centenar de efigies, estuvo durante veinte años en el Museo del Prado y fue conocida como el Museo Iconográfico. A principios del siglo xx la iniciativa perdió fuerza y la colección fue dividida y trasladada la mayor parte a la Real Academia de la Historia. Los retratos de reyes godos tras diversos avatares acabaron en el Museo Arqueológico Nacional, y posteriormente en la Biblioteca Nacional.²⁵

Un segundo intento, y una segunda Junta de Iconografía (1906-1961), sería impulsada por la primera generación nacional de historiadores del arte, como Manuel Gómez-Moreno, Manuel Bartolomé Cossío y precisamente Elías Tormo y Monzó, que, sobre todo, recurrieron a la fotografía.²⁶ Manuel Gómez-Moreno había iniciado en 1901 el *Catálogo monumental de España*, y Elías Tormo ocupó en 1913 la primera cátedra de Historia del Arte de la universidad española denominada como tal. En 1925 salió a la luz el primer número de la revista *Archivo Espa-*

24. Ídem.

25. Inmaculada Rodríguez Moya: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1961) y el retrato del poder», en V. Mínguez: *La artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2013, pp. 271-296.

26. Tras la Guerra Civil, asume la presidencia de la junta el marqués de Lozoya, se incorporan entre otros Diego Angulo Íñiguez, Enrique Lafuente Ferrari y Sánchez Cantón, y Elías Tormo será vicepresidente.

ñol de Arte y Arqueología, impulsada por E. Tormo y M. Gómez-Moreno. Fue en este contexto que Elías Tormo publicó su libro *Las viejas series icónicas de los reyes de España* (Madrid, 1917). El exhaustivo recorrido que Tormo realizó en él por las series icónicas de los reyes hispanos, no se centró solo en las conservadas, sino que incluyó cuatro desaparecidas, reuniendo noticias sobre estas: la serie del Alcázar de Segovia, la serie escultórica perdida de condes y reyes de Aragón en el palacio de Barcelona, la serie de tablas de reyes de Portugal encargada para el Alcázar de Madrid, y la serie de reyes aragoneses pintada por Felipe Ariosto en 1586 para el palacio de la Diputación de las Cortes en Zaragoza. El libro va profusamente ilustrado en blanco y negro, y la nota referida a las imágenes nos informa de su procedencia. Son en total ciento catorce fotgrabados, trabajados sobre fotografías –la mayor parte del fotógrafo madrileño Mariano Moreno, excepto unas pocas correspondientes al presbítero sevillano Rafael de Salas, y a las casas Mas y Thomas, ambas de Barcelona. Casi todos los fotgrabados proceden de la casa Thomas de Barcelona, excepto unos pocos que corresponden a la casa Matheu, de Madrid.

La primera serie de retratos de reyes cristianos que encontramos en Valencia corresponde ya al siglo xv, y se ha conservado solo parcialmente. Inicialmente configuraba una galería de los catorce reyes de Aragón –quince pinturas en total según el documento de contratación–, y fue pintada al temple sobre tabla en 1427 por Gonçal Peris Sarriá, Joan Moreno y Jaume Mateu²⁷ para el artesonado de la *Sala del Consell* de la casa de la Ciudad de Valencia, hoy en día desaparecida.²⁸ Han sobrevivido hasta hoy cuatro pinturas –atribuidas a Peris y Mateu–, que ya fueron inventariadas y estudiadas por Elías Tormo a principios del siglo xx en su libro *Las viejas series icónicas*. Las conservadas nos permiten intuir que el conjunto ofrecía una retratística idealizadora, y corresponden a los siguientes monarcas: Jaime I el Conquistador, Alfonso II el Liberal, Pedro III el Ceremonioso y Alfonso IV (V) el Magnánimo (actualmente las cuatro en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona).²⁹ Ante la desaparición de las demás galerías, y por la indudable calidad de estos retratos, esta serie parcialmente conservada se ha

27. Amadeo Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado. La casa de la Ciudad de Valencia en los siglos xiv y xv», en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, COACV, 2003, pp. 73-99.

28. Situada en el jardín anexo al Palau de la Generalitat, fue derribado entre 1854-1860. Federico Iborra Bernard: «La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado», *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 81-98.

29. Estas identificaciones son las del Museo Nacional de Arte de Cataluña, pero diversos investigadores las han cuestionado y han propuesto otras hipótesis.

convertido actualmente en la mejor representación iconográfica de varios de los reyes aragoneses y en la más eficaz recreación del linaje. Elías Tormo dudó de la procedencia de estos cuatro retratos, basándose en la carencia de documentación archivística. Sin embargo, los alabó por su belleza e indudable interés artístico: «obras de arte primitivo, singulares y felicísimas».³⁰ Ya las había estudiado en 1906 atribuyéndolas a Jacomart, pero en 1917 y tras un preciso análisis estilístico las consideró anteriores, tal vez de Antonio Guerau. También dudó de los reyes identificados, dada la poca semejanza con otros retratos de Alfonso el Magnánimo y Jaime I, y las inseguridades que le creó la lectura de las pequeñas letras góticas, y propuso nuevas identificaciones, aunque sin estar seguro: «¡Que tan confuso es el problema!»,³¹ escribía Tormo, algo desesperado, «la multiplicidad de letras, cortadas muchas veces al partir o recortar las tablas, explica toda indecisión».³² Pese a que hoy en día es aceptado por los especialistas el origen de la serie y la autoría de las pinturas tal como la he presentado,³³ las dudas paleográficas planteadas por E. Tormo persisten. Y la investigación deductiva de Tormo sin base documental sigue sorprendiendo por su intuición. Cabe añadir que Federico Iborra ha considerado recientemente que las quince tablas que formaban la serie corresponderían a retratos dobles, lo que reforzaría su carácter de friso y ampliaría el número de retratados a treinta permitiendo sumar quizá a los catorce reyes de Valencia los once condes de Barcelona y los cinco reyes privativos de Aragón.³⁴

Pero fue ya en el quinientos cuando el Renacimiento italiano proyectó en la Península la pasión por las galerías de retratos. A las ya conocidas series de reyes y obispos medievales, y al interés aportado por los Habsburgo por las colecciones genealógicas exportado por los flamencos que acompañaron a Carlos V en los inicios de la centuria, se añadió ahora la afición por las series de hombres ilustres de inspiración clásica, muchas veces promovidas por humanistas como Paolo Giovio o Benito Arias Montano —un ejemplo de esta tipología en el ámbito valenciano es la serie de cuarenta medallones tallados en piedra que adornan la fachada del Consulado del Mar, construido entre otros por Pere Compte entre 1498 y 1548.

30. Elías Tormo: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917, p. 63. Véase V. Mínguez: «Elías Tormo iconógrafo...».

31. E. Tormo: *Las viejas series...*, p. 70.

32. Ídem, p. 71.

33. Antoni José i Pitarch: «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en E. Llobregat y J. F. Yvars (eds.): *Història de l'art al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1986, p. 227.

34. F. Iborra Bernard: «La Sala del Consell...», p. 88.

Y unas y otras intentaron responder a un doble objetivo: una mayor verosimilitud física y un mayor impacto político. Una de las diferencias entre el retrato medieval y el renacentista fue la pérdida de la esquematización de los rasgos humanos y la búsqueda de la representación individualizada. A partir del siglo xv comenzaron a reeditarse los textos fisiognómicos paganos, como por ejemplo la *Physiognomonica* de pseudoaristóteles, que fue publicado en 1497 pero que circulaba mucho antes en textos manuscritos. También los tratadistas de arte —como Pomponio Gaurico, Michele Savonarola, Francisco de Holanda y Durero— dedicaron apartados a la anatomía y a la fisiognomía humana. En el xvi el de más éxito fue el de Giovanni Battista Della Porta. Progresivamente —debido al éxito del género y a su relevancia política— se dedicarían tratados enteros solo al arte del retrato, como *Do tirar polo natural* de Francisco de Holanda o el tratado sobre retrato del pintor isabelino y jacobino especializado en miniaturas Nicholas Hilliard.³⁵

María de Hungría, hermana del emperador Carlos, encargó a Tiziano una colección de diecinueve retratos de la familia imperial. Este encargo se enmarcaba dentro de la tradición nórdica de las galerías genealógicas que se realizaron durante el siglo xv siguiendo el modelo de las antiguas series de Príncipes Electores del Imperio o héroes, precedente medieval de las series de Hombres Ilustres del Renacimiento italiano. Su sobrino el príncipe Felipe se formó artísticamente durante el viaje que hizo a Italia, Alemania y los Países Bajos entre 1548 y 1551, durante el cual conoció a pintores como Tiziano, Antonio Moro o Michael de Coxcie y pudo observar en los palacios que visitó las galerías de retratos, especialmente la de Turnhout en Bélgica donde se hallaba precisamente la galería familiar reunida por su tía María. Una vez ya rey de España y tras instalar su corte en la villa de Madrid en 1561 Felipe II reunió todos los retratos de sus familiares en una serie en su palacio de El Pardo y los ordenó jerárquicamente.³⁶ Los cuadros procedían de los legados de su padre y su tía, más nuevos retratos encargados a Antonio Moro, Sofonisba Anguissola y Alonso Sánchez Coello entre otros artistas. Tanto esta galería habsbúrgica como la que

35. Transcribo en este párrafo y en el siguiente reflexiones y datos procedentes de nuestro último libro: Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez: *El retrato del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2019, pp. 26-32.

36. Véase María Kusche: «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte*, 253, 1991, pp. 1-28, «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», *Archivo Español de Arte*, 255, 1991, pp. 261-283 y «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», *Archivo Español de Arte*, 257, 1992, pp. 1-22.

también se dispuso en el Alcázar Real de Madrid se perdieron en sendos incendios. Este interés por las galerías genealógicas se transmitió a la nobleza hispana, en cuyas casas no podía faltar un salón de Linajes, y a las corporaciones municipales, que adornaron sus salones de sesiones con retratos reales y de sus cargos.

Las series de retratos y el coleccionismo de estos se extendió por Valencia en el siglo xvi: las catorce cabezas de nobles repobladores en la portada románica de la catedral de Valencia; la colección de retratos del palacio del Real reunida por la virreina Mencía de Mendoza –cincuenta y nueve pinturas, entre ellas príncipes Habsburgo y miembros de la nobleza; la galería de diecinueve obispos valencianos para la sala capitular de la catedral, producida por el taller de Juan de Juanes a partir de 1568; y la serie de retratos hagiográficos encargada por el patriarca Ribera para su palacio del Huerto a los pintores Antonio Stella y Juan de Sariñena. A partir de estos modelos y ya en el siglo xvii la nobleza valenciana encargó sus propias salas de linajes siguiendo el ejemplo del virrey Luis Guillén de Montcada y Aragón (1652-1659), algunas de ellas incorporando personajes de la familia real.³⁷ El caso más notable sería el del conde de Cervellón, bien estudiado por Yolanda Gil, que encargó en torno a 1670 –quizá al pintor Gaspar de la Huerta– una galería genealógica de santos y hombres ilustres con la que ennoblecer imaginativamente su estirpe familiar.³⁸

Coincidiendo con este esplendor de las galerías de retratos en el ámbito valenciano entre los últimos años del siglo xvi y primera mitad del siglo xvii fueron realizadas otras tres series de reyes de la Corona de Aragón. La primera la constituyen los tres retratos de reyes aragoneses –Jaime I, Juan II y Fernando II– encargados por el patriarca Juan de Ribera en 1597 al pintor Juan Sariñena para completar la serie de doce reyes y príncipes castellanos e hispanos que también había realizado para él el pintor Antonio Rizzi cinco años antes (Real Colegio y Seminario de Corpus Christi, Valencia). La segunda serie, dada a conocer recientemente por David Gimilio, representa en realidad solo la rama aragonesa que reinó en Nápoles y son pinturas todavía de autoría dudosa. Procede del Monasterio de San Miguel y de los Reyes de Valencia, y se encuentra actualmente depositada en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. La constituyen nueve retratos de cuerpo entero: Ferrante I de Aragón, Isabel de Chiaramonte, Alfonso II de Aragón, Hi-

37. Yolanda Gil Saura: «Les galeries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria», *Afers*, 70, 2011, pp. 655-672.

38. Yolanda Gil Saura: «La invención de la genealogía: la galería de retratos de la familia Cervellón», *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 277-293.

pólita María Sforza, Ferrante II de Aragón, Federico I, Isabel de Baucio, y los vi-reyes de Valencia, el duque de Calabria y Germana de Foix.³⁹

La tercera serie –protagonista de esta breve aportación– es la más interesante desde una perspectiva iconográfica y cultural, porque se centra en la configuración visual de una realeza específicamente valenciana, enlazando con las cuatro pinturas de 1427 ejecutadas para la casa de la Ciudad y ya mencionadas. Está ubicada actualmente en el Salón de Reyes del Palau de la Generalitat, estancia rectangular iniciada en 1511 por Joan Mançano cuyo artesonado original desapareció en el siglo XIX. Los lienzos colgados de sus paredes hace tiempo que se integraron en este espacio hasta proporcionarle su nombre y configuración actual. Y durante por lo menos más de siglo y medio los valencianos los han contemplado aquí, pues ya Luis Prudencio Álvarez Tejero en 1863 situó estas pinturas en la antesala de la Sala Nova del Palau de la Generalitat: «una colección de retratos de los reyes de Valencia, puestos en debido orden cronológico desde el rey don Jaime I hasta D. Fernando VII».⁴⁰ Y es por esta razón que me fijé en esta serie cuando recibí una amable invitación para participar en este congreso conmemorativo de los 600 años de la creación de la Generalitat: porque es uno de los capítulos más significativos del patrimonio mueble del palacio para los que nos interesa el estudio de la iconografía del poder.

Pero es importante antes de analizarla, recordar su procedencia, pues es nada menos que el antiguo y desaparecido palacio del Real de Valencia. Éste fue derruido en 1810 en el transcurso de la guerra de Independencia contra el ejército de Napoleón. Sabemos que dos años antes en la llamada Torre o Cámara de los Ángeles se ubicaban catorce retratos de reyes –el de Carlos IV bajo dosel de damasco–, y en el Salón de los Retratos o de los Virreyes aparecían desplegados sesenta y un retratos de virreyes y capitanes generales. Ambos espacios –Cámara de los Ángeles y Salón de los Retratos– se situaban entre la fachada y el patio principal del palacio, junto a la galería principal y el Salón de los Alabarderos, es decir, en la zona más pública y de mayor carácter oficial del gran conjunto arquitectónico.⁴¹ De aquí serían trasladados al Palau de la Generalitat –el edificio de mayor

39. David Gimilio Sanz: «Imagen y realeza. La galería de retratos de la Casa Real de Aragón en Nápoles», *Potestas*, 9, 2016, pp. 167-195.

40. Luis Prudencio Álvarez Tejero: *Antigüedades y objetos notables de Valencia*, Valencia, Imprenta de la Opinión, 1683, p. 33.

41. Véase Mercedes Gómez-Ferrer y Joaquín Bérchez: «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios* 158, 2003, pp. 33-47; y Mercedes Gómez-Ferrer: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2012, pp. 236-241 y 245 y 246.

significación política de la ciudad una vez derribado el palacio del Real—, presumiblemente entre 1814 y 1833, como atestigua la incorporación a la serie del retrato de Fernando VII, monarca reinante en ese tiempo.

La serie fue iniciada en el siglo xvii por pintores como Pablo Pontons (1630-1691) y Esteban March (h. 1610-h.1668) —ambos discípulos de Pedro Orrente—, y representa retratos idealizados de los reyes de Valencia —*Rex Valentie* leemos en las cartelas—, con ordinal propio. Son doce pinturas al óleo sobre lienzo representando a Jaime I, Pedro I, Alfonso I, Jaime II, Alfonso II, Pedro II, Juan I, Martín I, Fernando I, Alfonso III, Juan II y Fernando II —es decir, toda la Casa de Aragón a partir del rey conquistador—, seguidas, eso sí, de retratos de Habsburgo y en los años posteriores de Borbones, hasta llegar como ya he explicado a Fernando VII. Yolanda Gil ha propuesto como posible mentor de la serie a Llorenç Matheu i Sanz, vinculado al virrey Montcada y autor de la tercera edición del *Sumari de la successió dels ínclits reys de València* (1656)⁴² (figs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12).



Figura 1. Jaime I el Conquistador
(Foto: Cristina Igual).



Figura 2. Pedro I el Grande
(Foto: Cristina Igual).

42. Y. Gil Saura: «Les galeries de retrats...», pp. 664 y 665.



Figura 3. Alfonso I el Liberal
(Foto: Cristina Igual).



Figura 4. Jaime II el Justo
(Foto: Cristina Igual).



Figura 5. Alfonso II el Benigno
(Foto: Cristina Igual).



Figura 6. Pedro II el Ceremonioso
(Foto: Cristina Igual).



Figura 7. Juan I el Cazador
(Foto: Cristina Igual).



Figura 8. Martín I el Humano
(Foto: Cristina Igual).



Figura 9. Fernando I de Antequera
(Foto: Cristina Igual).



Figura 10. Alfonso III el Magnánimo
(Foto: Cristina Igual).



Figura 11. Juan II el Grande
(Foto: Cristina Igual).



Figura 12. Fernando II el Católico
(Foto: Cristina Igual).

En la galería de efigies del Palau de la Generalitat los retratos son de medio cuerpo a diferencia de la serie original de Ariosto, que con toda seguridad le sirvió de inspiración y que, como ya recordé antes, aunque desaparecida, la conocemos gracias a los pintores de Felipe IV que la copiaron para El Buen Retiro.⁴³ Si comparamos los lienzos valencianos y madrileños podremos comprobar que, al margen del cambio de formato, hay en la primera evidentes ecos de la segunda: por ejemplo, en los retratos de Juan II el Cazador hay claras coincidencias en la iconografía y la indumentaria; y aún es más claro en el caso de Alfonso V el Magnánimo; o en el de Fernando el Católico.

Todos los retratos valencianos tienen una cartela en la parte inferior en la que se indica el nombre del monarca y los años de su reinado. Las indumentarias son anacrónicas, y los monarcas llamados Alfonso o Pedro aparecen con dos ordinales que corresponden a la numeración valenciana y a la aragonesa –Pedro I de Valencia es el III de Aragón, Alfonso I de Valencia es III de Aragón, Alfonso II de Valencia es IV de Aragón, Pedro II de Valencia es IV de Aragón, y Alfonso III de Valencia es V de Aragón. Varios de ellos aparecen acompañados de alguno de los

43. C. Morte García: «Pintura y política en la época de los Austrias...».

sobrenombres por los que fueron conocidos popularmente. Así, leemos con claridad Pedro I el Grande, Jaime II el Justo, Pedro II el Ceremonioso, Martín I el Piadoso, Fernando I el Honesto, Alfonso V el Magnánimo, Juan II el Cristiano y Fernando II el Católico. Corresponden todos a modelos de retratos de aparato convencionales: la pose solemne del personaje, el cortinaje a manera de dosel sobre ellos, las insignias regias que porta –corona, orbe, cetro y/o espada–, las indumentarias de calidad que viste –armiño, capa, armadura–, y una cierta gestualidad. La ausencia de verosimilitud fisiognómica y la similitud con que todos han sido representados explica la necesidad de la información epigráfica que ofrecen –afortunadamente– las inscripciones latinas contenidas en las cartelas.

Si la serie fue pintada en los años finales del reinado de Felipe IV, no podemos obviar el difícil contexto político que sufría la monarquía hispánica en este período. La larga guerra de los Treinta Años había concluido en 1648 con el tratado de Westfalia desastrosamente para los intereses de la Casa de Austria. Aunque la rebelión del Reino de Nápoles había sido aplastada, proseguía implacable la guerra de independencia del reino de Portugal, así como la revuelta catalana y la guerra con Francia –está última no concluiría hasta la firma de la Paz de los Pirineos de 1659. En este escenario de descomposición del estado no es raro que en el ámbito de la imagen y la propaganda, los servidores de los Habsburgo hispanos se esforzasen en legitimar a estos vinculándolos con los linajes regios medievales, especialmente en la Corona de Aragón, que seguía en estos años amenazada por la guerra y la sedición. Desde esta perspectiva, la realización de la serie de retratos valencianos sería una construcción similar a la serie de retratos de reyes godos que Felipe IV encargó para el palacio del Buen Retiro.

Los retratos de reyes godos fueron encargados a pintores de la corte por el valido del monarca y promotor del Buen Retiro, el conde duque de Olivares. Se contrataron a partir de 1634, una vez había sido concluida la serie de pinturas de batallas del Salón de Reinos –algunos pintores coincidieron en ambos encargos–, y fueron pintados por Vicente Carducho, Félix Castelló, Jusepe Leonardo, Andrés López Polanco y Antonio Pereda. Es fácil suponer que inicialmente debía de pretender abarcar a toda la realeza goda –los treinta y tres monarcas visigodos que gobernaron la península Ibérica desde el siglo V hasta los inicios del siglo VIII–, pero nunca se terminó. En el inventario de 1703 se enumeran trece pinturas.⁴⁴

44. Jonathan Brown y John H. Elliott: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Puede sorprender la reivindicación habsbúrgica de supuestos ancestros peninsulares perdidos en la noche de los tiempos –la Alta Edad Media–, pero la puesta en valor de la realeza goda desde el reinado de Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI fue un proceso paralelo a la reivindicación de la Alemania bárbara promovida por el hallazgo de la obra *Germania* («De origine et situ Germanorum») de Cornelio Tácito (h. 55-h. 120 d. C.), texto exaltador de las virtudes y costumbres de los pueblos germanos –virtudes que los romanos ya habrían perdido según el historiador clásico–, y por ello celebrado por humanistas como Poggio Bracciolini o Eneas Silvio Piccolomini. Es muy revelador el interés del Rey Prudente en obtener de Roma la canonización de san Hermenegildo, concedida y celebrada por el pontífice Sixto V en 1585 con la excusa del milenio del martirio del santo, y que se explica dentro de una estrategia de redefinición de la imagen simbólica de la monarquía hispánica.⁴⁵ El príncipe rebelde visigodo Hermenegildo, hijo del rey Leovigildo, abjuró de su fe arriana natal para abrazar el cristianismo católico, siendo por ello ejecutado tras su derrota en el campo de batalla. Insisto: parece una extravagancia reivindicar en el Renacimiento una sociedad en su origen tribal. Pero tras la batalla de Adrianópolis (378 d. C.) los godos establecieron la realeza como sistema permanente de gobierno, y la pérdida de la Galia y la consolidación del dominio ibérico convirtieron a la realeza goda en la primera monarquía peninsular, creadora de un espacio unitario y centralizado desde los puntos de vista militar, religioso y jurídico que imitó en las formas de representación del poder las tradiciones imperiales romanas.⁴⁶ Cuando en el año 711 se produjo la invasión musulmana de la Península, la monarquía goda desapareció, pero durante los ocho siglos de reconquista cristiana fue el referente político a recuperar.⁴⁷ Para Felipe II simbolizaba la unidad peninsular y el origen de la monarquía sacra, y no dudó por ello en llamar a su hijo y heredero –nacido la noche del 13 de abril de 1578, casualmente el día de la festividad del santo–, Felipe Hermenegildo, y en trasladar la cabeza del santo conservada en el Real Monasterio de Sigüenza a su relicario de El Escorial en 1585.⁴⁸ Y por supuesto en promover como he dicho su

45. Francisco J. Cornejo: «Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la 'Sacra Monarquía'», *Boletín del Museo del Prado*, 18, 2000, pp. 25-37.

46. María R. Valverde Castro: *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

47. José Manuel Nieto Soria: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988.

48. F. J. Cornejo: «Felipe II, San Hermenegildo...», pp. 31-33.

canonización, que tuvo lugar poco después de la incorporación de Portugal a la monarquía hispánica —rememorando la antigua Lusitania goda gobernada desde Toledo. La retórica filipina evocaba así el período alto medieval heredero de la antigua Roma en el que toda la Península estuvo gobernada por una sola dinastía, y por reyes que a partir de Recaredo, hermano de Hermenegildo, abrazaron la fe católica.

Esta retórica unificadora siguió siendo válida en el siglo xvii, y aún más cuando la guerra de los Treinta Años entró en su etapa final, se intensificó el conflicto con Francia, y estallaron revueltas secesionistas en Portugal, Nápoles y Cataluña. Por eso el interés de la serie de reyes godos encargada por el conde duque. O el apogeo de las representaciones de san Hermenegildo, como la *Apoteosis de san Hermenegildo* de Francisco Herrera el Viejo (h. 1622, Museo de Bellas Artes de Sevilla) —pintada para el retablo mayor del colegio de los Jesuitas de Sevilla—, o *El triunfo de san Hermenegildo* de Francisco Herrera el Mozo (1654, Museo Nacional del Prado) —realizada para el retablo del convento de los Carmelitas Descalzos de Madrid—, coincidiendo con el tiempo en que Felipe IV obtuvo del pontífice Urbano VIII la extensión de su culto a todo el mundo.⁴⁹ O la reivindicación de la realeza medieval periférica, como los reyes de Valencia.

La serie de los reyes valencianos a la que nos hemos aproximado en este breve estudio supuso, por parte de las autoridades habsbúrgicas, un intento de legitimación de los últimos dos monarcas de la Casa de Austria —el envejecido Felipe IV y el pequeño Carlos II— en el pasado medieval peninsular, en un momento crítico de la monarquía hispánica. Una serie que se ubicó en su momento en el principal edificio político del Reino de Valencia, el Palacio del Real. Y que cuando este fue derruido en 1810, buscó acomodo en la sede de la institución que durante los últimos seis siglos mejor ha representado la histórica identidad política valenciana, el Palau de la Generalitat.

49. Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya: *El tiempo de los Habsburgo. La construcción de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2020, pp. 52-55.

Bibliografía

- ABULAFIA, David: *La guerra de los doscientos años. Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*, Barcelona, Pasado & Presente, 2017.
- ÁLVAREZ TEJERO, Luis Prudencio: *Antigüedades y objetos notables de Valencia*, Valencia, Imprenta de la Opinión, 1683.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2 vols., 2001.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*, Granada, CEHA, 2014.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- ÁVILA, Hernando de: *Libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia* (Manuscrito, 1594, Museo Nacional del Prado).
- BELenguER, Ernest: *Jaume I a través de la historia*, Valencia, Eliseu Climent, 1984.
- BENITO GOERLICH, Daniel: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1998.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los reyes de Aragón*, Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.
- CINGOLANI, Stefano Maria: *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques i la historiografia catalana, des del segle X fins al XIV*, Barcelona, Editorial Base, 2006.
- CORNEJO, Francisco J.: «Felipe II, san Hermenegildo y la imagen de la 'Sacra Monarquía'», *Boletín del Museo del Prado*, 18, 2000, pp. 25-37.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Terrassa, Angle Editorial, 2001.
- FATÁS (dir.), Guillermo: *Prontuario aragonés del Reino y la Corona de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2014.
- FURIÓ, Antoni: *El rei conqueridor. Jaume I: entre la història i la llegenda*, Castellón, Edicions Bromera / Universitat Jaume I, 2007.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *Art i societat a la València medieval*, Valencia, Afers, 2011.

- GIL SAURA, Yolanda: «Les galeries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria», *Afers*, 70, 2011, pp. 655-672.
- GIL SAURA, Yolanda: «La invención de la genealogía: la galería de retratos de la familia Cervellón», *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 277-293.
- GIMILIO SANZ, David: «Imagen y realeza. La galería de retratos de la Casa Real de Aragón en Nápoles», *Potestas*, 9, 2016, pp. 167-195.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes y Joaquín BÉRCHEZ: «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios* 158, 2003, pp. 33-47.
- GUINOT, Enric: *Els fundadors del Regne de València*, Valencia, 3 i 4, 1999, pp. 13-28.
- IBORRA BERNARD, Federico: «La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado», *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 81-98.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni: «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en E. Llobregat y J. F. Yvars (eds.): *Història de l'art al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1986, pp. 163-239.
- KUSCHE, María: «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte*, 253, 1991, pp. 1-28.
- KUSCHE, María: «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», *Archivo Español de Arte*, 255, 1991, pp. 261-283.
- KUSCHE, María: «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», *Archivo Español de Arte*, 257, 1992, pp. 1-22.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa: «Alfonso I», en R. Centellas Salamero (coord.): *Los reyes de Aragón*, Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 49.
- MÍNGUEZ, Víctor: «Elías Tormo iconógrafo. De las series de los reyes de España (1917) a las Descalzas Reales (1917-1947)», en ARCINIEGA GARCÍA, Luis. (coord.): *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2016, pp. 207-217.
- MÍNGUEZ (dir.), Víctor: *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la corona aragonensis (1164-1516)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2018.

- MÍNGUEZ, Víctor e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA: *El tiempo de los Habsburgo. La construcción de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2020.
- MORTE GARCÍA, Carmen: «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón de la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)», *Boletín del Museo del Prado*, XI, 1990, pp. 19-35; XII, 1991, pp. 13-28.
- MORTE GARCÍA, Carmen: «La representación del rey en la Corona de Aragón», en C. Morte García (dir.): *La Corona de Aragón: el poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*, Valencia, SEACEX / Lunwerg, 2006, pp. 54-93.
- MORTE GARCÍA, Carmen: «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en A. Egido y J. E. Laplana (eds.): *La imagen de Fernando el Católico en la historia, la literatura y el arte*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374.
- MORTE GARCÍA, Carmen, José Ángel SESMA MUÑOZ y José Félix MÉNDEZ DE JUAN (dirs.): *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015.
- NIETO SORIA, José Manuel: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio: *La coronación de los reyes de Aragón y su ceremonial (1204-1410). Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Valencia, Anubar, 1975.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F.: «Juan II de Aragón y las artes suntuarias», *Ars Longa* 24, 2015, pp. 71-83.
- ROCA TRAVER, Francisco: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1961) y el retrato del poder», en V. Mínguez: *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2013, pp. 271-296.
- RODRÍGUEZ MOYA Inmaculada y Víctor MÍNGUEZ: *El retrato del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2019.
- SERRA DESFILIS, Amadeo: «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus*, 6, Barcelona, 2002-2003, pp. 57-74.
- SERRA DESFILIS, Amadeo: «El fasto del palacio inacabado. La casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y*

- transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, COACV, 2003, pp. 73-99.
- SERRA DESFILIS, Amadeo: «En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media», en V. Mínguez (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 321-348.
- SERRANO COLL, Marta: *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.
- SERRANO COLL, Marta: *Ferdinandus Dei Gratia Rex Aragonum: la efigie de Fernando II el Católico en la iconografía medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014.
- SERRANO COLL, Marta: *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
- TORMO, Elías: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio: *La dinastía de los Trastámara*, Madrid, Fundación Iberdrola, 2006.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio: *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid, Planeta, 2010.
- VALVERDE CASTRO, María R.: *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- ZALAMA, Miguel Ángel y Jesús F. PASCUAL MOLINA: «Tapices de Juan II de Aragón y de Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109, 2012, pp. 285-320.

L'escut de la Generalitat Valenciana

Un recull diacrònic

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ

Grup APES, Universitat de València

A l'hora d'abordar l'estudi de l'escut de la Generalitat, hem de tenir en compte, un per un, tots els seus components, així com les armes d'altres entitats: el rei, el regne o la ciutat, que podien o no ser els mateixos. Almenys en un primer moment, sembla que rei i regne compartien armes, atés que, segons Orts i Bosch, «el concepte patrimonial que a l'Edat Mitjana hom tenia de la corona [...], fa que siga impossible separar el Regne de la persona del rei». Així, «la bandera, l'escut i el segell del rei són els del regne»; per contra, «les ciutats i viles tindran les que els siguen concedides o reconegudes per llurs sobirans».¹

Respecte al cap i casal, alguns autors consideren que el regne no només era inseparable de la ciutat, sinó que era la ciutat,² de manera que aquell s'hauria d'entendre com una espècie de ciutat-estat a la italiana.³ Així és com interpreten Tintorer i Bens⁴ les paraules de Jaume I en el *Llibre dels feits*: «pus València havíem guanyada havíem guanyat tot l'atre Regne»,⁵ o la referència del rei al «terme del regne de la ciutat de València»,⁶ en els *Furs e ordinacions* de 1240. Igualment,

1. Pere Maria Orts i Bosch: *Història de la senyera al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1979, p. 32.

2. Francisco Molina Pont: *Lo que no se ha dicho de la señera, del azul y la corona. Ensayo histórico*, València, 1981, p. 10.

3. Ricardo García Moya: *Tratado de la real señera. Señeras valencianas y pendones catalanes*, València, Ajuntament de València, 1993.

4. Andreu Tintorer i Felip Bens: *Senyera valenciana. La bandera de tots*, València, Diputació de València, 2005.

5. Jaume I: *Crònica o Llibre dels feits*, 292 (ed. Ferran Soldevila, Barcelona, Edicions 62, 1994, p. 268).

6. *Furs e ordinacions del Regne de València*, València, Lambert Palmart, 1482, llibre I, rúbrica I, f. 15v (ed. facs. València, Vicent Garcia, 1992). En el mateix foli, també havia dit «Comencen les costums els stablime[n]ts del regne et de la ciutat de Valencia».

Beuter digué de la bandera del rat penat, conservada a la Sala del Consell de la ciutat, que mostrava «lo valer del Regne».⁷ Seguint aquest raonament, els contraris a la postura defensada per Orts i Bosch consideren que ciutat i regne, en tant que entitats equiparables, compartien escut entre si, però no amb el rei.

Per contra, un fur de 1261 no només ofereix la primera referència a la senyera de la ciutat de València, sinó que dona a entendre l'existència d'unes altres senyeres i que aquella no representaria la totalitat del regne. Així és com interpreta Fuster⁸ la següent cita referent a l'elecció del càrrec de Justícia: «[...] sien tenguts tots los cavallers de seguir la senyera de la Ciutat o del terme o de qualque loch que sien».⁹

1. L'escut reial: quatre pals de gules en camper d'or

Tot i que, a començaments del segle xx, Roc Chabàs ja plantejava seriosos dubtes sobre l'antiguitat del suposat penó de la conquesta,¹⁰ conservat al Museu Històric Municipal de València, no fa molt de temps que alguns autors encara el tenien com a l'original senyera de Jaume I,¹¹ que hauria sigut hissada a la torre d'Alí Bufat el 28 de setembre de 1238.¹² Sembla, no obstant, que els quatre pals

7. Pere Antoni Beuter: *Crònica*, València, 1538, f. 1v (ed. d'Enric Iborra, València, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p. 36).

8. Joan Fuster: *El blau en la senyera*, València, Tres i Quatre, 1977, p. 7.

9. Arxiu Municipal de València, col·lecció de Furs i Privilegis, *Furs de València*, I, f. 46, cit. per Vicente Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo de armas de Valencia. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad Lo Rat Penat el 13 de marzo de 1900*, València, Imprenta de Vda. de Emilio Pascual, 1900, p. 14 (ed. facs. de la llibreria Va Nàixer, s.d.)

10. Martínez Aloy parafraseja Chabàs que, en una conferència de març de 1900, assegurava: «[...] no es posible sea la bandera real la que tiene el Ayuntamiento, porque la tela, pintura y paleografía de la fecha la denuncian como obra del siglo XVI o XVII». Vegeu Josep Martínez Aloy: *Provincia de València*, t. I, dins F. Carreras i Candi (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, Alberto Martín, 1923, p. 550, nota 1070.

11. «La 'senyera' en qüestió, que els sarraïns hissaren per rendir-se, és la que es conserva a l'Arxiu-Històric de València». Vegeu Fuster: *El blau...*, p. 9.

12. I que hauria participat en grans solemnitats. Vegeu Felipe Garín Llombart i Joan J. Gavara Prior: *Jaime I, memoria y mito histórico*, Centro del Carmen, 27 de noviembre de 2008 al 1 de febrero de 2009, cat. exp., València, Generalitat Valenciana, 2008, p. 130; Ernest Martínez Ferrando: «Bandera real de Valencia y Senyera del Senyor Rey de la Ciudad», *Valencia Atracción*, VI, 63, 1931, p. 164.

de gules sobre camper d'or fou l'escut, bandera i segell del Regne de València des de la conquesta.¹³

I aquesta és la descripció que se'n fa d'un dels escuts més antics que es conserven, tot i que referit al monarca: «Le Roy d'Arragon palé de or et de goules». Es troba al *Walford's Roll* i es data cap a 1275 (còpia de 1607, Londres, British Museum, ms. Harl. 6589, fs. 12-12b). La senyera reial apareix documentada en un acord del Consell, datat en 21 de setembre de 1321, però assimilada també a la de la ciutat de València:

Lo dit Consell, aconselladament ordenà, per raó de les dites coses que la Senyera del senyor Rey i de la Ciutat fos treita e posada en la plaça d'en G. Escrivà. Encara ordenà [...] que tothom a cavall e a peu sia aparellat ab ses armes de seguir la Senyera del Senyor Rey e de la Ciutat contra qui sesforcen perjudicar e miruar los drets e regalies del Senyor Rey e de la Ciutat torbar en sos furs e privilegis libertats e franqueses.¹⁴

Al text anterior, no s'especifica com és la «Senyera del senyor Rey i de la Ciutat», però el document cartogràfic més antic de què tenim notícia, posterior en quasi dues dècades (Carta portolana d'Angelí Dulcert, Mallorca, 1339, París, Biblioteca Nacional de França, Cartes et Plans, Rés. Ge B 696), mostra sobre València una bandera quadrada amb pals rojos i grocs; més concretament, dos pals rojos i tres grocs. Orts i Bosch considera que els dos pals responen a una simplificació o falta d'espai, mentre que García Moya creu que aquest fou el senyal reial o senyera en temps de Jaume I –i així el veiem vestit en una miniatura de les *Cantigas de Santa María* (Alfons X el Savi, s. XIII, Códice Rico de El Escorial, cantiga 169)– i que fou utilitzada per la casa d'Aragó, fins que Pere el Cerimoniós¹⁵ establí que foren quatre els pals rojos.

13. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47.

14. Arxiu Municipal de València, *Manual de Consells*, A 1, f. 168v. Aquest document s'ha transcrit en nombroses ocasions. Seguim ací la transcripció de P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 85. En la que feu Vicent Anyó, amb motiu de la publicació facsímil del document, llegim: «la senyera del senyor rei o de la ciutat», tot i que, en el document original, la conjunció és copulativa. Vegeu Vicent Anyó García (estudi i transcripció): *El primer Manual de Consells de la ciutat de València (1306-1326)*, València, Ajuntament de València, 2001, p. 273.

15. Faustino Menéndez Pidal de Navascués: *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004, p. 140. Tintorer i Bens fixen el 1360 la data en què Pere II va establir que foren quatre els pals rojos. Vegeu A. Tintorer i F. Bens: *Senyera valenciana...*, p. 12. Mentre que Carreras i Candi afirma que el nombre de pals no fou establert en quatre fins

No obstant, la representada al mapa de Cresques, realitzat el 1375 (París, Biblioteca Nacional de França, Esp. 30), mostra dos pals sobre València. Als portolans del segle xv, les senyeres estan coronades, però encara continuen presentant dos pals rojos, com el de Macià de Viladestres, de 1413 (París, Biblioteca Nacional de França, Cartes et plans, Rés. Ge AA 566). Així, tot i que ja s'havien imposat els quatre pals, persisteix la confusió, com demostra una carta del batle general del Regne de València al monarca, de 25 de maig de 1414, en què sol·licitava informació sobre el nombre de barres: «molt alt, molt excelent e molt poderos señor [...] e quantes seran les vermelles e quantes les grogues, e de quant ample».¹⁶ Encara el 1786, Marc Antoni Orellana es queixa a l'Ajuntament dels errors que troba en certs escuts de la ciutat, ja que el nombre de pals no sempre és el mateix.¹⁷

Els dos autors anteriorment mencionats recolzen les seues teories en la mateixa obra, el *Retaule del Centenar de la Ploma* (Marçal de Sas, ca. 1400-1405, Londres, Victoria & Albert Museum), on oneja una bandera amb només dos pals. Orts i Bosch hi veu «l'estándar del rei, reduït per les necessitats de la guerra i també per exigències de la composició»,¹⁸ però García Moya la pren com a l'autèntic senyal dels reis d'Aragó: l'obra no sols hauria sigut fidel a l'esdeveniment històric representat –la batalla del Puig (1237)– en mostrar una senyera amb dos pals, sinó que també ostenta la que en aquell moment (s. xv) ja era, segons ell, la senyera del Regne de València. L'autor veu, en la bandera posterior, quatre pals de gules en camper d'or i una franja blava al costat de l'asta, que s'hauria enfosquit pel pas del temps.¹⁹

el segle xvii. Vegeu Francesc Carreras i Candi: *Geografia General de Catalunya. Província de Barcelona*, Barcelona, Alberto Martín, 1900, p. 588, cit. per R. García Moya: *Tratado de la real senyera...*, pp. 108-110.

16. Arxiu de la Corona d'Aragó, Reg. 2.404, f. 55v. Vegeu R. García Moya: *Tratado de la real senyera...*, p. 218.

17. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 208.

18. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 100.

19. R. García Moya: *Tratado de la real senyera...*, pp. 113-114.

2. «Senyal de edificis a forma de una ciutat»

Si bé el document de 1321 identifica les armes reials amb les de la ciutat, sembla que València tingué un altre escut: una ciutat murada, amb quatre torres i una central més alta —la catedral tal volta—, sobre ones d'aigua —que podrien representar el riu Túria—, i un menut escut en cairó²⁰ amb els pals d'Aragó o una cúpula,²¹ rematat per una creu. Realitzat abans de 1354, és el que trobem a la porta dels Apòstols,²² tot i que s'ha interpretat com a escut de llinatge i no de la ciutat de València.²³ Açò explicaria les substancials diferències amb l'anteriorment descrit «senyal de edificis a forma de una ciutat».²⁴

El 27 de maig de 1312, apareix en un segell del Consell de València, penjat d'un document destinat al *Comune* de Gènova²⁵ i despatxat pel justícia civil de la ciutat. El remitent, juntament amb la llegenda s[IGILLUM] : CVRIE : ET : CONCILII : VALENCIE, feu pensar Ivars Cardona²⁶ que el segell era propi de la Cort de l'esmentat Justícia, mentre que el de la ciutat «pròpiament dit» seria una concessió antiga dels reis d'Aragó i «era e es lur propri senyal Reyat de bastons o barres grogues e vermelles». L'autor porta a col·lació el segell d'un altre document, datat a València el 3 de març de 1351 (o 1361),²⁷ amb la llegenda SIGILLUM CONSILII CIVITATIS VALENTIE, que confirma l'ús de les armes reials en l'escut de la ciutat,

20. Andrés Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat' i del 'rat penat' en les insígnies de la ciutat de València», *III Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, València, Ajuntament de València, 1923, p. 84; Manuel Sanchis Guarner: *La ciutat de València*, València, Cercle de Belles Arts, 1976, pp. 115-117.

21. Cristina Aldana Nácher: «Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, 69, 1988, p. 4.

22. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47.

23. Més recentment, Rosselló afirma que «los últimos estudios dedicados a este portal demuestran claramente que no se trata del escudo de armas del obispo Jaspert de Bottonac (1276-1288) [...], sino del escudo de la ciudad, vigente en el momento de la renovación de la portada». Vegeu Vicenç M. Rosselló i Verger: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*, Valencia, Fundación Bancaja, 2000, p. 67.

24. Arxiu Municipal de València: *Manual de Consells*, A 17, fol 87r.

25. Arxiu de la Catedral de València, pergami 430. Vegeu F. Garín Llombart i J. J. Gavara Prior: *Jaime I, memoria...*, p. 149; V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 84.

26. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 84.

27. M. Sanchis Guarner: *La ciutat de València...*, p. 7; P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47.

amb anterioritat als canvis que s'introduiran a partir de 1377. Es més, el 1356²⁸ i el 1359²⁹ [fig. 1] es dibuixaren ambdós escuts en sengles documents de l'Arxiu

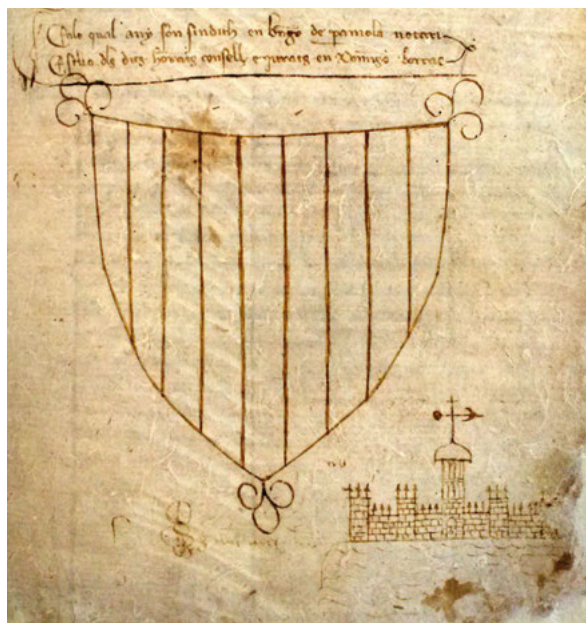


Figura 1. Escuts de València, Arxiu Municipal de València, *Manual de Consells*, A 13, 1359.

Municipal de València.

Però, encara que els pals coronats s'imposen, el segon escut de València continua utilitzant-se fins després de la guerra de Successió, per la seua major antiguitat i diferenciació visual respecte a la resta d'armes de la Corona d'Aragó. Per exemple, cap a 1425, l'*Armorial Charolais* (Jean Le Fèvre de Saint-Rémy, París, Bibliothèque de

28. Arxiu Municipal de València: *Comptes, censals, etc. de Murs i Valls, Fàbrica Nova del Riu, Tercer llibre de diverses missions et despeses fetes per en Jacte Car [...] et en Berthomeu de Favas, diputats a fer aquelles per los honrats en Bernat Fabra, en Jhoan de Prusa, en Michel de Palomar et en Nicholas de Valleriola*, x² 1, f. 1.

29. Arxiu Municipal de València: *Manual de Consells*, A 13. Referència de J. Martínez Aloy: *Província de València...*, 1923, p. 545, nota 1058.

l'Arsenal, ms. 4150, f. 78v, núm. 677) atribueix al Regne de València les primitives armes de la seua capital.³⁰ També es compta entre els catorze escuts coronats, amb els d'Alemanya, Castella, Sicília, Nàpols o Jerusalem, que envolten l'efígie de Carles V en una medalla de 1538, la qual cosa demostra que l'escut, suposadament en desús, no sols estava vigent, sinó que es prenia com a escut del regne. Igualment, durant les exèquies de l'emperador en Brussel·les (*La magnifique et sumptueuse pompe funèbre faite en la ville de Bruxelles, le XXIX. jour du mois de décembre, MDLVIII. aux obsèques de l'empereur Charles V [...]*, Anvers, 1559, París, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, núm. 4 est. 252, làmina 15), el cronista identifica aquest senyal amb les armes del Regne de València.

L'escut de la ciutat murada també representa tot el Regne de València en el *Mapa d'Espanya i Portugal* de Paulo di Forlani Veronese (Venècia, 1560, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, 32-D-41), així com en el mapa d'Abraham Ortelio (*Theatrum Orbis Terrarum*, 1588), on s'aprecia l'escut anteriorment mencionat sobre el Regne de València. Un altre àmbit on es prodiga aquest escut és el de l'arquitectura efímera (arcs de triomf, cadafals funeraris, etc.) i els gravats al·legòrics. Per exemple, en el llibre *Reales exequias que a su augusta soberana D^a María Amalia de Saxonia Reina de España consagró el rendido amor y gratitud de la muy ilustre ciudad de Barcelona, en los días 23 y 24 de abril de 1761*, les armes del Regne de València mostren una ciutat emmurallada sobre aigua. En definitiva, trobem l'escut en obres dedicades a regnes i no a ciutats inclús fins al segle XIX.³¹

3. Escuts coronats

L'11 de juliol de 1348, per a premiar la seua fidelitat en la guerra de la Unió, Pere IV el Cerimoniós feu donació a la vila de Borriana del privilegi d'afegir a la seua bandera la corona sobre fons blau:

30. Com que el segell amb la ciutat murada no tenia color, aquests no són sempre els mateixos. Ací la ciutat és d'argent en camp de gules i sense ones; mentre que a l'*Atlas Maior* de Blaeu les ones són d'atzur i a les exèquies de Carles V la ciutat és d'argent en camp d'atzur i sense ones. Vegeu Alberto Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón. Historia y significado*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, CSIC, 1995 (reimpr. electrònica corregida, 2013) <<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1973>> (consulta: 22/07/2018), p. 109.

31. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, pp. 189-199.

Cum presenti carta nostra concedimus, volumus et ordinamus ut vexillum solitum dicte ville augeatur in parte superiori. Quod quidem augmentum colore livido intingatur in quo antiqui reges Aragonum, nostre progenitoris illustres, sua signa victricis posuerunt et in dicto coloris augmento depingantur vel cum textura seu tintura recte [...] pongantur et imprimantur tres regie corone coloris auri ut signum fidelitates.³²

El cas de València és més complex. Entre 1365, quan finalitza la guerra amb Castella, i 1377, el rei Pere volgué premiar la ciutat per la fidelitat que li va mostrar durant els intents d'invasió castellana per part de Pere I el Cruel. Ho farà atorgant-li el dret d'utilitzar les armes reials i els títols de coronada i dues voltes lleial. I, com s'especifica en un acord d'aquest darrer any, quan escriu el nom de València, el corona sobre la L.³³

Del 10 de març de 1377 data aquest document fonamental per a l'escut de la ciutat de València. Es tracta d'una ordre dictada pel Consell General de la ciutat per a canviar els segells. A partir d'aquell moment, l'escut dels quatre pals quedava timbrat amb una corona reial, de quatre muntons alternats amb quatre puntes rematades amb perles.³⁴ Un parell d'anys més tard es passarà a la forma tetragonal, o en cairó, en compte de la triangular curvilínia de l'escut anterior.³⁵ El segell així

32. Privilegi del 12 de març de 1348, Arxiu de la Corona d'Aragó, *Reial Cancelleria*, Reg. 888, f. 209r i v: «Per la present carta nostra atoguem, volem i manem que la bandera de la dita ciutat [Borriana] s'augmente en la part superior. El qual afegitó s'ha de tintar de color blau grisenc, del mateix color en què els antics reis d'Aragó, il·lustres progenitors nostres, posaren els seus senyals de victòria, i en l'afegit de dit color, siguen pintades o brodades o estampades tres corones reials de color d'or com a signe de fidelitat [...], tal que, com l'or, s'ha de provar en ell quant als fets [al servei] de la Corona Reial». Transcripció i traducció de P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 56. El *colore livido* és traduït per «blau grisenc», mentre que la traducció de Vicià fou «color azul» (Martí de Vicià: *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, València, 1563, f. 140 [ed. Joan Iborra, València, Universitat de València, 2002], p. 383), com ens fa notar J. Fuster: *El blau...*, p. 13.

33. No serà fins segles més tard quan l'escut de València aparega flanquejat per dues eles igualment coronades. Vegeu P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47.

34. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47.

35. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 47. En cairó o caironat es refereix a l'escut quadrat recolzat sobre un angle. A l'Edat Mitjana, a la Corona d'Aragó, l'escut en cairó era propi de l'heràldica municipal i, com a tal, s'utilitzava sobretot a territori valencià. En algun exemplar, el de la ciutat de València presenta una forma romboidal o en losange, amb els angles superior i inferior aguts i els laterals obtusos. Aquesta última tipologia s'ha considerat pròpia de les dones, per la qual cosa la historiografia justificava el seu ús a València pel nom femení de la ciutat. No

modificat el trobem, per exemple, en un albarà lliurat pels jurats al seu clavari en 17 d'abril de 1385.³⁶

Dos anys més tard, en una carta dirigida al Consell de la ciutat i datada el 16 d'abril de 1387, el rei Joan I, amb motiu de la seua coronació, confirma l'ús del senyal reial quan diu: «alegramnos molt tingau les armes reals nostres».³⁷ Aquestes armes reials i la corona apareixen també al «reial de plata» valencià encunyat pel mateix monarca el 1393, però els pals en cairó es troben en nombre de dos.³⁸ Com ja hem avançat, l'acord de 1377 dona a entendre que, en realitat, es produeix una renovació del dret d'usar les armes del rei, que la ciutat ja tenia i feia servir almenys des de 1351.³⁹ Per una altra part, confirma l'ús del penó reial, que es guardava a la Casa del Consell, a tot el regne i la ciutat de València:

E és cert quel senyal per los molt alts senyors reys d'Aragó atorgat e confermat a la dita ciutat era e és lur propi senyal Real de bastons o barres grogues e vermelles, e axí apparia en dues coses: la primera en les banderes e penons e altres armes antigues de la dita ciutat; e la segona en los sagells antichs del Consell de la dita ciutat.⁴⁰

Segons Orts i Bosch, el regne continuà amb l'escut del rei i amb una corona reial oberta, sense més additaments,⁴¹ però la modificació referida en el document esmentat de 1377 no afectà la senyera. És a dir, que els jurats i consellers de València acordaren, amb el consentiment del rei Pere, posar la corona reial només sobre l'escut, com a timbre dels quatre pals de gules en camper d'or,⁴² mentre que la bandera de la ciutat, i del regne, continuà sent en tot semblant al penó amb les armes del rei. Altres autors es mostren convençuts que l'escut plasmat sobre tela donaria lloc a una bandera, que també hauria de ser la del regne, ja que «el soberrano, al conceder este honor, modificaba la heráldica de todo el Reino, no sólo de

obstant, l'empraren sobretot els hòmens fins al segle xvi i fou més tard quan començà a utilitzar-se per a representar a donzelles i vídues. Vegeu Arman de Fluvià i Escorsa: *Manual d'heràldica i tècnica del blasó*, Barcelona, Galerada, 2011, pp. 43-44, 216.

36. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 84.

37. F. Molina Pont: *Lo que no se ha dicho de la señera...*, 1981, p. 30.

38. R. García Moya considera que aquest escut de dos pals coronats quedaria fossilitzat en les posteriors monedes fins al Barroc. Vegeu R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 204.

39. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, pp. 47-49, 262.

40. Arxiu Municipal de València: *Manual de Consells*, A 17, f. 87v. Transcrit per P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 87.

41. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 48.

42. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 262.

su capital».⁴³ Segons Molina Pont, la corona es col·locaria sobre una franja blava al costat de l'asta, ja que aquest era el color que havien gastat el reis d'Aragó en les seues banderes de victòria, segons es desprén del privilegi atorgat, el 1348, a la vila de Borriana.⁴⁴

Un rebut del 19 de desembre de 1503, quan es va restaurar la senyera, menciona «dos alnes de tela gostança blava per obs de forrar la bayna de la dita bandera»,⁴⁵ una tela blava que, per la seua longitud i en opinió de García Moya, no sols rodejaria l'asta de la senyera,⁴⁶ sinó que enllaçaria amb la resta del teixit. Per altra banda, la certificació del Racional de 6 de maig de 1545 confirma la disposició d'una corona sobre la tela, en referir el que va costar «brodar la corona de dita bandera».⁴⁷ A més, amb motiu de la vinguda de Carles V, s'encarregaren unes banderes «totes barrades de or y grana ab ses coronas de dalt daurades y laborades al oli, per lo or»,⁴⁸ de la qual cosa, l'anomenat autor infereix que la corona també es podia pintar sobre els pals i que hauria d'anar ressaltada sobre un fons, ja que heràldicament no seria correcte superposar un metall a un altre.

Per a Orts i Bosch la senyera no portava cap corona sobre fons blau, ni tan sols reconeix l'existència de la tela blava fins el segle XIX.⁴⁹ En qualsevol cas, una bandera com la descrita anteriorment apareix en els portolans ja des de principis del segle XV. El 1413, en el de Macià de Viladestres està coronada sobre un fons blanc;

43. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 199.

44. Vegeu la nota 32. Segons Menéndez Pidal de Navascués, Pere IV es refereix al fons de la creu d'Ènnec Aritza, suposat senyal dels antics reis d'Aragó, que es comentarà més endavant. Vegeu F. Menéndez Pidal de Navascués: *El escudo...*, pp. 23.

45. Arxiu Municipal de València: *Llibre de certificacions del Racional*, q.q. 7. Reproduïm la transcripció de V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 71.

46. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 278.

47. A més «de argent pera brodar la perleria» i «de setí y tafata pera fer la pedreria». Vegeu Arxiu Municipal de València: *Llibre de certificacions del Racional*, q.q. 11. Transcrit per V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 73-74. En la provisió dels jurats, racional i síndic de València per a pagar les despeses de la restauració de la bandera el 1596 s'indica que, a més de «tafata de mantos blau pera la asta y corona de dita bandera» es va comprar «setí carmesí y mig palm de setí vert pera la pedreria de la corona». Vegeu Arxiu Municipal de València: *Manual de Consells*, A 123, f. 298r. Transcrit per V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 77-78.

48. Salvador Carreres Zacarés: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiesta*, València, 1925, p. 252 cit. per R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 277.

49. Cosa que és incorrecta com hem vist. Vegeu P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 263.

mentre que el de Pere Rosell, de 1466 (Minneapolis, Universitat de Minnesota, Biblioteca James Ford Bell), presenta una senyera amb l'augment blau. Un segle més tard, tornem a trobar la corona, que no ocupa tota l'amplària de la bandera, superposada a una franja blava; per exemple al portolà de Joan Martínez de 1570 (Biblioteca Nacional de Madrid, GMG/103). En tots aquests mapes l'asta de la senyera parteix de la ciutat de València i no seria representativa del regne.

4. La divisa del drac alat

Un nou element de discòrdia fou introduït també per Pere el Cerimoniós. Es tracta del seu senyal personal,⁵⁰ que es convertirà en dinàstic, i que alguns autors consideren que ho era també del regne. La primera novetat es troba en la col·locació de l'escut. Des de Jaume I, el 1213, fins al final del regnat d'Alfons el Benigne, el 1336, la forma és ogival i la disposició vertical. A partir de 1343-1344,⁵¹ el de Pere el Cerimoniós s'inclina cap a la dreta (la de l'escut), com es disposa en el segell major o flaó des d'aquesta data,⁵² on el rei a cavall també porta un elm amb un drac alat. El *Llibre del Mostassaf de València* (Mateu Terres?, Arxiu Històric Municipal de Barcelona, 01/1G-71) fou encarregat per aquest monarca el 1371, com denota l'escut inferior central⁵³ (fig. 2). Els pals de la casa d'Aragó es timbren amb un elm coronat, parcialment cobert per un mantellet d'atzur folrat de gules,

50. Lafegit, en el segle XIV, d'ornaments exteriors és una innovació heràldica que, en el cas de les armes associades a la corona d'Aragó (elm coronat amb la cimera del drac alat), distingirien a Pere el Cerimoniós i serien personals i, en principi, intransferibles. Vegeu A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 59.

51. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 73; P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 34.

52. A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 60; V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 52-53.

53. A la part superior, l'escut de la ciutat encara no porta corona, com és lògic per la data; mentre que flanquejant el del rei, dos escuts de Barcelona denoten a qui anava destinat el manuscrit. El 5 d'abril de 1371, els consellers de Barcelona sol·licitaren una còpia del seu llibre als jurats de València, ja que el rei Pere havia concedit aquest ofici a Barcelona el 1336 i havia suggerit que, en alguns casos, seguien les ordenances establides a València. El manuscrit fou enviat el 30 de juliol del mateix any. Vegeu Núria Ramón Marqués: «Llibre del Mustaçaf», dins *Exposició La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*, catàleg, València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 438-439.



Figura 2. *Llibre del Mostassaf de València*, 1371, Mateu Terres?,
Arxiu Històric Municipal de Barcelona, 011G-71.

amb la creu patent d'Ènnec Aritza fixada d'argent, i rematat per una cimera amb forma de «drach alat».

La creu avantdita hauria sigut l'escut dels antics reis d'Aragó, pertanyents a la dinastia navarresa (segles XI-XII). «Descoberta» pel monarca amb anterioritat a l'execució del flaó, en descriure les guarnicions de cavall en les seues *Ordinacions* de 1344, l'anomena en tres ocasions.⁵⁴ Pel que fa a les cimeres, no es generalitzaren fins a mitjans del segle XIV, encara que, a finals del XII, el rei Ricard Cor de Lleó ja va lluir-ne una amb el lleó d'Anglaterra.⁵⁵ En el cas de la cimera del Cerimoniós, es pregunta Ivars Cardona si el monarca podria haver imitat el seu sogre, Felip III de Navarra, que es presenta amb ella en un segell.⁵⁶ Però l'explicació més

54. F. Menéndez Pidal de Navascués: *El escudo...*, pp. 22, 152.

55. F. Molina Pont: *Lo que no se ha dicho de la señera...*, 1981, p. 52.

56. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drach alat'...», p. 64. A. Montaner Frutos considera que el primer a utilitzar cimera fou l'alferes de Navarra Fortún Almoravid en un segell de 1298 i que el rei Pere hauria volgut imitar la moda francesa en incorporar-la entre 1337 i 1343. Vegeu A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 59.

recurrent a l'elecció del drac és que es tracta d'una expressió icònica de l'apòcope «dragó», derivat de «d'aragó».⁵⁷ No obstant, Ivars Cardona ofereix una altra que paga la pena considerar.⁵⁸

L'autor atorga al drac un caràcter apocalíptic, en al·lusió a la bèstia de set caps que, segons sant Joan (Ap 12 i 17), simbolitza els set reis que han de precedir l'anticrist, l'últim dels quals ha de vencer la resta. La fixació, per part de Joaquim de Fiore, de la vinguda de l'anticrist per a l'any 1260 i l'aplicació de la figura del drac a l'estirp de Sicília, a la qual succeïren els reis d'Aragó, es trobaria en l'origen remot del «drach alat». Per si no fora prou, al nostre territori, Arnau de Vilanova va predir l'adveniment de l'anticrist per a l'any 1368 (*De adventu antichristi*, 1297-1300; *De mysterio cymbalorum Ecclesiae*, 1301; *Confessió de Barlona*, 1305; *Rahonament*, 1309) i Francesc Eiximenis es mostrà convençut que la casa d'Aragó estava destinada a assolir la monarquia universal (*Lo Crestià*, ca. 1380, llibre I, cap. 247), tot i que anys més tard es farà ressò d'opinions alienes sobre la pervivència de la casa de França (*Lo Crestià*, ca. 1385, llibre XII, cap. 466). La conquesta de Mallorca (1344) per part de Pere el Cerimoniós tingué lloc en aquest ambient d'afany imperialista i coincidí amb la reforma de l'escut reial.

A la ciutat de València, l'escut més antic és un relleu procedent de la desapareguda porta del Reial, ubicada al costat de la torre del Temple, al mateix lloc on, en el segle XIII, havia onejat la senyera de Jaume I, siga aquesta o no el penó que es conserva al Museu Històric Municipal. La inscripció que el flanqueja, «Dara-go-Lo Roy», prova que, almenys en aquell moment, el drac era la divisa del monarca i no del regne. Tot i que està fora de qualsevol dubte que pertany al regnat de Pere el Cerimoniós, la data no està clara. No són pocs els autors que la retarden cap a 1375.⁵⁹

També a l'*Armorial de Gelre*, datat el 1370 (Brussel·les, Bibliothèque Royale, ms. 15652-56, f. 62v, núms. 637-48), l'escut apareix identificat com el del rei

57. La cimera del drac podria remetre a la protecció de sant Jordi sobre la monarquia aragonesa, així com al patronatge de Catalunya. D'aquest sant, que representarà el braç nobiliari en l'escut de la Generalitat, tenien els reis dos reliquiariis, que foren donats per Alfons el Magnànim a la catedral de València, el 1437. Menéndez Pidal, per contra, considera inversemblant la relació del drac amb «d'Aragón», basant-se en altres cimeres d'animals fantàstics adoptades, posteriorment, per Enric II de Castella (abans de 1370) i Joan I de Portugal (després de 1383). Vegeu F. Menéndez Pidal de Navascués: *El escudo...*, p. 150.

58. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», pp. 67-83.

59. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 85; M. Sanchis Guarner: *La ciutat de València...*, p. 117.

d'Aragó («DIE CONINC V. ARRAGOEN»), mentre que les banderes de darrere representen quatre dels títols reials del monarca: Aragó, Cerdanya, Mallorca i Còrsega (fig. 3), falten València i els comtats de Barcelona, Rosselló i Cerdanya.⁶⁰ Anys més tard, el 1394, es realitza un nou escut en el portal de Serrans, que rep la denominació de «timbre del señor Rey» i se situa entre dos «senyals de la ciutat»,⁶¹ és a dir, els pals en cairó amb la corona, de manera semblant als del portal de Quart, de 1448. El tornem a trobar, curiosament al revés,⁶² en una creu de terme



Figura 3. *Armorial de Gelre*, 1370, Brussel·les, Bibliothèque Royale, ms. 15652-56, f. 62v, núms. 637-48.

60. A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 174.

61. Arxiu Municipal de València: *Llibre de sotsobreria de Murs e Valls*, d³ 6, f. 194.

62. No són pocs els escuts amb cimera que miren cap a l'esquerra (de l'escut). Ho fa en un relleu d'Ontinyent, flanquejat per l'antic emblema heràldic de la vila (principis del segle XVI, Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida) i en el reliquiari de sant Jordi, d'Eloy Camanyes, datat el 1596 i conservat al Museu Històric Municipal de València. Aquest últim s'oposa a un altre ben encarat que flanqueja la relíquia del sant en la peanya de l'obra, però cap dels dos porta corona. No deixa de ser l'escut de Pere del Cerimoniós, que potser mostra la fidelitat dels jurats de València al rei.



Figura 4. Creu de Sant Gil, 1430-1440, Ajuntament de La Mata, Castelló.

(Creu de Sant Gil, 1430-1440, Ajuntament de la Mata, Castelló) [fig. 4] i en diverses portes de la Llotja (1482).

Igualment el 1394, el mateix Joan I, que havia encunyat el «reial de plata», crea una moneda d'or en el revers de la qual apareix l'escut inclinat amb les armes reials, un elm coronat i timbrat d'un drac alat. També, el 1426, Alfons el Magnànim, en virtut d'una concòrdia entre el monarca i els jurats i síndic de València, crea el següent:

Reals e migs reals dor sota forma e empremta de la una part ab scut de senyal o armes nostres Reyals jus lo timbre nostre propi. E de la part altra ab lo dit nostre senyal e armes fet a Cayro ab quatre migs compassos entorn. E dessús en la sumitat cercles en cascuna part ab letres continents nostres propi nom e títol del dit Regne de València.⁶³

63. Arxiu Municipal de València: *Privilegis i cartes del rey D. Alfons III*, núm. 44. Vegeu V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 81.

Així, el «Reial d'or» de València mostra, a l'anvers, l'escut inclinat a la dreta, amb dos pals, cimera, corona i drac alat i la llegenda ALFONSUS REX, per la qual cosa també rep el nom de «timbre». Sembla que l'escut es refereix al monarca i no al regne, ja que ambdós reis, i més tard, també Joan II, encunyaren monedes amb les mateixes armes en altres territoris de la Corona. De fet, són nombrosos els exemplars que trobem en obres d'Aragó i Catalunya. Per exemple, entre 1367 y 1377, Pere el Cerimoniós feu esculpir dos escuts amb el drac alat als laterals de la porta reial del monestir de Poblet. Al mateix indret, el mausoleu de Martí l'Humà, de 1397, presentava les mateixes armes reials. Apareixen també en un segell que porta com a suport dos lleons d'or, datat el 1380 i conservat al capítol de la seu de Mallorca.⁶⁴

A finals del segle XIV, l'escut del rei (amb dos pals) s'incorporà a l'entrada de les drassanes de Barcelona i, cap a 1400, entre dos escuts de Catalunya, a l'antiga façana de la casa de la Ciutat. De mitjans del segle XV, l'entrada a la desapareguda Diputació d'Aragó també presenta les armes del drac entre dos escuts d'aquell regne: la creu d'Ènnec Aritza i els quatre caps de reis àrabs amb la creu de sant Jordi, tots ells sostinguts per àngels custodis. La presència de les armes reials a l'eix de simetria format pels escuts dels seus regnes, s'ha constatat inclús en obres de fins al segle XVII.⁶⁵ D'aquesta manera, en aparèixer flanquejat per les armes pròpies de cada territori, el drac alat només pot ser interpretat com a divisa del rei⁶⁶ i no de cap dels seus regnes.

Com ja hem avançat, l'escut de Pere el Cerimoniós passà a ser dinàstic. És més, el rei havia inclòs la cimera entre les insígnies reials que havien d'utilitzar-se en la coronació dels seus successors:

64. P.M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 33; R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 157.

65. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, pp. 154.

66. Trobem altres exemples en un extracte de l'inventari de joies de la reina Sibil·la de Fortià, quarta esposa del rei Pere el Cerimoniós des de 1377, que morí al convent de monges franciscanes de Barcelona el 1406. En tot moment, encara que retolat amb el nom de València, es fa referència a l'escut del rei: «I parell de bacins [...] e lo fons de cascun ha I gran smalt, en lo mig del qual ha I scut del senyor rey ab I corona sobre lo dit scut, e entre lo dit scut e corona ha I breu ab lletres franceses que diu *Valencia*, e en la I dels dits bacin ha I testa feta a manera de vibra ab dents, e ab II ales esmaltades de blau, [...] e la dita copa [...] ha I gran esmalt redon, blau, al mig del qual ha I escut a senyal del senyor rey ab I corona ab I breu ab lletres franceses que diu *Valencia* [...]». Arxiu de la Batlia de Barcelona, núm. 942, cit. per Josep Sanchis Sivera: «La esmalteria valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, 7, 1921, pp. 37-38.

[...] ell cavalgue en .I. cavallo blanchó i no lieve esporo[ne]s i qua[n]do el rey ha cabalgado faga levar la suya espada delant si a un noble escudero [...] Elas armas yes assaber el pendon reyal el escudo asu senyal con [e]l yelmo co[n] su timbre faga levar alsu señalero cavalgando en un cavallo, el qual vaya alas espaldas del rey.⁶⁷

Fou utilitzat pels seus fills, els reis Joan I i Martí I, a qui va pertànyer la cimeira del drac, datada en el segle xv i procedent de Palma de Mallorca (Real Armería del Palacio Real de Madrid); també per Alfons V i Joan II, de vegades posat de front,⁶⁸ i inclús pels reis de Nàpols.⁶⁹ La porta el Magnànim, «Le Roy D'ARAGON», en l'*Armorial équestre de la Toison d'Or* (mitjans del segle xv, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 4790, f. 108r, núm. 228) i apareix a la part inferior d'un foli del *Salteri-Llibre d'hores d'Alfons V el Magnànim* (Leonard Crespi, 1436-1443, València / Londres, British Library, ms. Add. 28962, f. 14v). Però un esbós per a una medalla, realitzat per Pissanello el 1448 (París, Museu del Louvre, INV 2307r), ha portat alguns autors a posar en dubte la transformació moderna, que vorem més avant, del drac alat en rat penat.⁷⁰ El casc del rei llueix els quatre pals coronats sobre els quals s'aprecia, efectivament, un rat penat, però no es tracta de l'elm coronat. Alhora, Pissanello dissenyà un escut amb el drac per a l'arc de triomf de Castelnuovo.

Com a divisa dinàstica, continuà en ús fins a Ferran el Catòlic, quan el drac alat fou timbre heràldic de les corones hispàniques, fins a la introducció de l'àguila bicèfala germànica. Així, quedaria relegat als segells dels virreis de la Corona d'Aragó, que el gastarien, ja des del segle xvi, com a símbol del monarca i del poder delegat en ells. Açò donaria lloc, segons Miralbell Condeminas, a la seua consideració com a escut del Regne de València.⁷¹

67. Pere IV: *Ordinacion feyta por el muyt alto e muyt excellent príncep e senyor el senyor don Pedro tercero Rey daragon de la manera como los Reyes daragon se farán consagrar e ellos mismos se coronaran*, manuscrito, s. xiv, f. 5v, Fundación Lázaro Galdiano, <<https://bvpb.mcu.es>> (consulta: 21/07/2019); A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 63.

68. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 153.

69. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 75.

70. F. Molina Pont pensa que el drac alat seria una deformació del rat penat, que recuperaria ací Alfons el Magnànim (F. Molina Pont: *Lo que no se ha dicho de la señera...*, 1981, pp. 33, 52), mentre que García Moya dedueix que la senyera ho era del rei i del regne i no sols de la ciutat (R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 222).

71. Arxiu de la Corona d'Aragó. A. Reial Patrim. p. 222. Vegeu Enrique Miralbell Condeminas: *Nobiliario de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1948, t. I, p. 286.

5. La senyera de València

Però abans, el drac alat ja havia passat a la senyera del cap i casal. El 1459, la «vibra» o drac alat es col·loca com a cim de l'asta,⁷² sobre una corona que s'havia afegit només uns anys abans, en fer-la nova el 1449.⁷³ I d'aquesta última pengen, a partir de 1503, uns llambrequins blaus en forma de fulla i una creu blanca, segons afirma Beuter, «ab la devisa del rat-penat».⁷⁴ Tots aquests elements procedien de l'escut de Pere el Cerimoniós, concretament del mantellet d'atzur i gules amb la creu patent, fixada de plata. L'últim element a ser afegit a la senyera de València, el 1545, seria l'elm, sobre el qual es col·locaria la corona de plata i el drac alat.⁷⁵ A diferència de les tesis anteriors sobre la possibilitat d'una corona brodada, segons Orts i Bosch, la corona metàl·lica amb el drac alat hauria sigut l'única a rematar l'asta de la senyera fins a mitjans del segle XIX, ja que hauria estat doblement coronada.⁷⁶

Al seu torn, la senyera de la ciutat, tal com la descriu Beuter, explicaria la modificació de l'escut original del rei a la portada d'obres com l'*Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentie* (València, Didaci de Gumiel, imp., 1515). A la portada de la *Primera part de la història de València que tracta de les antiquitats de Spanya, i funció de València* de Pere Antoni Beuter (València, Francisco Díaz, imp., 1538), el mantellet s'ha convertit en un grapat de fullatges amb la creu d'Ènnec d'Aritz, com als escuts de l'enteixinat de l'antiga casa de la Ciutat (principis del segle XVI, Ajuntament de València) (fig. 5), on la forma de l'escut recorda la del penó. En el *Llibre del Mostassaf* de l'Arxiu Municipal de València (1563-1568, còdex 4, f. 7, facs. 4457) els tornem a trobar amb el seu color blau.

Podríem suposar també que les armes de la ciutat de València haurien interferit en la representació de la cimera de l'escut instituït per Pere el Cerimoniós que

72. Arxiu Municipal de València: *Claveria Comuna*, Manuals d'albarans, J 69, f. 28v.

73. El 31 de maig de 1449 els jurats es reuniren a la Llotja i acordaren que: «attenents la bandera d'or e flama que la Ciutat tenia fos squirada e gastada, per tal proveïren ne fos feta una nova consemblant de aquella emperò ab corona, e de la que era ne fossen fets penons per a trompetes». Arxiu Municipal de València, *Manual de Consells*, A 34, f. 200. Transcrit per P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 105.

74. P. A. Beuter: *Crònica*, p. 36.

75. «Item cinch sous per un palm de seti blau per dauall del elm del rat penat». Arxiu Municipal de València, *Llibre de certificacions del Racional*, q.q. 11. Transcrit per V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 76.

76. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, pp. 262-263.



Figura 5. Escuts de l'enteixinat de l'antiga Casa de la Ciutat, principis del segle XVI, Ajuntament de València.

apareix en el *Livro da Nobreza e da Perfeição das Armas dos Reis Cristãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal* (António Godinho, ca. 1522, Lisboa, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 20) (fig. 6). Tot i que el drac no sempre està clarament representat, en aquest cas no hi ha dubte que es tracta d'un rat penat. Però la transformació de la «vibra» sobre l'asta de la senyera no tindrà lloc fins al segle XVII, per la qual cosa no pogué haver influït en aquesta imatge. La confusió podria deure's al fet que la cimera ja rebia aquesta denominació des de mitjans del segle XV. Així, al *Llibre de sotsobreria de murs e valls* consta un pagament fet a «Jacme filoll pintor per deboxar e pintar dos Rats penats per mostra per obs de obrar ni hu de pedra marbre per obs del portal de quart»,⁷⁷ per a l'escut que es va afegir el 1448.

77. Arxiu Municipal de València, *Llibre de sotsobreria de murs e valls*, d³ 50, f. 39v. Transcripció de V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 86. El mateix Vives i Liern diu que en la porta de la muralla islàmica que donava al carrer Nou, construïda el 1408, ja hi havia un escut amb el rat penat. Ho dedueix, no obstant, d'una carta de pagament datada el 1487, que menciona «lo rat penat questa damunt lo portal del carrer nou», la qual cosa no vol dir que



Figura 6. *Livro da Nobreza e da Perfeiçao das Armas dos Reis Cristãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal*, António Godinho, c. 1522, Lisboa, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 20.

Més antiga encara és l'atribució de la cimera a Jaume I, que es remunta a l'època del rei Martí I.⁷⁸ Des de Beuter, els historiadors dels segles XVI al XIX han repetit que el drac alat, o rat penat com ja s'anomenava, fou concedit per Jaume I a les armes de la ciutat de València.⁷⁹ I així ho cregueren intel·lectuals de la Renaixença i artistes com Agapito Vallmitjana, que va incloure la cimera mencionada del rei Martí (segle XV, Real Armeria del Palacio Real de Madrid) en el seu monument a Jaume I (1886, València, plaça d'Alfons el Magnànim), gràcies a la reproducció que feu Juan Lau-

ja existira a començaments del segle XV. Arxiu Municipal de València, *Notal decimono de Jaime Eximeno*, 1487, T 19. Vegeu V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 57-58, 86-87.

78. «El seu objecte concret era el de servir de casc a la persona que representava el 'rei en Jaume' en la cavalcada o 'colcada' amb la qual venia solemnitzat l'aniversari del dia de la conquesta de la ciutat, el 31 de desembre de cada any». Vegeu Gabriel Alomar i Esteve: «Paraheràldica mallorquina de l'època cavalleresca», dins *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II, 1987, p. 623; Gabriel Llopart: «'La festa de l'estandart [d'Aragó]', una litúrgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XIV)», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 37-38, 1980, pp. 16; A. Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 109.

79. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 34; V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 44-48; José Vives Ciscar: *Armas de Valencia. Resumen de las conferencias pronunciadas en Lo Rat-Penat por los señores Torres Belda, Vives Ciscar, Tramoyeres, Martínez Aloy*, València, Manuel Alufre, 1880, pp. 7-9 (ed. facs. de Llibreries París-València, 1980). A aquesta confusió degué contribuir l'exemplar de la *Costum*, de 1239, realitzat en època de Pere el Cerimoniós i ornamentat amb les seues armes. Vegeu Montaner Frutos: *El señal del rey de Aragón...*, p. 110.

rent el 1858.⁸⁰ De fet, des del seu regnat, s'aspirava a la unificació d'Espanya a les mans d'un rei cristià. Aquesta idea de restauració fou pronosticada en dues visions de finals del segle XIII: *Cedrus alta Libani*, de 1297, i *Vae mundo in centrum annis*, de 1288, segons la qual una rata penada devoraria els mosquits d'Espanya (*donec vespertilio scinifes Hispaniae devoret; et vespertilio fugavit eum*).⁸¹ Algunes de les interpretacions que en feren els visionaris del segle XIV veien en el monarca d'Aragó al que hauria de vèncer la resta de reis espanyols; entre elles trobem la que feu Francesc Eiximenis en el primer llibre de *Lo Crestià* (cap. 102),⁸² que data de 1379-1380, i que, en opinió d'Ivars, és significativa per l'autoritat i la fama del franciscà.

Més que les visions dels segles XIII i XIV, en la mutació del drac alat en rat penat, almenys en el seu nom, degué influir la visió d'un ermità constantinopolità de 1455: *Surge, vespertilio, surge*. El *vespertilio* o rat penat simbolitzava un rei que es coronaria a València, que conqueriria Granada i que seria rei de les dues Sicílies, a més de dominar Itàlia. El 1496, el metge i astròleg Jerònim Torrella reconeix en aquesta visió Ferran el Catòlic i, de nou, basant-se Ivars en l'autoritat de l'escriptor i en què la seua obra, *De imaginibus astrologicis*, s'havia imprès a València, infereix que «degué influir no poc en la valencianitat del *Rat Penat*».⁸³ Però més encara ho faria que Gaspar Escolano recordara aquella visió el 1610. En aquest últim any, a més, es produí una renovació de les idees apocalíptiques a causa de l'expulsió dels moriscs, la qual cosa pogué afavorir la substitució d'una figura per l'altra.⁸⁴

6. Drac alat o rat penat

Com podem comprovar, l'origen del rat penat a les armes de la ciutat de València és una altra qüestió en la qual els autors no es posen d'acord. Tot i que els documents datats des d'inicis del segle XVI anomenen *rat penat* la divisa reial sobre l'asta,⁸⁵ Gó-

80. F. Garín Llombart i J. J. Gavara Prior: *Jaime I, memoria...*, p. 225.

81. D'aquesta visió només es conserva una versió de 1377: uns reis, simbolitzats pels planetes Saturn, Júpiter i Mart, lluiten contra el rat penat. Aquest representa a Enric de Trastàmara, que venç Pere el Cruel. Vegeu A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», pp. 80-83.

82. Biblioteca Nacional de Madrid, ms, 1790, s. XV, f. 79r., cit. per R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 224.

83. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», pp. 77-82.

84. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», pp. 93-94.

85. V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, pp. 71-80.

mez Miedes encara la descriu com «un dragón con alas»⁸⁶ i Escolano diu que «en las alas y catadura parece representar al vivo un Dragon», mentre que «del nombre de Rat penat con q[ue] le llamamos en le[n]gua Valenciana arguyan haver corrupción en el vocablo, y que por llamarle Drach Penat (que es lo mismo que Dragón penado) viciosame[n]te le damos nombre de Rat penat».⁸⁷ El canvi de nom, tal volta, pogué haver comportat la representació fidedigna de la divisa que, en l'imaginari col·lectiu, ja era de fet un rat penat.

Però la divisa reial no adquirí la forma d'un rat penat fins a la reforma de la bandera de València, efectuada per Simó de Toledo el 1638 amb motiu del quart centenari de la conquesta.⁸⁸ En el jeroglífic XXXI de la crònica de Marc Antoni Ortí sobre les festes del quart centenari de la conquesta de la ciutat de València (*Siglo IV de la Conquista de Valencia*, 1640, Valencia, Juan Bautista Marçal imp.), ja es veu la senyera amb el rat penat sobre l'elm, d'on ixen els fullatges⁸⁹ ja mencionats; també en el llibre del *Ceremonial de la ciudad de Valencia* (Fèlix Cebrià Aracil, 1696), sobre la corona que remata l'asta de la senyera sense elm, ni cap franja blava.

Pel que fa a l'escut de la ciutat de València, la documentació indica que, el 1525, l'argenter Pere Andreu cobra per «los dos sagells de argent per obs de sagerllar los albarans que hixen de la scrivania de la Sala ab senyal Real e Rat Penat damunt la corona».⁹⁰ Amb aquestes matrius es podria haver segellat un document de 1588, que mostra la pervivència de l'alternança entre l'escut ogival i en cairó. El primer està inequívocament identificat per la llegenda CIVITATIS VALENTIA, mentre que el segon mostra la corona i les dues L pròpies de la ciutat, però també, la divisa del drac alat. La transformació d'aquest en rat penat es va produir ja el 1633, en els escuts tipogràfics dels impressors de la ciutat de València: Juan Batis-te Marçal, en imprimir els *Capítols del quitament de la insigne y coronada ciutat de València*, utilitzà l'escut caironat amb el rat penat damunt de la corona, mirant de front i amb les ales obertes.⁹¹ No obstant això, en les miniatures d'un parell de

86. Bernardino Gómez Miedes: *La historia del muy alto e invencible rey Don Jayme de Aragon* [...], València, Casa de la Viuda de Pedro de Huete, 1584, lib. XI, cap. 19, p. 240.

87. Gaspar Escolano: *Década primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y Reyno de Valencia*, València, Pedro Patricio Mey, 1610, lib. IV, cap. 17, col. 824.

88. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac Alat'...», pp. 89, 95.

89. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 169.

90. Arxiu Municipal de València, *Claveria Comuna*, Manuals d'Albarans, J 87, f. 68r. Transcripció d'A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 87.

91. A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 90; V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 34.

butles del papa Sixt V de 1585 (Arxiu Municipal de València, Documentació eclesiàstica, núm. 27) i 1587 (Arxiu del Regne de València, *Reial Cancelleria*, núm. 716), les armes municipals ja presenten clarament un rat penat de front.

Un altre segell amb la llegenda SIGILLVM INSIGNIS CIVITATIS VALENTIAE, utilitzat a finals del segle XVI i durant el segle XVII, presenta l'escut en cairó de la ciutat amb corona i drac, però sobre una celada pròpia del senyal del rei,⁹² la qual cosa degué ser producte d'una confusió entre les armes del rei i les de la ciutat. Una prova al respecte la trobem en els llibres de la *Taula de canvis i depòsits de la ciutat de València*. En la coberta, des del primer volum de la sèrie fins al 124, corresponent a l'any 1636, està gravat l'escut quadrilong ogival –no caironat com diu Ivars Cardona– amb l'elm i el drac alat de perfil, és a dir, el del rei. El següent volum segellat, el 152, que correspon als anys 1645-1646, presenta el mateix escut, però la cimera ja és clarament un rat penat i està de front⁹³ (fig. 7). No sempre és fàcil distingir entre drac alat i rat penat i, de vegades, sembla que les diferències no són suficientment significatives com per a decantar-se per un o altre; però la disposició de cadascú i, especialment, l'ús successiu d'ambdues cimeres en aquesta sèrie ens indica, per un costat, que hi havia intenció de representar, primer un drac alat i després un rat penat i, per l'altre, l'estreta relació entre els dos animals.

També és un poc desconcertant la portada de *Lithologia o Explicacion de las piedras y otras Antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la Capilla de nuestra Señora de los Desamparados de Valencia* (Josep Vicent del Olmo, València, Bernardo Nogués, 1653), que presenta l'escut del rei flanquejat per les dues L, referents al títol de dues voltes lleial atorgat pel Cerimoniós, que acompanyaven el de València a partir de finals del segle XVI. Podria fer referència a la lleialtat de la ciutat al monarca, com en la guerra contra Castella en el segle XIV, tot i que també podria tractar-se d'una confusió entre el regne i la ciutat i simbolitzar-hi els dos. No obstant això, a cada costat del drac, trobem els dos escuts de la ciutat de València, el segon amb corona i rat penat. I flanquejat amb les dues L coronades, en la seua conformació quasi definitiva, el tornem a trobar a la portada dels *Capítols, estatuts e ordinacions de la insigne, y coronada ciutat de València, dits del quitament* (València, Geroni Vilagrassa, 1669).

92. V. Vives i Liern: *Lo rat penat en el escudo...*, 1900, p. 42.

93. Arxiu Municipal de València, *Taula de Canvis i Depòsits de la Ciutat de València*, Llibres Majors, II³ 124, coberta; II³ 152, coberta. Referència d'A. Ivars Cardona: «Origen i significació del 'drac alat'...», p. 95.



Figura 7. Arxiu Municipal de València, *Taula de Canvis i Depòsits de la Ciutat de València*, Llibres Majors, ll³ 152, 1645-1646, coberta.

El corrent d'opinió sobre la coincidència de les armes de la ciutat i del Regne, a què ja hem fet referència, es fonamenta en els testimonis d'autors forans: el 1513, Francisco Valonga diu que l'escut del Regne de València porta «por timbre un Murciélago» (*Stemmata y Blasones de los mayores monarcas del mundo*, Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 11696, f. 39); el 1615, Juan Bautista Roig afirma que te «un murciélago sobre la corona» (*Epílogo y relación de la Católica Monarchia*, València, f. 262v); el 1628, Andreu Bosch assegura que les armes del regne eren els pals en cairó i el rat penat (*Summari, índex o Epítome dels admirables y nobilíssims títols de honor de Catalunya, Rosselló y Cerdanya [...]*, Perpinyà, Pere Lacavallerie, pp. 389 i 566) i el 1645, Méndez Silva escriu que «el Reyno de Valencia, llamado así de su Cabeça, y Ciudad Metropoli [...] haze por Armas, en una tarjeta coronada las quatro barras sangrientas campo dorado, en forma quadrangular; al timbre un murciegalo» (*Población general de España*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, f. 201v).

Un segle més tard, el 1748, Espinalt (*Atlante Español*, t. VIII, Madrid, Imprenta de Hilario Santos Alonso [ed. facs. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1988], p. 12) informava que «tiene este Reyno por Escudo de Armas

desde que le conquistó el Rey Don Jayme I. de Aragón [...] en campo de oro, las quatro Sangrientas Barras Catalanas, y al timbre corona Real, y encima de la Corona un Murciegalo, del modo que está figurado en la estampa primera», és a dir, en un mapa del Regne de València. Cal prestar atenció a la substitució de l'escut en cairó.⁹⁴ García Moya considera que fou en aquest mateix segle XVIII, quan es va estendre entre els valencians l'errònia creença en la dualitat d'armes heràldiques per a la ciutat i Regne de València.⁹⁵ Poc més tard, durant el regnat de Carles III, es va col·locar un escut amb un drac alat sostingut per dos xiquets sobre la porta de l'antiga Acadèmica de Sant Carles, quan estava a la Universitat de València. Actualment, es troba sobre l'accés al Museu de Belles Arts de València.

7. Les Corts

El 1418, les corts convocades per Alfons el Magnànim institucionalitzaren i feren permanent la Diputació del General. Com les corts, estaven integrada per representants dels tres braços: el militar o nobiliari, l'eclesiàstic, i el de la ciutat de València i altres viles o reial. Els seus segells, que passaran a l'escut de les corts en el mateix ordre, eren sant Jordi, pel braç militar; la Mare de Déu, per l'eclesiàstic i l'àngel custodi del regne, pel reial. No obstant això, les variants seran nombroses, inclús després d'haver quedat establert com acabem de mencionar.

En un text, documentat el 3 de febrer de 1419, apareixien «dos senyals reals y en mig de aquells lo senyal de sent Jordi».⁹⁶ Però, a l'última dècada del segle XV, el braç eclesiàstic prengué la imatge sedent de la Mare de Déu i, l'11 d'octubre de 1496, els diputats ordenaren que l'Església ocupara el lloc central, mentre sant Jordi quedava a la dreta i a l'esquerra, l'escut de pals.⁹⁷ Es troben disposats d'aques-

94. Segons García Moya, degut a «la norma heràldica tardia que associava [...] el “pavés cuadrat” a mujeres y ciudades». Vegeu R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 382.

95. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, pp. 194, 329.

96. José Martínez Aloy: *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*, València, 1930, t. II, p. 280. No hem localitzat cap manuscrit amb la signatura aportada per Martínez Aloy; però un document de la mateixa data, en un volum de l'Arxiu del Regne (*Generalitat*, 2643, f. 64v), s'ajusta a les referències de l'autor sobre l'obra i menciona a García Gonzàlez i un pagament de catorze florins per un tapet de ras destinat a l'escripció de la diputació. La descripció de les insígnies, no obstant, no s'hi troba.

97. Guillem Ramon Mora d'Almenar: *Volum e recopilació de tots los furs, y actes de corts...*, València, Felip Mey, 1625, pp. 322-323. Recordem que la disposició de les armes, com és habitual

ta manera sobre el relleu de la porta d'accés al pis superior del Palau de la Generalitat (fig. 8), per la qual cosa no poden ser obra dels mestres Corberà i Alamy, com s'ha deduït de la documentació conservada. Aquests començaren a treballar el 23 d'octubre de 1494 i cobraren el 2 de gener de l'any següent,⁹⁸ és a dir, abans de l'acord que modificà l'ordre dels estaments en l'escut.



Figura 8. *Escut de la Diputació del General*, València, Palau de la Generalitat, porta d'accés al pis superior.

A més, després d'aquest, l'escut reial encara era inclinat, com el del rei. No fou fins prou més tard que els pals de gules sobre camper d'or prengueren una forma caironada, la mateixa que presenta al relleu. El 1512, al *Llibre de matrícula de nobles, cavallers i generosos del Regne de València*, la Mare de Déu domina el

en heràldica, pren el seu punt de vista; és a dir, per a l'espectador, el braç eclesiàstic queda a l'esquerra i el reial a la dreta.

Així és com hauríem d'entendre la descripció del retaule de l'antiga capella del Palau de la Generalitat. S'ha de fer notar, no obstant això, que l'obra fou encomanada el 7 de desembre de 1493, és a dir, abans que fora establida la centralitat de Maria a l'escut de la Diputació: «En lo mig del retaule la Verge Maria ab lo Jesús al bras, seyta en una cadira ab àngels entorn, e als peus de la Maria tres deputats principals e lo síndich e scrivà agenollats [...] E a la part dreta de la Maria sent Jordi ab lo drach e a la part esquerre lo àngel custodi ab lo rat penat ab les armes de Aragó en un targe que tindrà en les mans». Arxiu del Regne de València, *Generalitat*, 2706, f. 196v. La transcripció és de Martínez Aloy. En aquest cas, també és errònia la signatura que aporta. Vegeu José Martínez Aloy: *La casa de la Diputación*, València, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1909-1910, pp. 84-85.

98. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, p. 152. Hem trobat la segona referència a l'Arxiu del Regne de València, *Generalitat*, 2968, f. 196v.

registre superior; mentre que, a l'inferior, sant Jordi lluita amb el drac i l'àngel custodi del regne encara mostra les armes reials en un escut apuntat. Però el 1585, la butlla del papa Sixt V (Arxiu Municipal de València, Documentació eclesiàstica, núm. 27) ja presentava els pals de l'estament reial en cairó i amb un rat penat sobre la corona.

Pel que fa a aquest últim, com es desprén dels documents citats i encara es pot vore en les imatges de la Sala Nova del Palau de la Generalitat, el braç reial alternava entre l'heràldica reial, els pals de gules sobre camper d'or, i la de la ciutat, amb corona i rat penat. Al fris tallat sota la galeria de la tribuna, l'escut caironat es troba sobre una cartel·la i no sostingut per l'àngel custodi, a diferència de les pintures murals. Sobre els diputats de la Generalitat, el 1591, Joan Sarinyena pintà l'àngel custodi del regne amb un senzill escut en cairó rematat per una xicoteta corona (fig. 9), com havia quedat establert en l'acord de 1377; de la mateixa manera que Lluís Mata, el 1593, sobre les viles reials a l'esquerra de la imatge de la Justícia.



Figura 9. Braç reial en la Sala Nova del Palau de la Generalitat de València: a) *Diputats de la Generalitat*, Joan Sarinyena, 1591; b i c) *Viles reials de segona classe*, Lluís Mata, 1593; d) *Escut de la Diputació del General*, Joan Sarinyena, 1609.

Per contra, l'escut de l'àngel sobre les de la dreta no només porta corona i rat penat, tal volta per influència de les armes d'època moderna de la ciutat, com degué ocórrer amb la forma caironada, sinó també, elm i cimera. En relació amb açò, el cronista de la boda de Felip III, que tingué lloc a València el 1599, parla de «los escudos y armas reales de la Diputación y Generalidad desta ciuda y Reyno de Valencia con el Rat-Penat o Murciegalo puesto ensima del ielmo del (sic) sobredicho».⁹⁹ Finalment, l'àngel realitzat per Sarinyena, el 1603, sobre la porta

99. Felipe de Gauna: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, f. 497v (València, Acció Bibliogràfica Valenciana, t. I, 1927, p. 625).

de la Sala Nova, vist sobrevesta amb les armes reials que, segons Teixidor,¹⁰⁰ vestia qui representava l'àngel custodi en la festa que la ciutat li dedicà el 1395. I en cairó i sense corona, les porta de nou en la mà esquerra, com en l'actual retaule de la capella, realitzat pel mateix autor entre 1606 i 1607, i el frontal d'altar, tal volta un poc més antic, ja que el disseny s'ha atribuït a Joanes.¹⁰¹

L'escut coronat representa l'estament reial a la portada de la *Década primera de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia* d'Escolano, de 1610-1611, mentre que el casc amb corona i cimera estan presents, però a la part superior i al revés. També al mapa d'*El Reyno de Valencia dividido en sus dos Gobiernos que son Valencia y Orihuela y dos Tenencias que son Xàtiva y Castellón* de Francisco Antonio Casaus, datat el 1693,¹⁰² l'escut del braç reial són els pals coronats, però amb les dues eles de la ciutat. En definitiva, tot i les variants, la Generalitat utilitzà els pals en cairó timbrats de corona en l'escut del braç reial fins al decret de Nova Planta, el 1707.¹⁰³

8. L'escut de la Generalitat

Tornant a les armes de Pere el Cerimoniós, en el segle XIX, quan es crearen les tres províncies, aquelles foren adoptades per la Diputació Provincial de València, però canviant els esmalts del mantellet i folre, així com la creu, que passà a ser la roja de sant Jaume, com s'aprecia en un reboster de la Diputació de València.

Durant la transició, l'escut del rei Pere fou una constant. Per exemple, es sobreposava als pals a la bandera del Consell del País Valencià entre 1979 i 1982 (Decret de 24 d'abril 1979, pel qual s'estableix la bandera del Consell del País Valencià) (fig. 10) i a la franja blava al costat de l'asta, en lloc de la corona, a la bandera aprovada en l'Estatut de Benicàssim, el 1981. Finalment, la Llei de la Generalitat Valenciana que regula el seu símbol (Llei 8/1984 de la Generalitat Valenciana, de 4 de desembre, DOGV 211, de 13 de desembre de 1984) estableix, en l'article 6, que l'emblema de la Generalitat és l'heràldica de Pere el Cerimoniós entesa com a representativa del Regne de València o, en qualsevol cas,

100. José Teixidor Trilles: *Antigüedades de València*, València, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896, vol. II, p. 191.

101. P. M. Orts i Bosch: *Història de la senyera...*, pp. 155-156.

102. Arxiu de la Catedral de València.

103. R. García Moya: *Tratado de la real señera...*, p. 182.



Figura 10. Bandera del Consell del País Valencià entre 1979 i 1982.

sinó en representació de l'antic regne, sí com a dipositària, no tant de la sobirania, sinó de l'autoritat que abans fou la reial.

No podem deixar de mencionar, per acabar, la polèmica suscitada amb la renovació del logotip de la Generalitat el 2018. La simplificació d'aquest ha fet desaparèixer els florons i les perles de la corona, perdent així el seu caràcter reial i convertint-se, segons els seus detractors, en corona vescomtal. S'ha de tenir en compte, no obstant això, que es tracta només d'un logotip i que la categorització de les corones és posterior¹⁰⁴ a la configuració de l'escut.

Bibliografia

- ALDANA NÁCHER, Cristina: «Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, 69, 1988, pp. 3-8.
- ALMELA I VIVES, Francesc: *El escudo de Valencia*, València, Sociedad Valenciana Fomento del Turismo, 1956.
- ALOMAR I ESTEVE, Gabriel: «Paraheràldica mallorquina de l'època cavalleresca», dins *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II, 1987, pp. 621-632.

104. La forma i la classificació de les corones heràldiques no es van codificar fins a finals del segle XVII. Amb anterioritat, eren molt variades i s'anomenaven «coronel». Vegeu A. Fluvà i Escorsa: *Manual d'heràldica...*, p. 118.

- ANYÓ GARCIA, Vicent (estudi i transcripció): *El primer Manual de Consells de la ciutat de València (1306-1326)*, València, Ajuntament de València, 2001.
- ATIENZA I PEÑARROCHA, Antoni: *La Real Senyera. Bandera nacional dels valencians*, València, L'Oronella, 2001.
- BEUTER, Pere Antoni: *Crònica*, València, 1538 (ed. Enric Iborra, València, Institució Alfons el Magnànim, 1982).
- BOIX, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, t. I, València, Imprenta de D. Benito Monfort, 1845.
- CEBRIÀ ARACIL, Félix: *Libro del ceremonial de la ciudad de Valencia*, 1696, Arxiu Municipal de València, manuscrit (ed. facs. Ceremonial Ediciones, 2007).
- ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y Reyno de Valencia*, València, Pedro Patricio Mey, 1610.
- FATÁS CABEZA, Guillermo: «El escudo de Aragón», dins *Aragón, reino y corona. Exposición Centro Cultural de la Villa de Madrid, de 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 167-174.
- FLUVIÀ I ESCORSA, Armand de: *Manual d'heràldica i tècnica del blasó*, Barcelona, Galerada, 2011.
- Furs, capítols, provisions, e actes de cort, fets y atorgats per la S.C.R.M. del rey don Phelip nostre senyero, ara gloriosamente reginant. Any 1604* (ed. facs. a cura d'Eugenio Císcar Pallarés: *Las Cortes Valencianas de Felipe III*, València, Universitat de València, Departament d'Història Moderna, 1973).
- Furs e ordinacions del Regne de València*, València, Lambert Palmart, 1482 (ed. facs. València, Vicent Garcia, 1992).
- FUSTER, Joan: *El blau en la senyera*, València, Tres i Quatre, 1977.
- GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la real señera. Señeras valencianas y pendones catalanes*, València, Ajuntament de València, 1993.
- GARÍN LLOMBART, Felipe i Joan J. GAVARA PRIOR: *Jaime I, memoria y mito histórico*, Centro del Carmen, 27 de noviembre de 2008 al 1 de febrero de 2009, cat. exp., València, Generalitat Valenciana, 2008.
- GAUNA, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, f. 497v (València, Acció Bibliogràfica Valenciana, t. I, 1927, p. 625).
- GÓMEZ MIEDES, Bernardino: *La historia del muy alto e invencible rey Don Jayme de Aragón [...]*, València, Casa de la Viuda de Pedro de Huete, 1584.
- IVARS CARDONA, Andrés: «Origen i significació del 'drac alat' i del 'rat penat' en les insígnies de la ciutat de València», *III Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, València, Ajuntament de València, 1923, pp. 49-112.

- JAUME I: *Crònica o Llibre dels feits* (ed. Ferran Soldevila, Barcelona, Edicions 62, 1994).
- JUANTO MANRIQUE, Fermín: *Bandera del Reino de Valencia*, València, Paraval, 1979.
- LLOMPART, Gabriel: «'La festa de l'estandart [d'Aragó]', una liturgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XV)», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 37-38, 1980, pp. 7-34.
- MARTÍNEZ ALOY, José: *La casa de la Diputación*, València, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1909-1910.
- MARTÍNEZ ALOY, José: *Provincia de Valencia*, t. I, dins F. CARRERAS I CANDI (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, Alberto Martín, 1923.
- MARTÍNEZ ALOY, José: *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*, t. II, València, 1930.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Ernest: «Bandera real de Valencia y Senyera del Senyor Rey de la Ciudad», *Valencia Atracción*, VI, 63, 1931, pp. 163-164.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José: *Historia de la Señera de Valencia*, València, Ajuntament de València, 1972.
- MATEU I LLOPIS, Felip: *La moneda del Reino de Valencia*, València, Anubar, 1977.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan: *Catálogo I. Sellos españoles de la Edad Media*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004.
- MIRALBELL CONDEMINAS, Enrique: *Nobiliario de la Corona de Aragón*, t. I, Barcelona, Salvador Rosés Bayer, 1948.
- MOLINA PONT, Francisco: *Lo que no se ha dicho de la señera, del azul y la corona. Ensayo histórico*, València, 1981.
- MONTANER FRUTOS, Alberto: *El señal del rey de Aragón. Historia y significado*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, csic, 1995 (reimpr. electrónica corregida, 2013) <<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1973>> (consulta: 22/07/2018).
- MORA D'ALMENAR, Guillem Ramon: *Volum e recopilació de tots los furs, y actes de corts...*, València, Felip Mey, 1625.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *El Nou d'Octubre. Ressenya històrica d'una festa valenciana*, València, Consell Valencià de Cultura, 1997.
- PERE IV: *Ordinación feyta por el muyt alto e muyt excellent príncep e senyor el senyor don Pedro tercero Rey daragon de la manera como los Reyes daragon se faran consagrar e ellos mismos se coronaran*, manuscrito, s. XIV, f. 5v, Fundación Lázaro Galdiano, <<https://bvpb.mcu.es>> (consulta: 21/07/2019).

- ORELLANA, Marc Antoni: *Valencia antigua y moderna*, València, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1924, vol. II.
- ORTS I BOSCH, Pere Maria: *Història de la senyera al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1979.
- RAMÓN MARQUÉS, Núria: «Llibre del Mustaçaf», dins *Exposició La llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007*, catàleg, València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 438-439.
- Real Senyera. Catàleg exposició. Retrospectiva històrica*, València, Estudiants Valencianistes de la Politècnica, 1998.
- ROSSELLÓ I VERGER, Vicenç M.: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*, Valencia, Fundación Bancaja, 2000.
- SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València*, València, Cercle de Belles Arts, 1976.
- SANCHIS SIVERA, Josep: «La esmaltería valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, 7, 1921, pp. 37-38.
- SEVILLANO COLOM, Francesc: *El Centenar de la Ploma de la ciutat de València (1365-1711)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1966.
- TEIXIDOR TRILLES, José: *Antigüedades de València*, València, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896, vol. II.
- TINTORER, Andreu i Felip BENS: *Senyera valenciana. La bandera de tots*, València, Diputació de València, 2005.
- TORRE, Antonio de la: «La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 5, 1919, pp. 50-64.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis: «Lo rat penat en el escudo de armas de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 38, 1901, pp. 438-445.
- VICIANA, Martí de: *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, València, 1563 (ed. Joan Iborra, València, Universitat de València, 2002).
- VIVES CISCAR, José: *Armas de Valencia. Resumen de las conferencias pronunciadas en Lo Rat-Penat por los señores Torres Belda, Vives Ciscar, Tramoyeres, Martínez Aloy*, València, Manuel Alufre, 1880 (ed. facs. de Llibreries París-Valencia, 1980).
- VIVES I LIERN, Vicente: *Lo rat penat en el escudo de armas de Valencia. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad Lo Rat Penat el 13 de marzo de 1900*, València, Imprenta de la Vda. de Emilio Pascual, 1900 (ed. facs. de la llibreria Va Náixer, s.d.)
- VIVES I LIERN, Vicente: *La puerta de Serranos. Informe acerca de la antigüedad de su escalera principal*, València, Ajuntament de València, 1915.

Genealogía del escudo de la Generalitat Valenciana

Diseño, escultura y política

ARTURO ZARAGOZÁ CATALÁN

Arquitecto inspector de patrimonio artístico. Generalitat Valenciana

Es sabido que en época foral el escudo de la Generalitat Valenciana era el de los emblemas de los tres brazos que la componían –militar, eclesiástico y real– constituidos, respectivamente, por los sellos de las imágenes de san Jorge, la Virgen María y el Ángel Custodio del reino. Con la creación del estado autonómico en 1984, la Generalitat Valenciana adoptó para su escudo o emblema la heráldica del rey Pedro el Ceremonioso, y dejaba el antiguo de la Generalitat para las Cortes autonómicas.¹ El escudo que ahora estudiamos es pues el del rey de Aragón y de Valencia, que acabaría siendo el del reino y últimamente el de la comunidad autónoma.

Una historia de excelencia artística

Los reyes y los administradores de la ciudad de Valencia y del reino homónimo buscaron siempre a los mejores artistas para la fabricación de sus emblemas. El resultado fueron unos escudos que unen a su valor simbólico la excelencia artísti-

1. DOGV núm. 211, 1984 12 13. El emblema de la Generalitat Valenciana se constituye con la heráldica del rey Pedro el Ceremonioso, representativa del histórico Reino de Valencia, tal como es blasonado a continuación:

Escudo: Inclinado hacia la derecha, de oro, con cuatro palos de gules.

Timbre: Yelmo de plata coronado; mantelete que cuelga en azur, con una cruz paté curvilínea y fijada con punta aguzada de plata, forrado de gules; por cimera, un dragón naciente de oro, alado, linguado de gules y dentado de plata.

ca. Las lentas, sucesivas y en ocasiones imperceptibles transformaciones formales de un mismo emblema representado convierte al actual escudo de la Generalitat Valenciana, el antiguo real, en un tema monográfico de estudio de la Historia del Arte y de las técnicas artísticas. El dibujo, la escultura, la orfebrería y hasta la arquitectura se ven envueltos alrededor del diseño propuesto por el artífice del escudo de Pedro el Ceremonioso. Las distintas versiones del emblema despliegan, en este tema, el ritmo de la historia.

Durante la celebración del sexcentésimo aniversario de la Generalitat Valenciana, en 2018, se realizó, entre otras, una exposición con piezas originales y reproducciones *al idéntico* de las piezas labradas en piedra más importantes de este emblema. Estas piezas, que a continuación se enumeran sirven de pauta para señalar las transformaciones artísticas del tema.²

1. Escudo real de Pedro el Ceremonioso. Mediados del siglo xiv. Anónimo. Museo de Bellas Artes de Valencia.
2. Escudo real de Juan I. Torres de Serranos de Valencia. Inicialmente dibujado y policromado por Marçal de Sax y labrado por el maestro Enric Alemany en 1393. Renovado por José Aixa en 1914.
3. Escudo real de Alfonso el Magnánimo. Torres de Quart. Dibujo del maestro Jaume Fillol, escultura del taller de Francesc Baldomar, 1448.
4. Escudo real de Fernando el Católico. Fachada recayente al mercado en la Lonja de los Mercaderes de Valencia. Taller de Pere Compte. *ca.* 1489.
4b. Clave de bóveda con el escudo real de Fernando el Católico en la Lonja de los Mercaderes Valencia. Taller de Pere Compte. 1497-1498.
5. Escudo del Reino de Valencia flanqueado por los escudos de la villa de Ontinyent. Anónimo. Casa de les Corts y Casa del Consell, Ontinyent, siglo xvi.
6. Escudo del Reino de Valencia. Anónimo. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia - Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, procedente de la portada de la Academia de San Carlos en la calle de las Barcas. Siglo xvi.

2. Los escudos sin posibilidad de traslado por formar parte del edificio y encontrarse en lugares de difícil visión fueron escaneados y reproducidos por control numérico computarizado en materiales sintéticos por Carlos Martínez. Véase; Arturo Zaragoza: «La heráldica y la visita al 'Palau Vell' de la Generalitat» en *La memòria del Regne. 600 anys de la Generalitat Valenciana*. Francesc Torres Faus, Antoni Furió Diego, Arturo Zaragoza Catalán y Pere Pau Ripollés Alegre: *La memòria del regne. 600 anys de la Generalitat Valenciana*. Valencia, 1918.

7. Dos escudos simétricos y encarados del Reino de Valencia. Anónimo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Leyendas inciertas

Aunque el escudo de referencia se basa en la heráldica del rey Pedro el Ceremonioso, pronto se produjo el equívoco de adjudicárselo al creador del Reino de Valencia, Jaime I. El primer ejemplo de esta confusión se evidencia en el famoso retablo de san Jorge del *Centenar de la Ploma*, obra de Marçal de Sax y Miquel Alcanyis, que procede de la capilla de la cofradía homónima y se custodia en el museo Victoria and Albert de Londres. En una de las tablas centrales se desarrolla la batalla del Puig, en la que aparece Jaime I, junto a san Jorge, llevando el casco y la cimera con el dragón. El equívoco es más curioso si se piensa que fue el mismo Pedro IV, en 1365, quien concede el privilegio fundacional de la milicia urbana del *Centenar del glorioso san Jorge*, aunque el retablo fue pintado hacia 1400-405.³

El error de representar a Jaime I con la cimera del dragón alado o *rat penat*, se divulga especialmente en el siglo xvi, con la publicación del *Aureum Opus* (1514), donde aparecen los reales privilegios otorgados a la ciudad y Reino de Valencia, así como la *Crónica* de su conquista. Esta obra contiene un grabado en donde se representan las armas de Aragón y la figura ecuestre de Jaime I, ambas coronadas por el dragón alado. Este grabado, sin duda, ayudó a consolidar la equívoca imagen del conquistador.

Otro mal entendido, de carácter popular, se originó por una mala lectura de la *Crónica* de Jaime I. El relato sobre una golondrina que había hecho el nido sobre la tienda del rey y que este protegió hasta que abandonara el nido, se transformó en la inventada leyenda de un murciélago que el rey había adoptado para su escudo.

3. Matilde Miquel Juan: «El gótico internacional en la ciudad de Valencia El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma». *Goya*, 336, 2011.

Seiscientos años de oro, palos de gules, yelmo de plata y dragón naciente

1. *Escudo real de Pedro el Ceremonioso. Museo de Bellas Artes de Valencia*



Figura 1. Escudo real de Pedro el Ceremonioso. Mediados del siglo xiv.
Anónimo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

El primer emblema que comienza y define la serie es el escudo real de Pedro el Ceremonioso que actualmente se custodia en el Museo de Bellas Artes de Valencia con el número de inventario 1927. Es anónimo, está realizado en piedra azul de Sagunto y tiene unas medidas de 112 × 66 × 28 cm. La entrada documentada en el museo se produjo en 1867, procedente de la puerta de la Sharea de la ciudad de Valencia tras el derribo de las murallas.⁴

4. El *Catálogo de los objetos que se conserva en el Museo de Antigüedades de Valencia* de 1867, en su página 95, apunte 34, dice: «Hermoso escudo de armas de mucho mérito, colocado en tiempos de Pedro IV de Aragón, al verificar de el ensanche de Valencia en 1353, sobre la puerta de la Sharea, derribada, junto con las murallas, en 1864».

El dibujo del escudo queda inclinado y lleva cuatro palos. El timbre lo forma un yelmo coronado; mantelete que cuelga, con una cruz paté curvilínea y fijada con punta aguzada; por cimera, un dragón naciente, alado. Los restos de color en la piedra apenas se aprecian. En los netos del escudo se representan roleos con aves. El diseño es preciso de líneas y de elegante trazo.

La piedra está pulida, con el frente del escudo ligeramente abombado y el dibujo perfectamente delineado con zonas rebajadas v.g. en el fondo de los palos del escudo, en el mantelete, o en la cabeza del dragón. Este rebaje parece haber sido realizado con aguafuerte.⁵ Los rebajes parecen haber sido efectuados para incluir materia pictórica más densa, acaso esmaltes.

Lamentablemente, carecemos de documentación o de noticias fiables sobre su origen. La presencia de una pieza notable por su ejecución en un portal de la ciudad relativamente secundario hace pensar que, acaso pudo llegar a este portal con ocasión del derribo del cercano palacio del Real. De hecho, en el dibujo del arquitecto y escenógrafo Felipe Fontana del «estado presente» del proyecto de



Figura 2. Sello, o *flaón*, de Pedro el Ceremonioso. Sello de Juan I.
Según Ferrán de SAGARRA I DE SISCAR, *Sigilografía Catalana*.

5. La fuerza del dibujo y la técnica empleada recuerdan los sepulcros realizados con latón, *brass*, en Europa central y especialmente en la Inglaterra medieval.

renovación del portal de la Sharea del año 1788 no aparece.⁶ Este portal, en cualquier caso y momento, podría ser merecedor de un escudo real ya que por esta puerta se había producido la entrada de Jaime I en la ciudad, cuando la conquista.

Aunque menos definido, el diseño del escudo con el yelmo coronado y dragón naciente aparece bien datado por primera vez en los sellos, o *flahones*, de Pedro el Ceremonioso realizados por el importante platero valenciano Pere Bernés en 1344.⁷ Considerando la temprana fecha de esta referencia, la calidad de la pieza, la fama del orfebre y su cercanía y estima por el rey, así como la técnica empleada en el escudo, con dibujo de líneas precisas, utilización del aguafuerte y rebajes para rellenos de materia pictórica o esmalte, cabe pensar en Bernés como autor del diseño del escudo. Abunda en esta propuesta la estrecha relación de la orfebrería con las armas del rey. De hecho, el trabajo del orfebre vuelve a aparecer en el pomo de la cruz de cristal de roca del papa Luna y en el real de oro de Valencia de Alfonso el Magnánimo.⁸

La cruz de cristal de roca, o férula papal, de Benedicto XIII es una importante pieza de orfebrería. Como ha señalado Josep Lluís Gil:

es de autor anónimo, de principios del siglo xv, datable *circa* 1412-1414. Es de cristal de roca y plata dorada. Está labrada con técnicas de cincelado y elementos de fundición. Lleva esmaltes translúcidos, opacos y nielado, sobre grabados a la talla baja. Realizada mediante el acoplamiento de piezas de cristal de roca, geométricas, seriadas, talladas según la técnica Glyptein. Este grácil y rico conjunto va montado sobre una macolla arquitectónica hexagonal. Las caras de la macolla, correspondientes a los frentes de la cruz, tienen mayor amplitud y en los ventanales albergan placas esmaltadas, en el cuerpo inferior, con los temas de Cristo varón de dolores y el escudo con las barras de Aragón, timbrado por el yelmo coronado con el dragón alado; mientras que en el cuerpo superior lleva el escudo pontificio de Benedicto XIII. Está

6. *Plano y perfil del arco o portal del Cid de Valencia que comunica la obra nueva del Sacro Convento de Montesa con la torre del Temple contiguos a la muralla de la ciudad* MPD,08,202 y 203, 1780, Archivo General de Simancas.

7. Sobre Pere Bernés: José Sanchis Sivera: *La orfebrería valenciana en la Edad Media*, Madrid, 1924, p. 7ss; José Sanchis Sivera: «La esmaltería valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, 1922, pp. 3-50.

Sobre los sellos secretos de los reyes véase: Ferran de Sagarra i de Siscar: *Sigilografía catalana*, 5 vols. (1916-1931). F. Menéndez Pidal de Navascués: «Los flahones de Pedro IV», *Emblemata*, 1, pp. 17-33.

8. Francesc Torres Faus, Antoni Furió Diego, Arturo Zaragoza Catalán y Pere Pau Ripollés Alegre: *La memòria del Regne. 600 anys de la Generalitat Valenciana*, Valencia, 2018.



Figura 3. Sello real en el pomo de la cruz de cristal de roca del Papa Luna. Peñíscola.

marcada con el punzón de Sant Mateu (SM), en el primer cuerpo de la macolla, bajo el esmalte del Varón de Dolores. Fue regalada por la ciudad de Valencia a Benedicto XIII, en memoria de los años en que fue canónigo de la catedral de Valencia.

El hecho de que la cruz aúne el escudo real y el del papa Luna señala el buen momento de la relación entre ambos.⁹

Otra pieza notable de esta misma serie es una clave de bóveda de la catedral de Orihuela. Como es sabido, en un primer momento la ciudad formó parte de las tierras conquistadas por Jaime I para la monarquía castellana, y quedó sujeta a la diócesis de Cartagena. A principios del siglo XIV se modificó el límite entre las coronas de Aragón y Castilla, pasando a depender del Reino de Valencia. Sin embargo, no se modificó la jurisdicción espiritual, y quedó vinculada todavía al

9. Josep Lluís Gil i Cabrera: Informe para la Resolución de 27 de abril de 2015, de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, por la que se incoa expediente de declaración como bien de interés cultural, con categoría de colección de bienes muebles, a favor del conjunto de relicarios del papa Luna ubicados en la iglesia parroquial de Santa María, en Peñíscola. BOE núm. 131, de 2 de junio de 2015.



Figura 4. Clave de bóveda de la catedral de Orihuela, con el emblema de Pedro el Ceremonioso.

obispado castellano de Cartagena, instalado finalmente en Murcia. Los problemas sociales y políticos derivados de esta situación harían que ya a finales del siglo xiv los habitantes de Orihuela solicitaran la creación de una sede episcopal independiente de la murciana, favor que no lograrían hasta 1564.

El templo adopta una planta de tres naves con girola, lo que es propio de colegiatas y de catedrales. La adopción de este esquema para la iglesia mayor oriolana parece responder a las antiguas aspiraciones para el establecimiento de la sede episcopal. La primera noticia documentada de la obra data de 1357. En esta fecha se menciona que la iglesia estaba sin acabar y se urgía al maestro Bernat Vidal para terminar las bóvedas. Probablemente se esté refiriendo a la configuración actual de la obra. Esta guarda ciertas semejanzas formales tanto en la composición de las pilastras, con semicolumnas adosadas, como en la molduración de los arcos, con los de la catedral de Valencia. Esta última catedral, era la de la capital del reino y había sido iniciada en la segunda mitad del siglo anterior. A esta primera época puede adscribirse también la curiosa portada de los pies, la de las cadenas, caracterizada por cinco arquivoltas apuntadas decoradas que enmarcan un arco angrelado. La clave de bóveda con el escudo real se sitúa significativamente en un lugar principal, nada más pasar la portada: en la primera crujía de la nave central. El escudo y el yelmo aparecen en un lecho de follaje, con buen dibujo, pero escaso

volumen y restos de policromía sugiriendo nuevamente que procede de modelos de orfebrería.¹⁰

2. *Escudo real de Juan I. Torres de Serranos de Valencia*



Figura 5. Escudo real de Juan I. Torres de Serranos de Valencia. Inicialmente dibujado y policromado por Marçal de Sax y labrado por el maestro Enric Alemany en 1393. Renovado por José Aixa en 1914.

Está situado sobre la entrada del portal de Serranos de Valencia. Estas torres están formadas por un arco de medio punto entre dos torres ochavadas, sencilla composición, de grandes dimensiones, que monumentalizan la entrada a la ciudad transformando una supuesta y funcional construcción militar en un gigantesco arco triunfal. Las perdidas almenas coronadas reforzaban sin duda este carácter

10. Vicente Lampérez: *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930, pp. 282-284. Santiago Varela Botella: *Arquitecturas en la provincia de Alicante*, Diputación Provincial de Alicante, 1986. *Conservación y restauración de la catedral del Salvador y su torre campanario en Orihuela*, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, 1998. Arturo Zaragoza Catalán: *Arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2000. Cristina Gutiérrez-Cortines Corral: «Ciudad y arquitectura en el siglo XVI», en *La Luz de las Imágenes. Orihuela* (catálogo de la exposición), Generalitat Valenciana, Valencia 2003, pp. 95-151. Javier Sánchez Portas: «Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela», en *La Luz de las Imágenes, Orihuela* (catálogo de la exposición), Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 600-605.

simbólico. La fachada interior estaba concebida como una sucesión de tribunas dispuestas para ser utilizadas en entradas reales y otros festejos, como todavía ocurre. De hecho, está ampliamente documentado el uso de las torres en recepciones de personajes ilustres y fiestas ciudadanas. La presencia del emblema real, junto con los de la ciudad era pertinente y fue considerado un importante problema de diseño.¹¹

Inicialmente fue dibujado y policromado por el famoso pintor Marçal de Sax y labrado por el maestro Enric Alemany en 1393.¹² Lamentablemente desapareció en el siglo XVII al abrir una ventana en este lugar. Fue completamente renovado por el escultor José Aixa en 1914. Actualmente tiene unas dimensiones de 120 × 115 cm. Desconocemos si Aixa pudo ver restos del escudo en la torre, o se inspiró para su reposición (además de Quart) en algunos de los sellos del rey Juan I o en los existentes en piedra en el palacio real del monasterio de Santa María de Poblet y en el de la fachada del Ayuntamiento de Barcelona. En cualquier caso, todos estos escudos de piedra siguen el esquema de los sellos de Juan I, infante, quien utiliza el emblema de Pedro el Ceremonioso cerrado en un cartucho o marco dispuesto en losange. El único motivo añadido por los diferentes artistas fue el diferente diseño de la tracería que componía el marco.¹³

3. *Escudo real de Alfonso el Magnánimo. Torres de Quart*

Las torres de Quart se situaban en el camino que llegaba desde Castilla y se conformaron siguiendo el tipo de las ya citadas torres de Serranos. No obstante, las diferencias estilísticas observables entre ambas reflejan los casi cincuenta años transcurridos entre la construcción de ambos portales y el giro de intenciones artísticas realizado por la arquitectura valenciana. Las torres de Quart al exterior son semicirculares y están construidas con tapia de argamasa de cal, acaso para resistir mejor la artillería. La planta se dispone en inesperado esvía

11. Juan Dorda: «Las torres de Serranos», *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, pp. 3-14; Francisco Almela y Vives: «Pere Balaguer y las Torres de Serranos», *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, pp. 27-39.

12. Amadeo Serra: «El portal de los Serranos en los siglos XIV y XV». Francisco Cervera Arias y Camilla Mileto: *Las Torres de Serranos, historia y restauración*, Valencia, 2003, pp.11-26.

13. Ferran de Sagarra i de Siscar: *Sigilografia catalana*, 5 vols. (1916-1931), vol. I, p. 128, Lám. LXXI.



Figura 6. Escudo real de Alfonso el Magnánimo. Torres de Quart. Dibujo del maestro Jaume Fillol, escultura del taller de Francesc Baldomar, 1448.

respecto a la línea de las murallas para seguir, así, el eje del camino de Quart que accedía de forma oblicua a la muralla. En este caso es, pues, todo el edificio, y con él todos los vanos, enjarjes, molduras y abovedamientos, lo que se dispone en esviaje. La tribuna central de las torres se cubre en el piso con una bóveda aristada, de dos tramos, con un aparejo romboidal idéntico al de la Capilla Real del convento de Santo Domingo, aunque las dimensiones son menores y el trazado de la bóveda es más sencillo al carecer de la arista correspondiente a los terceletes. Todo parece indicar que las bóvedas de la tribuna central de las torres del portal de Quart fueron el banco de pruebas de la novedosa disposición constructiva de la Capilla Real.

El escudo real de la portada sigue el dibujo del de Pedro el Ceremonioso, pero, como ocurre con la arquitectura, realiza un notable giro artístico respecto a los precedentes. El emblema adquiere volumen y calidad escultórica. El mantelete se levanta ondeado por el viento y el dragón pierde el esquematismo del dibujo pasando a adquirir presencia real. Los marcos con tracerías característicos de la época de Martín I y del gótico internacional desaparecen. Tiene unas dimensiones de 110 × 50 cm.

Documentalmente sabemos que el maestro Jaume Fillol realizó la pintura de dos *rats penats* como muestra para hacer el de piedra. El 11 de abril de 1448 cobra

una cantidad; *per doboxar e pintar dos Rats Penats per mostra per obs de obrar ni hu de pedra marbre per obs del portal de quart*, acaso la realización de dos mostres del emblema señalaría el interés de Baldomar en una solución escultórica novedosa.¹⁴ *La escultura es del taller de Francesc Baldomar y fue realizada en 1448.*¹⁵

Otro escudo que hay que poner en relación por su forma con el emblema de Quart es el del *peiró* o cruz de término de la ermita de San Gil en La Mata de Morella. Este escudo se sitúa en la macolla de la cruz, es de discreta dimensión e irregular en su factura.¹⁶

4. *Escudo real de Fernando el Católico. Fachada del mercado de la Lonja de los Mercaderes de Valencia*

En el ámbito valenciano, a partir de las últimas décadas del siglo xv, la escultura figurativa se incorpora decididamente a la arquitectura. Aparece, sin quebrar el marco arquitectónico, en capiteles, portadas y también como imágenes exentas en capillas y retablos. Lo que hasta este momento parecía impensable por el gusto por la abstracción geométrica adquiere carta de naturaleza. De las portadas o de las impostas en las que únicamente se valoraban sus cualidades referentes a las aplicaciones matemáticas se pasa a la incorporación de la escultura. Hay ejemplos excelentes, que nos han llegado en diferente estado de conservación, como son las portadas de los pies de la colegiata de Gandia, de la capilla del hospital de Xàtiva, de la iglesia de Santiago de Orihuela, o la escultura en bronce de San Martín de la correspondiente parroquia de este título en Valencia y el conjunto escultórico del claustro alto, o de las *Arma Christi*, del monasterio jerónimo de Cotalba. Con todo, el ejemplo que mejor muestra la aparición y, a la vez, la sujeción de la escul-

14. José Sanchis Sivera: «Pintores medievales en Valencia», *Archivo Arte Valenciano*, 1929, 56ss., el pago por los escudos de Quart en p. 60. Sobre las características de este pintor del rey, especialista en la pintura de escudos y resumen bibliográfico: Matilde Miquel Juan: *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, 2011, pp. 60-61.

15. Salvador Carreres Zacarés: «El portal de Cuarte», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1943, 46-64; 136-140. Arturo Zaragoza Catalán: «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna», *I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, mayo 1992, pp. 97-100.

16. Francisco Medina Candel: «*Els peirons*». *Las cruces monumentales de piedra de la antigua Bailía de Morella (s. XIV-XXI)*, Diputació de Castelló, Castellón, 2015.



Figura 7. Escudo real de Fernando el Católico. Fachada del mercado de la Lonja de los Mercaderes de Valencia. Taller de Pere Compte. Ca. 1489.

tura y del ornato a la arquitectura es la Lonja. Tanto la hojarasca como la escultura figurativa se ciñen, sin salirse jamás del marco de los guardapolvos o de los gabletes, de las cornisas, de los vierteaguas y de las molduras. De hecho, la escultura queda siempre sujeta a la arquitectura, hasta el punto de que a primera instancia la escultura desaparece de la vista. No obstante, el detenido análisis de esta muestra que esta es de dimensiones apreciables y de gran calidad. La escultura de la Lonja podemos verla dispuesta a modo de cintas en las portadas. En estos lugares se combina la hojarasca con pequeñas figuras dependientes de la miniatura y de los grabados. Pero la escultura más abundante, y no la de menor interés, es la dedicada a la heráldica de la ciudad y del rey, que en este caso se acaban confundiendo de forma equívoca. La heráldica se encuentra omnipresente en fachadas, portadas, esquinas y claves de bóveda.

El escudo inclinado, con cuatro palos, yelmo coronado, mantelete que cuelga, y cimera con dragón naciente alado aparece en la fachada principal, en las portadas laterales y en veinte claves de la bóveda del salón de mercaderes. Según el lugar adoptan formas diferentes.

El de la fachada recayente al mercado tiene unas dimensiones de 150 × 110 cm. y está labrado en cuatro piezas. Como ocurría en Quart el escudo se despega limpiamente del muro sin necesidad de marco. El naturalismo de las formas es

similar, aquí con un grado más de fantasía. El escudo es abombado y con aristas a la italiana. El yelmo es hemisférico con visera y corona de flores a modo de *mazzocchio* previa a la corona metálica. El dragón se presenta frontal agresivo y la documentación informa que inicialmente tenía las garras y orejas de bronce. Un amplio juego de borlas textiles y cardinas amplían la imagen. Este escudo puede datarse *ca.* 1489, la autoría es del taller de Pere Compte.¹⁷



Figura 8. Escudo real de Fernando el Católico. Fachada de la calle de los escalones de la Lonja de los Mercaderes de Valencia. Taller de Pere Compte. Ca. 1489.

El escudo correspondiente al exterior de la fachada de la calle de los Escalones adopta la misma solución adaptándola al difícil neto que queda entre el arco rebajado y el conopial. Aquí las borlas y cardinas adquieren un especial protagonismo. Los escudos recayentes al interior del salón de mercaderes correspondientes a las portadas laterales adoptan el escudo alemán de torneo y yelmo cerrado.

17. Arturo Zaragoza Catalán y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano: *Pere Compte arquitecto*, Valencia 2006. Arturo Zaragoza Catalán: «La Lonja de Valencia. Componiendo con maclas y transformaciones, construyendo a la moderna, disponiendo el ornato». En prensa.



Figura 9. Clave de Bóveda con el escudo real de Fernando el Católico en la Lonja de los Mercaderes Valencia. Taller de Pere Compte. 1497-1498.

Los escudos de las claves siguen los mismos esquemas de las portadas, alternando los escudos a la italiana y yelmos con visera con los escudos de torneo a la alemana y yelmo cerrado. En las claves de bóveda el dragón parece transformarse en un animal amable cercano al conocido *rat penat* del escudo de la ciudad de Valencia, tal como aparece a partir del siglo XVII.

Lamentablemente, es muy poco lo que conocemos documentalmente sobre los talleres de escultura por la documentación específica de la Lonja, ya que en las anotaciones de archivo los nombres de los escultores se entremezclan con los de los simples picapedreros. Lo que no admite duda es que la escultura, igual que la arquitectura fue directamente controlada por el maestro Pere Compte y hay que hablar del taller de este maestro.

5. *Escudo del reino flanqueado por los escudos de la villa de Ontinyent en la Casa de les Corts y Casa del Consell. Ontinyent*

Este escudo está labrado en dos piezas de piedra calcárea local. El bloque inferior es de 140 × 62 × 25 cm y el bloque superior de 76 × 74 × 29 cm. Su realización se estima *ca.* 1570. Se trata de un gran escudo del Reino de Valencia, con los



Figura 10. Escudo del Reino de Valencia flanqueado por los escudos de la villa de Onteniente. Anónimo. Casa de les Corts y Casa del Consell, ahora en el MAOVA, Ontinyent, Siglo xvi.

cuatro palos del escudo inclinado, cuadrilongo apuntado, con un yelmo exento, timbrado con corona real abierta, con cimera de dragón alado rampante. En ambos lados, repetidos, aparece el emblema heráldico de la villa, compuesto aquí por un castillo con tres torres exentas, almenadas, con la central mayor y con sencillos elementos vegetales, verticales, entre ellas.¹⁸

Se encontraba inicialmente en la fachada principal de la antigua sede del *Consell de la Vila d'Ontinyent* (principios del siglo xvi), hasta que el año 1954 se construyó un porche delante de él, motivo por el cual fue desplazado a una escalera interior del edificio. El año 2000 fue restaurado y trasladado al monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, para ser exhibido en la exposición «*Carolus Valentiae Rex. Els Valencians i l'Imperi*». Desde 2003 está en la exposición permanente en el MAOVA (Museo Arqueológico de Ontinyent y la Vall de Albaida).¹⁹

18. V. Terol i Reig: *Informe sobre l'escut heràldic de la ciutat d'Ontinyent*, Arxiu Municipal d'Ontinyent, 1998. T.B. (Luis Tramoyeres Blasco): «La ilustración del libro en Valencia durante el siglo xv y xvi», *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, pp. 59-76.

19. V. Terol i Reig: *Informe sobre l'escut heràldic...*, nota 16, 1998.

El escudo y el yelmo y la cimera del dragón mirando a (nuestra) derecha es el único de piedra de esas características en toda la serie. Este hecho ocurre igualmente en dos grabados coetáneos: en la portada de la *Década primera de la historia de la insigne coronada ciudad y reyno* del cronista Gaspar Escolano publicado a partir de 1560; ocurre también en un grabado del *Libro de las alabanzas de las lenguas* de Martín de Viciana.²⁰ Cabe pensar que los grabados de estos libros pudieron servir a un escultor local desconocedor del resto de la serie de modelo para el emblema. Abundaría en esta hipótesis el hecho de que ninguno de estos dos yelmos lleve en su mantelete la cruz de Iñigo Arista. En cualquier caso, las formas muestran la dependencia de modelos de la imprenta. La similitud con el yelmo cerrado y el tratamiento de las alas del dragón recuerdan también la portada del *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentiae*, Valencia, 1515. Estos libros debían ser fácilmente consultables en Ontinyent. En todo caso la datación propuesta de 1570 se estima razonable.²¹

6. *Escudo del Reino de Valencia. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia - Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*

Este escudo está labrado en una pieza de piedra calcárea de 110 × 150 cm. Actualmente se encuentra situado en la fachada del Museo de Bellas Artes de Valencia, en la parte recayente a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, antigua fachada del convento de San Pío V. Llegó a este lugar procedente de la portada de la Real Academia de San Carlos cuando esta se encontraba

20. Gaspar Escolano: *Década primera de la historia de la insigne coronada ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, Pere Patrici Mey, 1610.

21. *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentiae, Cum Historia Cristianissimi Regis Jacobi, Ipsius Primi Conquistatoris. Impressum in Nobili Ac Magnifica Civitate Valencie*. Valencia, 1515.

Sobre la heráldica de Ontinyent puede verse: J. Rafael Bernabeu Galbis: *Los Escudos nobiliarios de Ontinyent*. Caixa Ontinyent, s.f., En esta publicación se describe el escudo de la siguiente forma: «En el centro de la parte inferior encontramos la enseña de Aragón, con las cuatro barras rodeada de motivos florales y a ambos lados, con el fin de darle jerarquía al conjunto, aparecen los emblemas heráldicos de Ontinyent, como símbolo de la personalidad jurídica de la villa, y que están compuestos por un castillo con tres torres separadas por figuras de árboles, de las tres la torre central es mayor que las laterales. Dominando el conjunto se halla un yelmo coronado y sobre el mismo la cimera con el dragón alado, símbolo del rey Jaime I».



Figura 11. Escudo del Reino de Valencia. Anónimo. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia- Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, procedente de la portada de la Academia de San Carlos en la calle de las Barcas. Siglo XVI.

en la calle de las Barcas. No obstante, la Real Academia ocupaba, entonces, antiguos locales de la Universitat de València.

El origen de la Universitat de València se remonta al deseo de los jurados de la ciudad de unificar los distintos centros de estudios superiores de Valencia en un solo lugar. Para ello se procedió a la compra de unas casas en el lugar donde ahora está enclavada esta sede histórica y se encargó en 1498 al célebre arquitecto Pere Compte, la adaptación de estos edificios para albergar el Estudi General.

En el siglo XVII se sustituyó la antigua puerta que daba a la plaza del Patriarca por otra que daba a la calle de la Universidad. Tanto la idea del cambio como de la obra corrió a cargo del arzobispo Juan de Ribera debido a que la primitiva entrada coincidía con el portal de su fundación, el Colegio del Corpus Cristi. En la centuria siguiente, el nuevo portón sirvió para acceder a la Real Academia de San Carlos, ubicada en aquella parte del inmueble. En 1765, con el establecimiento de la citada Real Academia se renovaron las dependencias que ocupaban, como así también su correspondiente fachada y otras partes para adaptar los gustos reformistas de la Ilustración. El edificio de la Universitat sufrió una importante destrucción en el bombardeo de la ciudad de 1812 por las tropas napoleónicas al mando del mariscal Suchet. En el incendio subsiguiente se perdieron su bibliote-

ca, las aulas y los despachos y solo se salvaron el paraninfo y la capilla y cabe suponer que sucedió lo mismo con el bajorrelieve de referencia. La restauración del inmueble se llevó a cabo lenta y penosamente a lo largo del siglo XIX.²²

El dibujo del emblema sigue el esquema tradicional, el escudo queda inclinado y lleva cuatro palos. El timbre lo forma un yelmo coronado; mantelete que cuelga, con una cruz paté curvilínea y fijada con punta aguzada; por cimera, un dragón naciente, alado. Los modelos son otra vez unos grabados de imprenta, las portadas del *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentiae*, Valencia, 1515 y la de la *Primera part de la Historia de València* de Antoni Beuter, Valencia, 1538.²³ En este caso el yelmo con visera y el tratamiento de las alas del dragón lo aproxima en mayor medida al libro de Beuter. Por otra parte, el original cuero recortado que enmarca el escudo y los movidos *putti* que lo flanquean señalan una obra renacentista, muy dañada, pero de calidad. Repasada la documentación de la obra por la profesora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, me indica atentamente que la cita de 1573, en la que se dice «Gaspar Joannes Monyoz imaginarius senyal real per la cantonada e altres senyal real e certa finició que ha feta de pedra marbre pera damunt lo portal de dit estudi», señalaría la autoría de este escultor. El citado Gaspar Joan Muñoz pertenecería a una saga de escultores Muñoz que proceden de la misma familia del siglo XVI.²⁴

7. Dos escudos simétricos y encarados del Reino de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia

Son dos escudos simétricos y encarados realizados en dos lápidas de piedra caliza local de 98 × 71 × 11 cm. Son anónimos y de procedencia no documenta-

22. Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano: «L'arquitectura de l'Estudi General de València», en Rafael Gil Salinas y Daniel Benito: *Sapientia aedificavit: una biografia de l'Estudi General de la Universitat de València*, Valencia, 2003, pp. 110-111.

23. *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentiae, Cum Historia Cristianissimi Regis Jacobi, Ipsius Primi Conquistatoris. Impressum in Nobili Ac Magnifica Civitate Valentiae*, Valencia, 1515. Antoni Beuter: *Primera part de la Historia de València, que tracta de les antiquitats d'Espanya i fundació de València, amb tot lo discurs fins al temps que l'inclit rei don Jaume la conquistà*, Valencia, 1538.

24. Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano: «L'arquitectura de l'Estudi General...», nota 22.



Figura 12. Dos escudos simétricos y encarados del Reino de Valencia.
Anónimo. Siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Valencia.

da. Se custodian en el Museo de Bellas Artes de Valencia con el número de inventario 1947.

El escudo descansando en un cuero recortado, el yelmo cerrado adornado con plumas y el murciélago, que no dragón, con las alas abiertas hacia el espectador hacen pensar en una obra muy tardía. El murciélago sustituyendo al dragón aparecía ya en el famoso dibujo del retrato y las armas de Alfonso V el Magnánimo realizado por Pisanello en 1448. También la documentación valenciana habla reiteradamente de *lo rat penat*. Pero esta figura no sustituyó inmediatamente al dragón medieval. Las claves de bóveda del salón de comerciantes de la Lonja de Valencia comienzan a mostrar al murciélago. Pero en el caso de referencia la imagen del dragón ha sido completamente sustituida. Pueden considerarse como modelos unos sellos utilizados por el Racional de la ciudad de Valencia a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Dados a conocer por Vicente Vives y Liern.²⁵

25. Vicent Vives i Liern: *Lo rat penat, escudo de armas de Valencia*, Valencia, 1900, p. 43. Véase también la portada de *Biblioteca Valentina. Compuesta por el M. R. P. M. Fr. Josef Rodriguez, ministro del Real Convento del Remedio de Valencia, cronista general del Orden de la SS. Trinidad*

Coda. Un diseño de éxito

Como ya se dijo al comienzo, el emblema de los palos de gules, yelmo de plata y dragón naciente ha seguido utilizándose por la Generalitat Valenciana hasta hoy día. En estas páginas solo se comentan los escudos de piedra realizados durante la edad moderna en el ámbito valenciano. Los diseños realizados durante la *Renaixença* valenciana y la edad contemporánea no carecen de interés, pero ese es ya otro capítulo.

El análisis de los existentes en otros territorios de la Corona de Aragón, incluidos, por supuesto, los de Nápoles y Sicilia, permitiría interesantes conclusiones, pero ello supera los límites propuestos.

en la provincia de Aragón. Por su muerte, interrumpida su impresión. Ahora continuada, y aumentada con el prólogo, y originales del mismo autor. Añadidas algunas enmiendas, y correcciones, como las dexò el autor entre sus originales, con que se mejoran muchos lugares de su obra. Jùntase la continuación de la misma obra, hecha por el M. R. P. M. Fr. Ignacio Savalls, del mismo orden, provincial, y nombrado cronista de la provincia de Aragón. Dedicada a la M. I. Ciudad de Valencia. Este libro fue publicado en Valencia en 1748 y utiliza los emblemas de la Orden de la Trinidad, del Reino de Valencia (o de la Provincia de Aragón correspondiente a la orden) y de la ciudad.

Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)

LUIS ALMENAR FERNÁNDEZ

Y ANTONIO BELENGUER GONZÁLEZ¹

Universitat de València

Introducción

Parece ser que tras las dificultades del trescientos, la sociedad medieval, y en concreto la valenciana, quiso expresar sus ganas de vivir y de celebración, que sintonizaban con el crecimiento de una urbe que estaba llamada en la siguiente centuria a convertirse en una de las principales capitales del Occidente medieval. Esta nueva actitud tuvo su reflejo en las festividades y los actos públicos que a partir de las últimas décadas del siglo xiv se convertirían en unos acontecimientos cada vez más concurridos y opulentos. Algo que evidentemente estaría promovido desde las autoridades —eclesiásticas, municipales o monárquicas— que entendieron estos actos oficiales como una oportunidad de legitimación y de reivindicación de su control sobre la sociedad.² Así pues, las fiestas grandes de las ciudades

1. Miembros del grupo de investigación de excelencia CiSEM (Cultures i Societats de l'Edat Mitjana), de la Universitat de València. Este trabajo se inserta dentro del proyecto PROMETEO/2019/072 de la Generalitat Valenciana «Desigualdad económica y movilidad social en la Europa mediterránea (siglos XIII-XVI)», así como del proyecto «¿Crecimiento sin desarrollo? Distribución de la riqueza, movilidad social y acción política en la Europa mediterránea (siglos XIII-XV)», del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PGC2018-099275-B-I00). Luis Almenar Fernández cuenta con una ayuda posdoctoral de la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo (APOSTD19). Antonio Belenguer González cuenta con una ayuda predoctoral del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Social Europeo (Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2019).

2. Esta idea de legitimación del poder a través de los actos públicos se encuentra desarrollada, entre otros, en Rafael Narbona: *La ciudad y la fiesta. Cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Síntesis, 2017. Rafael Narbona: «Cortejos ceremoniales, funciones religiosas

como el Corpus Christi, las conmemoraciones fundacionales, las celebraciones del santoral urbano o de los patronos, las entradas reales, los logros de la monarquía, o las buenas nuevas llegadas de la casa real, fueron el eje de esas festividades y actos públicos. Contamos con numerosos estudios y trabajos en los que se aborda el funcionamiento de estas fiestas, su organización y financiamiento, así como la fundamentación histórica de muchas de estas tradiciones, tanto en el caso valenciano como en el resto de la Corona de Aragón y la península ibérica, y también en el ámbito europeo.³ Con la oportunidad que brinda el aniversario de la Generalitat Valenciana, hemos querido aproximarnos a su participación en el contexto de estas festividades. ¿Tenían los diputados del General una presencia activa en estos actos urbanos de carácter marcadamente popular? ¿En qué festividades podemos verlos involucrados? ¿Cómo se presentaban, qué atuendos exhibían, cómo participaban de los desfiles, y qué eventos promovían? En definitiva, ¿cómo aprovechaban la fiesta para mostrar su poder y posición al resto de la sociedad?

Con este fin recurriremos a la información que proporcionan los albaranes emanados de la contabilidad de la *Diputació del General*, los cuales se conservan en el Arxiu del Regne de València. De este fondo hemos consultado los libros fechados entre 1431, de cuando data el más antiguo conservado, y 1500. Esta serie documental registraba todos los pagos de la Generalitat divididos en diferentes conceptos: salarios, gastos ordinarios, gastos necesarios, gastos extraordinarios y pensiones de los acreedores. Podemos encontrar, por ejemplo, gastos relacionados con la obra, mantenimiento y limpieza de la casa de la Diputación, ropa de

y simbolismos políticos en las ciudades medievales», en Juan Antonio Barrio Barrio (ed.): *Los cimientos del Estado en la Edad Media. Cancillerías, notariado y privilegios reales en la construcción del Estado en la Edad Media*, Alcoi, Editorial Marfil, 2004, pp. 233-248.

3. María Asenjo: «Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media», *Edad Media. Revista de Historia*, 14, 2013, pp. 35-61. Teresa Ferrer: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo xv», en Evangelina Rodríguez (coord.): *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1994, pp. 145-169. Rafael Narbona: «Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)», *Lúdica*, 8, 2002, pp. 67-97. Vicente Adelantado: *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*, Valencia, PUV, 1995. Miguel Ángel García Guinea (ed.): *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval: actas del VII Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, Aguilar de Campoo, Polifemo, 1999. Arnaldo Sousa Melo y Maria do Carmo Franco Ribeiro: «Public festivities in Portuguese medieval towns», *Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 18, 2014, pp. 178-196. Ludovico Gatto: «Festività e festeggiamenti nella Roma medievale», *Clio*, 25, 1989, pp. 543-558.

ordinario para los oficiales, así como el propio coste del papel y la tinta de los albaranes y el trabajo del escriba. Los gastos en festividades y actos públicos aparecen entremezclados entre todos estos conceptos. Las fiestas se incluían normalmente entre los gastos extraordinarios, aunque no es raro encontrarlas entre los salarios o los gastos ordinarios, sobre todo cuando se trataba de festividades de carácter anual en las que casi siempre participaba la Diputación. Los actos públicos, por el contrario, se prestan más a aparecer entre los gastos extraordinarios, pero tampoco es raro encontrarlos entre los necesarios, como cuando había que encargar paños de cara a fabricar las vestimentas para el luto por la defunción de un monarca o de un miembro de la casa real.

Este trabajo se divide en dos partes. La primera está dedicada a las festividades, que entendemos como fiestas y eventos marcados en el calendario por la tradición popular, como el Corpus Christi, la fiesta de Sant Dionís o la Navidad, así como otros divertimentos o festejos extraordinarios. La segunda se centra en actos públicos, es decir, ocasiones puntuales surgidas de un hecho de relevancia para la sociedad debido a su trascendencia política, como las entradas reales, las victorias militares o las defunciones de personajes destacados.

1. Festividades

1.1. *El Corpus Christi*

Una de las principales festividades en las que participó la Generalitat fue la fiesta grande de la ciudad de Valencia: el Corpus Christi. A pesar de la trascendencia de esta celebración para la ciudadanía, la primera vez que encontramos gastos relacionados con esta fiesta en los albaranes de la Generalitat es en 1445, fecha a partir de la cual los dispendios para la misma aparecen todos los años. La tardía involucración de los diputados del General en el Corpus (en el *cap i casal* se venía celebrando desde 1355)⁴ quizá tengamos que relacionarla con la propia evolución

4. El año de 1355 como el primero en el que se hizo una procesión con motivo del Corpus Christi podría ser discutido. La fiesta ya se celebraba en Valencia desde 1326, pero en esta fecha todavía no estaría involucrado el poder civil, de manera que la promoción y organización dependían exclusivamente de la Iglesia: de la catedral y de cada una de las parroquias. A partir de 1355 se suprimieron las procesiones parroquiales, y el obispo junto al municipio organizaron una única de carácter general. Unos años más tarde, en 1372 y en 1384, se reorganizó y regularizó,

de la fiesta, que con el tiempo asumió, siempre bajo el paraguas de la justificación religiosa, un carácter político en el que se llevaba a cabo la presentación pública de los jurados de la ciudad que habían sido nombrados el día de Pentecostés, diez días antes del Corpus Christi. Año tras año se convertía así en un evento importante para la política del municipio y en un acto cada vez más sofisticado e innovador que debemos entender como un ejercicio de exhibición del poderío de cara a la población.⁵

Las noticias que tenemos de esta fiesta en los albaranes a lo largo de los años se limitan de manera casi exclusiva al sueldo cobrado por un carpintero, que levantaba una grada o catafalco para que los diputados viesan la procesión. Este artesano, sirviéndose de un sistema de garruchas, levantaba un toldo de lana que proporcionaba sombra a los privilegiados espectadores. La instalación se remataba con un paño de Arrás que, con fines ornamentales, se colgaba delante de la puerta de la casa de la Diputación recayente a la calle de Caballeros. El resultado sería un improvisado pero lujoso balcón desde el que con comodidad podían disfrutar del evento.⁶ A este gasto se le sumaría más tarde el de los veedores del oficio de pelaire encargados de hacer los agujeros en el entoldado, seguramente con el fin de que el aire no se lo llevase.⁷ Con el paso de los años, parece ser que junto a la evolución que sufriría la propia fiesta, al carpintero y los pelaires se le añadirían los porteros, que vigilaban la tribuna. Estos, además, controlaban a la muchedumbre y se preocupaban de que las carrozas (*roques*) frenasen delante de la casa de la Diputación, con el fin de que los oficiales pudiesen disfrutar de las representaciones religiosas que, junto a las estatuas de las rocas, se llevaban a cabo durante el desfile por los actores *amateurs* que encarnaban los personajes de las Sagradas

definiéndose poco a poco los desfiles espectaculares que tendrían lugar a partir de la centuria siguiente. Rafael Narbona: «Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)», *Lúdica*, 8, 2002. pp. 67-97. Carles Pitarch: «La festa del Corpus Christi: De les roques i els jocs a les danses tradicionals», en Antonio Ariño (dir.): *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 173-197.

5. Rafael Narbona: «Apreciaciones historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'Història Medieval*, 10, pp. 371-382.

6. Arxiu del Regne de València (ARV), *Generalitat*, Albarans, 35, 16 de diciembre de 1472: «quatre corrioles de ferre que aquell ha fetes per engastar en la paret per enpaliar lo jorn de Corpus Christi». ARV, *Generalitat*, Albarans, 10, 10 de julio de 1447: «ço és los XXV sous per fer e desfer lo cadafalch davant la porta de la Deputació lo jorn de Corpore Christi e de cosir e descosir los draps de lana per lo sobrecel». ARV, *Generalitat*, Albarans, 65, 6 de julio de 1499: «parar lo drap lo jorn del Corpus a la porta de la casa de la Deputació».

7. En concreto a partir de 1455: ARV, *Generalitat*, Albarans, 18, 8 de junio de 1455.

Escrituras.⁸ Una antesala de la especialización que a partir del siglo xvi asumiría esta fiesta con los cada vez más imprescindibles *misteris* o entremeses, danzas, gigantes, enanos, cabezudos, monstruos, demonios y símbolos de adoctrinamiento religioso.⁹

La participación cada vez más activa de los oficiales de la Diputación en esta fiesta promovida por el municipio y el cabildo fue más evidente a partir de la década de 1480. Entonces se amplió la casa del General, lo que llevó a poder levantar otro catafalco junto al acostumbrado.¹⁰ En este momento, además, se empiezan a registrar banquetes en los albaranes, en los que participaban los diputados con motivo de la celebración del Corpus. En estos ágapes no faltaban manjares propios del estilo de vida y la alimentación de las élites durante el período bajomedieval, como la carne de ave y los dulces. Por ejemplo, en el convite celebrado en 1482 se consumió *citronada*, *pinyonada*, *marsapans* y otros *confits menuts*, cuyo gasto llegó a ser cuatro veces más elevado que el de la estructura de madera y la colocación del paño de Arrás.¹¹

1.2. La fiesta de Sant Dionís

La otra gran fiesta de la ciudad fue San Dionisio, el 9 de octubre. El fuerte carácter conmemorativo de esta celebración puede verse, por ejemplo, en un albarán de 1499, en el que se especifica que los gastos estaban destinados a la «festa que és stada feta la nit de Sent Dionís en la present ciutat de València, en memòria de la gloriosa conquesta de poder de infels de la present ciutat de València per lo altíssim rey en Jaume, de inmemorial memòria».¹² A pesar del arraigo que tenía la fiesta en la sociedad valenciana (la ciudad lo celebraba desde 1338)¹³ y de que la Generalitat se estableciera de forma estable desde 1418, la primera noticia que

8. Por ejemplo: ARV, *Generalitat*, Albarans, 34, 18 de junio de 1471; ARV, *Generalitat*, Albarans, 35, 3 de junio de 1472; ARV, *Generalitat*, Albarans, 39, 30 de mayo de 1475; ARV, *Generalitat*, Albarans, 40, 15 de junio de 1476.

9. Rafael Narbona: «Apreciaciones historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'Història Medieval*, 10, p. 373.

10. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47, 1 de julio de 1482.

11. ARV, *Generalitat*, Albarans, 47, 13 de junio de 1482 y 2 de julio de 1482.

12. ARV, *Generalitat*, Albarans, 65, 9 de noviembre de 1499.

13. Rafael Narbona: «El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana (ss. xiv-xx)», *Revista d'Història Medieval*, 5, pp. 231-290.

tenemos de la participación de la institución en ella a través de los albaranes es de 1487. Los principales gastos que se observan estaban destinados a la compra de comida, luminarias y pólvora. Por ejemplo, en este mismo año a Joan Sorribes se le compraron, además de frutos secos y turrone de almendra y sésamo, 3.744 cohetes y 2.304 *tronadors*, que sirvieron para disparar lo que parece ser una auténtica *masclètà avant la letre*.¹⁴ A todo esto también se añadiría la confección y colocación de una bandera en una de las torres de la casa de la Diputación.¹⁵ De esta manera la Generalitat se sumaba a otra fiesta organizada por el municipio, a través de la cual se reivindicaban sus instituciones de gobierno, se hacía gala de la unidad de la población bajo el estandarte de la cristiandad, y se ensalzaba la proeza de su conquistador.

1.3. Otras fechas señaladas

Otra buena fecha para celebrar un banquete era hacia final del año coincidiendo con la Navidad. En esta época los diputados tenían por costumbre repartirse alimentos y realizar una comida de hermandad. En 1431, por ejemplo, se le compró a Ramón Roure, especiero, la «volateria per repartir entre nosaltres a la fi del dit any, segons és acostumat». ¹⁶ Pero además, en ese mismo libro de albaranes se especificaba que el propio Roure también había cobrado por antorchas, *cera gomada*, y fruta confitada (*confits*) que los diputados habían comprado «per obs de nostre ofici» durante todo el año.¹⁷

Estos banquetes, en realidad, se podían realizar sin ningún tipo de relación con el calendario festivo. Los albaranes dan noticia de otros ágapes que surgieron con otros motivos, por ejemplo, la comida que se organizó con motivo de la visita de Joan d'Íxer, diputado de la Generalidad de Aragón, en junio de 1443. En esta ocasión se contrató a un cocinero, Nicolau Santafé, que cobró 18 sueldos por

14. ARV, *Generalitat*, Albarans, 52, 16 de octubre de 1487.

15. ARV, *Generalitat*, Albarans, 53, 24 de septiembre de 1488: «huns [...] de holm e dos costés per a la bandera. Dotze sous per una balda per a travar la dita bandera. VII sous per clavar una manegüeta per a la sobredita bandera. Quatre sous, huyt diners per hun quarteró de fusta per a la sobredita bandera. Dos sous, sis diners per quatre jornals per l'arbre de la bandera e de triar-la, vint y set sous». ARV, *Generalitat*, Albarans, 19 de octubre de 1496: se cobran ocho sueldos «per posar la bandera».

16. ARV, *Generalitat*, Albarans, 1, 23 de diciembre de 1431, f. 9 r.

17. ARV, *Generalitat*, Albarans, 1, 23 de diciembre de 1431, f. 5 v.

una selección de dulces y tres alondras aderezadas con pimienta. Esta comida, para más honra del aragonés, se llevó a cabo en la plaza del Mercado, para poder disfrutar de las justas que allí se celebraban.¹⁸

Este tipo de torneos caballerescos fue uno de los entretenimientos más populares durante la Baja Edad Media. Desde el rey hasta el pueblo llano, todos disfrutaban de las exhibiciones de la nobleza en su manejo de las armas. Precisamente en este sentido debemos entender el interés por parte de los diputados de la Generalitat en el alquiler de una casa en la plaza del Mercado de manera ininterrumpida desde 1443 para, según el albarán de ese mismo año, «veure juntes e altres festes que-s fan en lo mercat».¹⁹ Esto muestra que estos actos se podían llevar a cabo con relativa asiduidad en cualquier momento del año y sin necesidad de ser una fecha importante en el calendario. Por otra parte, parece que la casa en cuestión con la que contaban los diputados estaba en un lugar privilegiado y de buena visibilidad en la plaza, pues durante todo el período estudiado alquilaron la misma casa, la del *celurgià* Joan Morera, al que le pagaron durante todo este tiempo la misma cantidad, 132 sueldos al año. Un inmueble en el que incluso llegaron a realizar obras, como en 1480, cuando reformaron las ventanas desde las que miraban el espectáculo.²⁰

Las noticias sobre este alquiler se suceden a lo largo del siglo xv siendo en ocasiones bastante específicas en cuanto al interés de los diputados por el alquiler de este inmueble. Por ejemplo, en el albarán de 1449 el motivo dado por el escriba para el alquiler fue «mirar les juntes, torneigs, córrer de bous e altres exercicis de cavalleria a nós e als altres oficials de la Deputació».²¹ Esos ejercicios de caballería, reproducciones de batallas, así como exhibiciones militares, no siempre estaban protagonizados por la nobleza. En muchas ocasiones, sobre todo en el caso de los desfiles, era el pueblo llano el que los representaba. Un ejemplo es la llamada fiesta de los oficios, en la que cada uno de estos presentaba ante el público una escenografía móvil. A veces la temática giraba en torno a la lucha del bien contra el mal, mientras que otras debemos interpretarlas como una reivindicación

18. ARV, *Generalitat*, Albarans, 6, julio de 1443: «tres lliures de carabaçat, quatre de tots confits, tres aloses e dos capçes de prevre, suma dels dits XVIII sous, los quals nosaltres prenguem de casa sua a la [...] de juny proppassat per collació que fem a Don Joan D'Íxer, diputat d'Aragó, mirant les juntes ensemps ab nosaltres en la casa que tenim logada en lo mercat de València».

19. ARV, *Generalitat*, Albarans, 6, 17 de junio de 1443.

20. ARV, *Generalitat*, Albarans, 44, 13 de junio de 1480.

21. ARV, *Generalitat*, Albarans, 12, 18 de agosto de 1449.

de la propia profesión ejercida, y otras podían tener un carácter moralizante. Pero por lo general, y como afirma Rafael Narbona, estas actuaciones estaban impregnadas del humor y la socarronería propias del populacho.²² Unos espectáculos que los diputados consideraban como *benvists*, es decir, que les complacían y disfrutaban de ellos.²³

Junto a estas festividades que acabamos de presentar, la documentación refiere a otras como San Pedro, San Juan y la Virgen de Agosto o de la Asunción. No obstante, la noticia que tenemos de estas se reduce, por ejemplo, al catafalco construido en 1493 en la plaza del Mercado para ver el *córrer de bous* con motivo de San Juan y San Pedro.²⁴ En el caso de la Virgen de Agosto o de la Asunción, quizás de mayor importancia, se repiten los pagos por la decoración de la puerta de la casa de la Diputación con un paño de Arrás. Como en 1482, «per metre e levar lo drap en la festa de la Verge Maria de Agost, IIII sous»,²⁵ o en 1495, «per posar lo drap de Raç davant la porta de la dita casa de la Deputació lo dia de la Verge Maria de Agost segons cascun any és acostumat».²⁶ Sin duda, la modesta participación de la Generalitat en estas festividades respondía a la necesidad de la institución de involucrarse en el día a día de los valencianos y valencianas y mostrarse cercana a la ciudadanía, continuando con la tradición del calendario festivo cristiano tan asumido por la sociedad medieval.

2. Actos públicos

La presencia de los diputados también se dejaba notar en actos ocasionales en los que se involucra todo el municipio. Aquí hay que destacar tres escenarios fundamentales: las visitas reales, los días de luto y los días de celebración de acontecimientos destacados (victorias militares, bodas y enlaces reales, etc).

22. Rafael Narbona: «Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)», *Lúdica*, 8, 2002, pp. 67-97.

23. ARV, *Generalitat*, Albarans, 22, 9 de agosto de 1459: «Los deputats an pagats a-n Johan Morera, cerurgià de la ciutat de València, cent trenta dos sous a ell deguts e pertanyents per loguer de la sala de la sua casa del mercat, per mirar nosaltres dits deputats bous, juntes e altres spectacles a nosaltres benvists en lo dit mercat».

24. ARV, *Generalitat*, Albarans, 59, 22 de julio de 1493.

25. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, 1 de julio de 1482.

26. ARV, *Generalitat*, Albarans, 60, posterior al 26 de junio de 1495.

2.1. *Visitas reales*

Las noticias de visitas reales hacen referencia fundamentalmente a la entrada real en la ciudad. En los albaranes que hemos trabajado se remontan a mediados del siglo xv, concretamente a la visita de Juan II en 1446, y una infanta, que seguramente era la futura Blanca de Navarra, en 1447, esposa de Enrique IV de Castilla. Los diputados acompañaban a la comitiva del rey, escoltados por sus porteros, que iban a lomo de caballos. Aquí estaban presentes los seis diputados, el clavario y el escriba, que se vestían de «drap morat de grana», y en el caso de los diputados aun se forraban los trajes de seda.²⁷ Es significativo cómo el vestido de los diputados y sus oficiales tendía a hacerse más caro al incorporar nuevos materiales textiles que se pusieron de moda en la época, fundamentalmente el *vellut*. Este se compraba de color morado, negro o rosa, y se utilizaba para vestir a los diputados, al síndico, al escriba y a los porteros.²⁸

La presencia de los diputados en las entradas se hizo más recurrente en palcos y puntos de observación en altura en los lugares de gran afluencia pública. Así se aprecia en posteriores referencias a otras entradas reales, por ejemplo, con ocasión de la llegada a la ciudad de Valencia de Isabel la Católica en 1481, o la del príncipe don Juan en 1488.²⁹ Estas generaron un gasto mucho mayor en las cuentas de la Generalitat, dado que se pagaba a carpinteros por construir entablados y entoldados, de la misma manera que se hacía para fiestas como la procesión del Corpus Christi, que se ubicaban en la puerta de la casa de la Diputación, es decir, en la calle de Caballeros. Con todo, los diputados podían situarse en la misma plaza del Mercado, el centro neurálgico de la ciudad, donde la afluencia de gentes era muy superior.³⁰ Con ocasión de la visita de la reina Isabel, por ejemplo, se construyeron dos de estos «cadafals envelats» en esta plaza, concretamente junto al convento de las Magdalenas, uno de los cuales se colocó para ver la *fiesta dels oficis* y el

27. ARV, *Generalitat*, Albarans, 9, 30 de abril de 1446, ARV, *Generalitat*, Albarans, 9, 12 de julio de 1447, ARV, *Generalitat*, Albarans, 22, posterior al 24 de julio de 1459.

28. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, 16 de febrero de 1482 y 9 de enero de 1482.

29. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, 15 de diciembre de 1481, ARV, *Generalitat*, Albarans, 53, 13 de febrero de 1488.

30. Desde 1414 el trayecto de las entradas reales incluía la calle de Caballeros y la plaza del Mercado, uniéndose al trayecto tradicional seguido por la procesión del Corpus Christi. Rafael Narbona: *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 92-93 (mapas en las pp. 94 y 95).

córrer de bous que se realizaron en honor a la reina.³¹ Además se organizó una *co-lació*, coincidiendo con el día del Corpus, en la que predominaban con claridad los dulces, como los *confits menuts*, *citronat*, *pinyonada* y *marçapans* por valor de casi 400 sueldos, que se compraron a un *sucrer* llamado Martí Spital.³² Como en el caso de algunas festividades de las anteriormente mencionadas, se recurría al alquiler de la casa del *celurgià* Joan Morera, situada en la misma plaza, desde cuyo balcón pudieron observar también ni más ni menos que la entrada de los reyes Isabel y Fernando en 1489.³³

2.2. Defunciones

La implicación de los diputados del General también se apreciaba con motivo de la defunción de los monarcas. Aquí hay que distinguir dos momentos. El primero de ellos era la sepultura del cuerpo sin vida del rey. Los diputados tenían una preocupación consciente por hacerse visibles en este momento, como afirman las fuentes, «per rahó de vestir e senyalar-nos per la dolorosa mort del molt alt senyor rey».³⁴ Para ello se utilizaban colores oscuros y apagados, exactamente como en la actualidad, como *draps de màrrega*, con los que se hicieron *gramalles de sayals* para cada uno de los diputados, sus escuderos y sus mozos en el momento del entierro de Alfonso el Magnánimo en 1458. Después de esto venía el momento del luto, cuando ya se vestían ropas completamente negras, como muestra la compra de «draps negres per a vestir-nos de dol aprés de les màrregues per la dolorosa mort del Senyor Rey don Alfons, de immortal renom».³⁵ Esta práctica la encontramos referida en parte unos años atrás, con ocasión de la muerte de Leonor de Aragón, reina de Portugal y hermana del Magnánimo, en 1445, cuando parece ser que también se vistió a uno de los porteros.³⁶

31. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, 15 de diciembre de 1481.

32. ARV, *Generalitat*, Albarans, 45, 24 de enero de 1482.

33. ARV, *Generalitat*, Albarans, 53, 16 de enero de 1489.

34. ARV, *Generalitat*, Albarans, 22, 12 de febrero de 1459.

35. ARV, *Generalitat*, Albarans, 22, 12 de febrero de 1459.

36. ARV, *Generalitat*, Albarans, 8, 12 de marzo y 12 de mayo de 1445. Igualmente aparece en relación al luto del príncipe Juan de Aragón, el segundo hijo de los Reyes Católicos, que falleció con 19 años (ARV, *Generalitat*, Albarans, 63, 13 de febrero de 1497).

2.3. Victorias políticas y militares

Finalmente hay que destacar la participación de los diputados en festividades relacionadas con eventos políticos, como las victorias militares y los acuerdos diplomáticos. Estas deben entenderse como una demostración intencionada de la alegría colectiva de la ciudad de cara al propio monarca, reafirmando la adhesión y lealtad a la monarquía.³⁷ La fiesta se recubría entonces de un halo especial de patriotismo, visible en el despliegue de símbolos como la bandera real. Con ocasión de la toma de Málaga (1487) y la de Granada (1492) por los Reyes Católicos, la Generalitat participó de esta práctica, colocando una bandera en la torre de la Diputación. Además se colocaban antorchas y faroles (*farons*) en el terrado, lo que cabe suponer que tenía por fin que esta pudiera verse incluso de noche.³⁸ Los albaranes no mencionan el color ni la composición de esta bandera, aunque gracias a algunas menciones sobre su reparación puede saberse que estaba fabricada de tela de Bretaña, y que se pintaba y doraba (*daurar*) de manera separada.³⁹ Todo ello venía acompañado de todo tipo de festejos que eran organizados y celebrados a instancias de la propia Generalitat, ya que aparecen descritos como «les festes que per los senyors deputats són stades manades fer». Estas incluían banquetes, música, baile, y el despliegue de actos de pirotecnia, así como la celebración de algún *córrer de bous*. Con ocasión de la toma de Málaga en 1487 por los Reyes Católicos, por ejemplo, se realizaron diversos pagos por *confits* a Martí Spital, el mismo *sucrer* al que se le encargaron los dulces en la entrada real de la reina Isabel. A Pere Onofre, *trompeta*, y a otros *trompetes companyons* se les pagaron 30 sueldos por las fiestas organizadas con ocasión del mismo evento.⁴⁰ Igualmente ocurrió en 1492, cuando se pagó a Pere Artús, «trompeta de la present ciutat de València»,

37. Rafael Narbona: *La ciudad y la fiesta. Cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Síntesis, 2017, p. 124.

38. ARV, *Generalitat*, Albarans, 52, septiembre de 1487. ARV, *Generalitat*, Albarans, 58, 8 de marzo de 1492.

39. El 22 de diciembre de 1497 el mercader Gabriel Rensa cobró 159 sueldos por la compra de los materiales: «Primo, per XVI alnes de tella de Bretanya, a II sous III diners la alna. Ítem, més per cosir la dita bandera, X sous, VI. Ítem, per fill e veta de la dita bandera, VII sous, VI diners. Ítem, més per pintar e daurar aquella, cent e cinch sous». El 22 de diciembre de 1497 el mercader Gabriel Rensa cobró además 159 sueldos por la compra de una bandera nueva para la casa de la diputación (ARV, *Generalitat*, Albarans, 63, 22 de diciembre de 1497).

40. ARV, *Generalitat*, Albarans, 52, 16 y 18 de septiembre de 1487.

60 sueldos «per son art en les festes de la presa de la ciutat e regne de Granada», cuando también se lanzaron numerosos *coets*.⁴¹

Prácticas similares se llevaron a cabo unos años antes con ocasión de la Concordia de Barcelona (1472), que supuso el acuerdo de la paz en Cataluña entre Juan II y la Diputació del General (la catalana) después de la guerra civil que asoló el principado durante diez años. En este caso los albaranes reflejan múltiples pagos a *pellers*, *botiguers* y otros profesionales urbanos por compras de tejidos y ropa «per obs de vestir-nos per rahó de la bonanova e concòrdia de Barchinona». Se adquirió para ello *vellut negre* para los diputados, paños de Flandes (concretamente de Kortrijk), y *vellut morat* para los *porters* y *verguers* de la Diputación.⁴²

3. Conclusión

Con esta primera aproximación a las festividades y actos públicos documentados a través de los albaranes de la Generalitat puede observarse, en definitiva, una implicación creciente por parte de los diputados en la vida pública del municipio. Durante la segunda mitad del siglo xv estos no solo «se dejaron ver» en los actos organizados por otros organismos municipales, sino que también tomaron la iniciativa e impulsaron algunos festejos, visibilizándose como una institución pública de relevancia de cara a la sociedad medieval. No se privaron de participar de comitivas reales ni de organizar grandes espectáculos de pirotecnia para celebrar acontecimientos destacados para las clases populares, al igual que hacía tiempo que lo llevaban haciendo otras instituciones municipales más antiguas y consolidadas. La fiesta era, al fin y al cabo, una excusa para desplegar un lenguaje en el que se legitimaba el poder. El hecho de que los diputados tomaran parte en ello era, en definitiva, una muestra del grado de desarrollo y de la importancia política que la Diputació del General estaba alcanzando a lo largo del siglo xv.

41. ARV, *Generalitat*, Albarans, 58, 22 de marzo de 1492. ARV, *Generalitat*, Albarans, 58, 31 de marzo de 1492: los diputados pagaron a Joan Carasquer, *fuster*, 140 sueldos por el *cadafal* que construyó «en lo mercat de la present ciutat de València, davant la porta de Magdalenes, per lo corro dels bous que-s féu en lo dit mercat, lo qual cadafal fou fet per als senyors diputats».

42. ARV, *Generalitat*, Albaranes, 35, 12 de septiembre y 23 de diciembre de 1472.

Bibliografía

- ADELANTADO, Vicente: *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*, Valencia, PUV, 1995.
- ASENJO, María: «Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media», *Edad Media. Revista de Historia*, 14, 2013, pp. 35-61.
- FERRER, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en Evangelina Rodríguez (coord.): *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1994, pp. 145-169.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (ed.): *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval: actas del VII Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, Aguilar de Campoo, Polifemo, 1999.
- GATTO, Ludovico: «Festività e festeggiamenti nella Roma medievale», *Clio*, 25, 1989, pp. 543-558.
- PITARCH, Carles: «La festa del Corpus Christi: De les roques i els jocs a les danses tradicionals», en Antonio Ariño (dir.): *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 173-197.
- NARBONA, Rafael: *La ciudad y la fiesta. Cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Síntesis, 2017.
- NARBONA, Rafael: «Cortejos ceremoniales, funciones religiosas y simbolismos políticos en las ciudades medievales», en Juan Antonio Barrio Barrio (ed.): *Los cimientos del Estado en la Edad Media. Cancillerías, notariado y privilegios reales en la construcción del Estado en la Edad Media*, Alcoi, Editorial Marfil, 2004, pp. 233-248.
- NARBONA, Rafael: *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2003.
- NARBONA, Rafael: «Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)», *Lúdica*, 8, 2002, pp. 67-97.
- NARBONA, Rafael: «Apreciaciones historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia», *Revista d'Història Medieval*, 10, 1999, pp. 371-382.
- NARBONA, Rafael: «El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana (ss. XIV-XX)», *Revista d'Història Medieval*, 5, 1994, pp. 231-290.

Sousa Melo, Arnaldo y Maria do Carmo Franco Ribeiro: «Public festivities in Portuguese medieval towns», *Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 18, 2014, pp. 178-196.

El Palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona

L'obra monumental d'un aparell polític emergent a l'entrada del segle XV

EDUARD RIU-BARRERA

Arqueòleg i historiador

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

L'arquitectura gòtica dels governs comunals i estamentals

El segle XIII va veure sorgir a l'Europa occidental una forma arquitectònica destinada a acollir un tipus d'autoritat política nova, producte de les transformacions que l'ordre feudal experimentava en els àmbits urbans, on l'aparició de formes d'autogovern entraren en competència, coexistència i fins superaren els vells poders feudals que hi senyorejaven des de segles enrere. Les noves autoritats comunals, després d'un període germinal que pel que fa a l'equipament es presenta precari, sense seu permanent ni espai de reunió estable, varen entrar a terres catalanes en una etapa de maturació institucional al llarg del segle XIV. Aquest estadi es va plasmar també amb la creació de seus estables que, arquitectònicament, adoptaren una tipologia molt precisa i d'abast continental, a voltes revestida de notable monumentalitat. En el teixit urbà acostumaren a buscar la ubicació en posicions preeminents dins d'un espai que s'havia configurat i solidificat prèviament, sense el seu concurs.

El model d'aquesta nova tipologia fou el de les residències aristocràtiques i palatines feudals d'un sol bloc amb sala de representació elevada a la primera planta, destinada ara a les reunions dels consells comunals. Es diferenciaren d'aquest primer referent en tant que la planta baixa va esdevenir una peça gairebé sempre oberta a l'entron per una porxada, ben sovint destinada al proveïment i dispensa d'aliments. A Itàlia, on sorgiren els primers règims municipals també es

troba la plasmació arquitectònica més arcaica d'aquest tipus que presenta un plena formulació en el Broletto de Como de la segona dècada del segle XIII, seguida per d'altres de similars a les ciutats de Bèrgam, Novara o Milà. Els estatges dels governs municipals catalans, anomenats cases del consell, la ciutat o la vila, es bastiren als segles XIV-XV acordades inicialment a la morfologia itàlica per bé que adaptada al seu llenguatge gòtic i més endavant, en casos de significació excepcional, s'acostaren al model de casa senyorial amb pati.

La casa consular de Perpinyà es considera la més antiga de les catalanes. Data vers 1320 conserva la porxada de peu de carrer, mentre el pis superior que devia acollir la sala de reunió i representació es troba del tot desfigurada. Una casa consistorial que s'avé de ple amb el tipus descrit és la de la ciutat de Vic, de final del segle XIV i reformada un segle després. L'edifici, de planta quadrada, compta amb una llotja comercial baixa que és sobremuntada per una sala amb columna central. Uns edificis gairebé idèntics són les cases de la vila de Catí i Morella al País Valencià. Ben diferent fou la majestuosa casa de la ciutat de Barcelona, dotada el 1373 d'una gran sala de reunions anomenada del Consell de Cent i formada per una seqüència d'arcs de diafragma. Cap el 1400 s'hi va afegir un cos nou que acollia la creixent complexitat de l'aparell municipal i que va dotar-se d'una de les més refinades façanes del gòtic català, obra d'Arnau Bargués. Aquesta obra va inspirar pocs decennis després algunes de les solucions més notables del Palau de la Generalitat. L'articulació d'aquest bloc amb el precedent del Saló de Cent es va fer per un pati intern, amb solemnes galeries a l'inici segle XVI.

A banda dels estatges consistorials, a l'entrada del segle XV es va produir una peça nova i única d'arquitectura governamental, com únic i nou era l'organisme al qual va donar seu, per bé que més tard es va estendre també a Aragó i València. Es tracta de la Diputació del General o Generalitat, organisme de representació estamental delegada de les corts, que d'inici es va encarregar de la recaptació fiscal reial, per assumir ràpidament més funcions militars i polítiques de govern del país, per delegació, detriment o enfrontament amb l'autoritat reial. Aquest aparell totalment nou de govern territorial a Catalunya va constituir-se en autoritat delegada de les corts i, per tant, no tenia la condició de representació directa. Aquest caràcter polític va fer que les seves seus no fossin presidides, com ho eren les municipals, per espais de reunió amplis, sinó que sumaven dependències destinades a acollir les magistratures i els oficials, les seves oficines i serveis, com ara escriptories i arxiu. A més d'incorporar significatius espais de culte, celebració i cerimonial.

Aquest caràcter d'alta representació política, així com també la seva natura estamental i fortament aristocràtica, devia facilitar l'aproximació arquitectònica

de la nova seu al model de casa senyorial amb pati. Una tipologia que en el tombant dels segles xiv-xv es va generalitzar en el panorama arquitectònic català, en traspasar la destinació residencial d'origen per incorporar-ne d'altres, com foren la d'hospital, seu municipal o la mateixa de la Generalitat. A Barcelona, aquesta última és un edifici resultat d'un projecte arquitectònic força unitari presidit per un pati ordenador i representatiu, segurament obrat pel mestre Marc Safont, com s'explica més endavant. D'una morfologia pròxima, encara que en una fàbrica més simple i austera, fou l'adoptada per la casa del General de Perpinyà bastida de nova planta cap els anys 1448-1445, sota un projecte rigorós i d'excel·lent execució, que actualment conserva dues magnífiques façanes mentre que l'interior sembla trobar-se molt desfigurat i pendent d'estudi.

Implantació urbana i definició de la casa del General

La casa de la Diputació del General de Barcelona o Palau de la Generalitat va ser construït just a principi del Quatre-cents al solar obtingut per una suma d'albergs del call jueu, aleshores acabat d'extingir i en ple procés de dissolució. Tan sols nou anys després de l'assalt de 1391 i de la seva consegüent abolició, els diputats del General o delegats permanents de les corts del Principat hi obtingueren en successives transaccions i agregacions una finca de dimensions molt notables en relació amb els tipus urbans més usuals. Aparentment la seva vinculació és remota amb les finques precedents i per les seves grans dimensions només és equiparable a la d'excelsionals casals patricis de la ciutat o la seu del govern municipal. En relació amb el conjunt de Barcelona, el call va ocupar aproximadament el quadrant oest de l'antic recinte urbà romà i comtal, i dins seu el solar obtingut pels diputats s'acostava a l'extrem meridional, en una ubicació quasi central respecte el nucli de la ciutat antiga. L'aljama barcelonina va adaptar-se i créixer en aquest vell espai almenys d'ençà el segle xii i fins a ser violentament escapçada per l'avalot de final del segle xiv. L'assalt fou irreversible per a la comunitat jueva, en tant que va servir de motiu per a desmantellar-la i espoliar-la també dels seus béns arrels, en una intensa i prolongada operació que va comportar l'entera desaparició del barri com a cos ciutadà diferenciat socialment i urbanísticament. Durant ben bé un segle el call va esdevenir un espai altament inestable, objecte d'especulació immobiliària i en profunda transformació, sota una forta pressió que va culminar amb l'expulsió de 1492. D'aquest procés el vell barri va sortir-ne amb una nova urbanització i una configuració de la propietat completament diferent, en gran mesura reparcel·lat i modificat en una

forma que és aquella que ha perdurat fins el present. Per això resulta altament equívoc des del punt de vista històric igualar la configuració que tenia abans de l'avalot de 1391 a la conformada un segle després, un cop desposseït violentament i exemplarment del seu caràcter jueu.

En aquest procés va tenir un paper destacat l'aparició de la casa nova del General per la modificació que va representar de la parcel·lació i configuració urbanística del sector, així com de la seva natura política, consagrada amb aquesta potent implantació. Justament, la traumàtica solució de continuïtat social i urbanística que significava la dissolució del call va fer possible ubicar la seu de tot nou aparell governamental, sense cap mena de tradició institucional ni ciutadana, enmig del vell centre urbà i on des de temps immemorial residien els poders eminents eclesiàstic i reial, així com també el relativament recent constituït govern municipal. Fou per tant aquest ambient privilegiat i sens dubte fortament cobejat el que va acollir la diputació permanent de les corts o General.

La gran peça obtinguda per la Diputació del General de les compres i reparcel·lació de l'aljama tenia forma aproximada de rectangle, més aviat estret i llarg. Pels costats curts el tancaven de dues vies, com encara ara ho fan. Al sud-oest el carrer de la Font del Call que de nou va ser cristianitzat amb el nom de Sant Honorat, i al nord-est la prolongació del carrer del Bisbe, aviat dita de la Diputació o Major de la Diputació i que en aquest tram sembla que s'havia obert uns setanta anys abans. La mateixa via en sentit a la mar s'unia al Regomir i hi tenia la façana principal de la nova casa de la Ciutat, esplèndida obra gòtica d'Arnau Bargués realitzada vers 1400. Pels costats llargs limitava a la banda nord-oest amb un o més albergs de Pere Pasqual, un carreró sense sortida i unes cases dels canonges, a l'indret que posteriorment fou ocupat pel pati dels Tarongers i les seves dependències. Per acabar, al sud-est es trobaven les cases d'Esteve Satorre i els seus successors, on gairebé un parell de segles més tard va alçar-se el cos renaixentista obrat per Pere Blai del saló o capella gran de Sant Jordi. La part principal de la finca així delimitada havia contingut un carreró, una petita sinagoga i el pati d'una escola d'esgrima, a més d'un o més immobles que de Mossé Natan i Bonjuha Cabrit arribaren a mans d'Hipòlit Garrius, que els havia obtingut segurament només amb finalitat especulativa. Val a dir que quan els diputats adquiriren aquests solars sembla que majoritàriament estaven en mans d'especuladors pròxims al poder reial que, en poc temps, s'havien fet amb els béns dels jueus, acumulant i reordenant finques.

Així doncs quan les finques passaren al domini del General havien estat en part ordenades de nou i, en conseqüència l'estructura parcel·laria que presentaven havia

d'allunyar-se poc o molt de la que tenia el precedent call jueu. Com s'ha dit poc més amunt, la seu nova de la Diputació del General va adquirir una posició central respecte la part més antiga de la ciutat, aquella que tancava la cinta murallada romana i que fou activa fins a la fi de l'època comtal. Dins seu s'acostava al barri eclesiàstic aplegat al voltant de la catedral i el palau del Bisbe i de l'àrea àulica del Palau Reial Major. Durant molt de temps s'ha considerat que la seva implantació coincidiria, atzarosament, amb la d'un extrem del fòrum romà, però darrerament la situació d'aquest és objecte de discussió i es posa en dubte que fos ubicat aquí mateix. No hi ha certesa que amb les adquisicions dels diputats tinguessin la intenció de convertir d'immediat els vells immobles en residència estable del General, fins i tot insinuaren la intenció de revendre'n alguna part. Però el fet és que encara que això fos cert, aviat devien canviar de parer perquè el caràcter de seu política estable consta, almenys, d'ençà el 1406 quan deixaren escrit que era el lloc on «exercim los actes e negocis de la Deputació». Com que per l'activitat de l'organisme s'hi guardava important documentació que perillava de ser sostreta si no hi havia vigilància permanent, aquell mateix any es va resoldre instituir una guarda estable amb un porter que hi tindria l'habitatge familiar, situat a les tres botigues que estaven situades a la planta baixa del carrer de Sant Honorat.

El procés d'obra

La conversió del conjunt edificat preexistent en seu permanent del nou aparell polític va conduir, indefectiblement, a una prompte adaptació dels vells espais a la nova funció governativa i representativa. Si en un primer moment podien haver estat intervencions menors, a partir de la segona dècada del segle xv tingueren gran ambició i la intenció manifesta de fer-ne un edifici del tot nou, monumental i de magnífic representativitat. Sense que això vulgui dir l'existència d'entrada d'un projecte únic i altament definit per tot ell, si que el lligam entre les diferents parts obrades posa de manifest una coherent definició del nou edifici. Lluny de les sincopades i atzaroses notícies documentals que poden arribar a crear la falsa impressió d'incoherència i accidentalitat, hi ha la prova que forneix la fàbrica mateixa que posa en evidència que no és el mer resultat d'una venturosa juxtaposició d'intervencions autònomes, sinó la concreció d'una notable planificació arquitectònica. Cal consignar que la gran superfície de la nova finca no es corresponia amb un únic solar o immoble preexistent, sinó a un nombre indeterminat d'albergs, on els espais oberts i construïts no tenen perquè coincidir mecà-

nicament amb els del nou casal. De fet, les modificacions produïdes són molt difícils d'avaluar atès que a hores d'ara gairebé no se sap res de les construccions precedents, que de forma imprecisa s'intueixen en la traça parcel·lària. En aquest sentit cal pensar que prèviament o en paral·lel a la configuració per les adquisicions de la nova finca, es devia esbossar també el projecte arquitectònic de la futura casa del General. Almenys així devia ser en la definició a grans trets del programa funcional, ordenació de cossos i formalització d'espais.

La casa del General va prendre una disposició rectangular i allargassada a partir d'un eix longitudinal nord-est/sud-oest o Besòs/Llobregat segons els rius que emmarquen el Pla de Barcelona, que guiat pels portals de Sant Honorat i del Bisbe travessava el pati major i els dos blocs edificats. No fou fins gairebé passats dos segles que el pati major va esdevenir la peça ordenadora de les ales desplegades als seus quatre costats, els dos gòtics i els dos de renaixentistes, un crescut al voltant del pati del Tarongers i l'altre format pel saló o capella gran de Sant Jordi. Com s'ha apuntat de l'obra quatrecentista algunes coses se saben documentalment o es poden entreveure d'unes escriptures que, cal recordar, s'han conservat atzarosament i eren emanades en exclusiva pels promotors amb l'objectiu de servir memòria excepcional d'algunes despeses, però en cap cas de recollir-les exhaustivament i, encara menys, descriure detingudament el curs dels treballs o portar-ne registre comptable complet. D'aquestes consideracions es desprèn que les notícies que puntualment es disposen de treballs en punts concretes de l'edifici difícilment es poden equiparar amb el procés constructiu general i cal anar amb peus de plom a l'hora, primer, d'identificar-ne la ubicació, després bastir amb elles una rígida cronologia de la fàbrica i, finalment, de servir-se'n per a generalitzar autories.

Salvades aquestes consideracions, tot fa pensar que durant els anys de 1420 el bloc del carrer de Sant Honorat o «devers el Call», estava sotmès a grans treballs que refarien en bona mesura l'edificació preexistent, potser gairebé de cap i de nou. Llavors es parlava d'actuacions a la cambra Nova o del Consell, que és la principal de la planta noble i també a la casa o arxiu de Comptes, que podria ser que es trobés aquí i que el 1426 consta que s'hi va obrir un òcul per fer-hi més llum des de la banda que donava a l'alberg d'Esteve Satorre, que se situava avall del carrer de Sant Honorat, cap a Sant Jaume. Precisament, la paret mitjanera amb aquesta casa s'havia alçat o reformat el 1417 i anava des del carrer del Bisbe fins al porxo, que no s'ha de confondre amb les galeries del pati, sinó que es tracta de la golfa o «porxo o cobriment del terrat» del bloc de Sant Honorat, on el 1424 va fer-se una cuina. Això, després d'uns anys d'obres seguides a les teulades

i terrats, així com a una torre que també cal situar en aquesta banda i no pas on després hi va haver la capella de Sant Jordi com també s'ha proposat. Del 1420 ençà les anotacions comptables mostren que alhora es feien obres al pati i esmenten la remodelació de l'accés que hi portava des del carrer de Sant Honorat, en concret al seu sostre, pedrissos i a la residència que hi havia a peu de carrer. L'any 1425 s'obrava al pati, segons s'entén d'un conjunt de notes de treballs a les seves parts, com ara adobar «l'arch dejus la naia» que ha de correspondre a la galeria sud-est o les agulles i mitges agulles que es feien. Així mateix es bastia l'escala nova en substitució d'una d'anterior i un any després devia estar prou enllestit perquè s'empedrava l'entrada i el pati, tot a càrrec del mestre Marc Safont. En aquest mateix sentit, les finestres coronelles del la cambra del Consell es dotaven de vidrieres el 1427, cosa que ha d'indicar que l'obra estava enllestida.

Una dècada abans i dins del mateix procés de modelat del nou edifici s'havia efectuat l'ambiciosa intervenció del pati, tanca i portal ornamental del carrer del Bisbe. Aquesta operació era dotada d'un alt i doble valor en tant que, d'un banda, assentava el domini de l'eix longitudinal en la definició de la casa i, de l'altra, decantava el major pes representatiu exterior cap el carrer del Bisbe amb la creació d'una nova façana de gran monumentalitat i volada artística. Tant aquest eix com el nou frontis es varen mantenir vigents durant dos segles aproximadament, fins que l'obra de Pere Blai bastida a la banda de Sant Jaume va girar el primer i el va dotar de la façana renaixentista que presideix encara avui el complex. Mentrestant, l'elaborada façana gòtica contribuïa a la renovació d'un dels vials principals del recinte de la ciutat antiga, on se situaren les fastuoses façanes noves de dos organismes polítics de constitució prou recent com eren el municipi i Diputació del General, a més configurar-se gairebé simultàniament el frontis de l'ala sud-oest del claustre de la catedral, bastida sota l'episcopat del Francesc Climent, dit Sopera entre els anys 1420-1430.

La decisió d'alçar una sumptuosa tanca al carrer del Bisbe d'acord amb la importància política de l'organisme l'havien presa els diputats explícitament l'any 1416. En la seva construcció es treballava el 1417 de manera simultània al bloc del carrer de Sant Honorat i a la paret mitgera que des d'aquest arribava fins «lo cel o entrada devers la Seu», és a dir espai obert, pati o hort del carrer del Bisbe, acostat a la catedral o seu. Aquesta nota reforça la impressió de l'extensió dels treballs i imbricació de les obres entre totes les parts de l'edifici, és a dir d'un projecte amb ambició homogènia. Se sap per una retribució extraordinària, acordada un cop enllestida la feina el 1418 que l'imaginaire autor de l'escultura principal del nou frontis fou Pere Joan. Aquell mateix any també es feu un pagament ex-

cepcional a Marc Safont, per remunerar genèricament la seva tasca i dedicació, però sense fer cap referència al frontis del carrer del Bisbe, com s'ha volgut llegir. Tampoc hi ha constància fefaent que hi treballés Aliot de la Font, a qui anacrònicament alguns estudis tracten d'aparellador i que potser també era membre del prolix llinatge de professionals de la construcció dels Safont. A ell se li remunerava el 1419 el treball en «claraboies i membredures» sense precisar ubicació i que poden correspondre a diferents parts de la casa.

Les escriptures fan de la capella de Sant Jordi la darrera etapa dels treballs del casal gòtic. Per a la seva construcció, els diputats varen haver de requerir l'autorització de les corts obertes l'any 1431 per obtenir-ne finançament i permetre que «de les peccúnies del dit General puxen fer construir e obrar la dita Capella». A l'entrada del 1433 «començaven la obra del General, ço és, de mesclar lo alberch qui fon de micer Pere Paschal amb la Diputació» que, situat cap a tramuntana, havia estat adquirit tant «per mudar en alguna part separada e remota les latrines» com perquè havien «cogitat los dits diputats que seria molt propi e decent que en lo dit alberch fos construhida e edificada una capella». Amb la finalitat d'instal·lar latrines i basses entre 1434-1437 aconseguiren també les parts de darrere de l'alberg de Guillem Borrull, que podria coincidir amb la casa que ell mateix posseïa el 1400 al carrer de Sant Honorat davant de la Font, és a dir cap on hi ha la cambra Daurada. Enmig del procés d'adquisicions i creixement, l'enderroc el 1433 de la casa de Pere Pasqual devia respondre al replanteig de la capella, que passat un any i mig estava conclosa quan, per aquest motiu i d'acord amb el costum antic que els mateixos diputats recordaren, concediren una nova gratificació a Marc Safont. D'ençà la darrerria dels anys trenta no hi ha més notícies d'obres i tot indica un gran alentiment o la plena conclusió dels treballs per aquell temps. Aleshores, l'any 1437 els diputats determinaren proveir Joan Safont, fill de Marc Safont, mestre d'obres del General, adjunt al seu pare, de forma que a la seva mort el «succehesque en lo dit ofici». Per altra banda, aquell mateix any es va adquirir una petita peça de la casa d'Esteve Satorre, situada al carrer de Sant Honorat i que termenava «de part de tramuntana e de sol ponent amb l'alberch del dit General», de ben segur destinada a ampliar les dependències cap a aquesta banda, on es devia traspassar l'actual límit entre la fàbrica gòtica i el cos renaixentista. Un avenç del que no en resten vestigis en peu, perquè devia ser absorbit per les fàbriques que en el segle XVI s'alçaren en aquest sector.

La ubicació de la capella de Sant Jordi

Fins fa poc es considerava que la part gòtica del Palau de la Generalitat només hauria estat modificada per reformes menors en els segles immediats i tan sols molt més tard hauria estat objecte de modificacions significatives, entre els segles XVIII-XIX. Aquesta concepció del procés constructiu ha trontollat al ser donada a conèixer la capitulació del 1545 entre els diputats i el mestre fuster Antoni Carbonell per mudar de lloc la capella de Sant Jordi. D'aquesta escriptura s'aprèn que a mitjan segle XVI es va produir una substancial modificació al casal en canviar d'ubicació la capella alçada feia poc més d'una centúria. Així doncs el lloc on des d'aleshores es troba no correspon pas a l'estat de coses original. Ho certifica el fet que dos anys i mig després de la dita capitulació, una comissió de professionals va comprovar els treballs fets i només va trobar diferències menudes amb allò pactat abans, de forma que l'execució és indubtable. L'acord detallava el moviment, però no explicava res de l'estat previ de l'edificació, que tan sols s'intueix per certs detalls versats en el text i el contrast d'aquesta informació amb l'edificació.

Un bon indicatiu sobre la seva situació primigènia vindria donat perquè l'actuació concertada documentalment era lligada a la reforma del capdamunt de l'escalinata del pati gran, on els dos arcs gòtics de les respectives galeries que es troben a l'angle nord foren substituïts per altres dos de carpanells en escaire que se sostenen per una clau i que alhora recullen dos arcs més que fan de contraforts interiors. En aquest indret, la capitulació estipulava que s'havien de fer dos arcs nous que reprenguessin a partir dels salmers d'aquells arcs que «hu de sa y l'altra d.ellà que vuy apunten amb dita capella». És a dir, que semblaria entendre's que en l'estat inicial els arcs de cada costat de la cantonada nord en lloc de carregar en una columna angular, anaven a trobar els murs de la mateixa capella. Si es llegeix així el text, aquesta peça es trobaria ubicada de bon començament a la planta noble del mateix angle nord del pati i aquí, cal assenyalar, les dimensions de la seva planta quadrada encaixen perfectament en l'espai que ara s'obre. Però no només això, sinó que a sota mateix del suposat emplaçament es troba un àmbit de sòlida construcció, planta igualment quadrada i mides idèntiques. La seva coberta és de creueria i presenta enmig una clau amb les armes reials sostinguda per un peu amb les imatges de la Mare de Déu, sant Francesc, sant Marc i probablement sant Bernat, que coincideixen, no pas per casualitat, amb els sants patronímics dels diputats del trienni de 1431-1434 durant el qual va ser bastida la capella. Cal entendre que aquesta peça de planta baixa i la capella que damunt s'alçaria configurarien un sòlid bloc vertical de dues peces, el podi o basament baix i el petit temple superior.

Tanmateix no es pot ignorar que entre els problemes que planteja aquesta interpretació de l'estat original hi ha el de la seva posició dins d'un angle del pati que obstruïria el recorregut de les galeries, de manera que el pas entre les ales nord-oest i nord-est només es podria fer pel replà alt de l'escala, arran de l'aresta de la capella. També entre les qüestions obertes i no resoltes hi ha la de l'orientació i disposició de la sumptuosa façana principal de la capella, que podria encarrar-se a la galeria nord-est donada la seva amplària. Pel que fa a l'espai on a partir de mitjans del Cinc-cents es va desplaçar la capella, semblaria que abans era un espai obert en tant que la capitulació parla de reforçar-hi murs, aixecar-ne enmig de nous i obrar dues voltes, sense referir-se a enderrocs o modificacions en fàbriques precedents, com si es tractés d'un àmbit buit, no edificat. Seria a aquest espai suposadament obert al que donaria pas una gran arcada gòtica rebaixada que hi ha a la planta baixa, paral·lela al frontis de les sales voltades que sostenen la capella desplaçada.

Ara bé tota aquesta argumentació no porta a una conclusió ferma i la situació alta enmig de les galeries del primitiu pati no passa de ser una hipòtesi i no pas l'única formulada sobre la seva ubicació primordial. En aquest sentit Marià Carbonell també amb fermes raons en defensa una altra segons la qual suposa que es trobaria situada a la planta baixa, contigua a l'esmentada cambra quadrada, coneguda com la sagristia, entre ella i un alberg que s'obria al carrer del Bisbe. És a dir, estaria construïda dins l'espai que l'altra hipòtesi suposa que seria un espai obert. Tot i que la lectura suggerida de diferents escriptures podria ser molt ben entesa en aquest sentit, des del nostre punt de vista s'hi oposen motius arquitectònics de pes. Un de substantiu és el principi de jerarquia implícit en l'ordenació de tots els edificis senyorials medievals, residencials i palatins, reials, nobiliaris o eclesiàstics, segons el qual les peces nobles es troben indefectiblement a la planta primera i mai a peu pla, nivell destinat exclusivament a serveis complementaris. En el cas que ens ocupa i d'acord amb aquest principi no hi ha en aquest casal cap altra peça representativa o noble a la planta baixa i tant l'escalinata de pujada a la primera planta, com les galeries i passatges amb naies desplegats en aquest nivell superior dels dos patis, major i petit o hort del carrer del Bisbe, mostren com era aquesta planta la privilegiada de l'edifici. Semblaria molt estrany que no fos aquí on es va situar la capella, tal com succeeix en d'altres de privades, des del palau del Bisbe de Tortosa a la mateixa capella reial de Santa Àgata al palau Major barceloní, on l'obligació de tenir-la elevada va forçar solucions constructives singulars i prou arriscades. D'haver restat la capella a peu de carrer en origen hauria estat una clara anoma-

lia en termes general i, particularment, molt difícil d'articular en un edifici pensat tot ell per oferir la màxima representativitat a la planta noble.

L'arquitectura general i les peces principals

El nou edifici polític es va conformar en dos cossos o blocs de planta sensiblement rectangular, d'una sola crugia amb tres i quatre nivells d'alçada, disposats en paral·lel i separats per un pati intermedi, disposats segons l'orientació mar/muntanya que domina el Pla de Barcelona i que segueixen els carrers que defineixen els dos costats curts del paral·lelogram. Com s'ha vist més amunt, d'aquests blocs un alinea la façana amb el carrer de Sant Honorat, mentre que l'altre ho fa enretirat respecte del carrer del Bisbe, del qual se separava per un hort o espai obert, clos amb una tanca. El complex arquitectònic gòtic del Palau de la Generalitat va quedar afermat a la fi dels anys trenta del segle xv, o si més no les ampliacions que hi hagués pogut haver més tard no hi han perdurat. Aquest estat de coses va capgirar-se completament amb un gest de grans transcendència per a la conformació de centre barceloní com fou l'adjunció del bloc renaixentista de la banda de Sant Jaume, amb el qual el seu frontis principal i eix d'ordenació va quedar girat noranta graus. Anteriorment costa saber quina de les dues façanes quatrecentistes va tenir la preeminència. D'inici no hi ha dubte que l'edifici mirava al carrer de Sant Honorat, d'acord amb l'antiga vinculació a l'aljama de la finca i d'esquena al carrer del Bisbe, llavors en procés de definició i on hi havia un hort en posició posterior. Així, al frontis del call es trobava el portal principal amb arcada adovellada sòbria i contundent, sobremuntada per un escut caironat en relleu dotat de figures a l'entorn de la creu de sant Jordi que constitueix l'emblema de l'organisme. Al costat de l'entrada hi havia les botigues i la residència dels porters que guardaven la casa, plasmats escultòricament en relleu a la dovella clau dels dos altres portals menors que aquesta façana posseeix. Hi són representats portant les maces significatives del seu ofici i exercici. Mostren també el valor principal donat d'inici a aquest bloc, el fet que acollia les principals dependències del casal, presidides a la planta noble per la cambra del Consell o sobirana.

El bloc de Sant Honorat per morfologia i ordenació de la façana principal s'acorda en gran mesura amb el tipus propi dels grans casals urbans catalans, definit per un cos rectangular d'una crugia paral·lela a l'eix viari, i alçada en tres o, excepcionalment, quatre plantes, de les quals la superior correspon a un porxo o golfa sota teulada. Formalment el frontis presenta la figura d'un rectangle apaïsat,

subdividit entre la superfície de mur vertical i la llenca inclinada superior del vessant de la teulada. Els plens dominen sobre els buits i el rígid ordre jeràrquic de les plantes s'expressava en registres horitzontals de finestres, que en aquest cop no és remarcat per motllures. La pedra picada dona la sumptuositat al mur, sense gairebé més decoració que alguns elements esculpits a les obertures. La planta noble presentava un seguit de finestres coronelles de tres falsos arcs tallats en una llinda sostinguda per columnetes. Excepcionalment, en aquest casal i demostratiu de la seva inusual entitat hi ha una tercera planta, dotada de finestres coronelles bífores. Per damunt i sota el vessant del teulat s'havia de desenvolupar una golfa o porxada, esmentada per les escriptures, però de la qual no resten vestigis, de ben segur desapareguda en alguna de les importants modificacions que la part alta de l'edifici ha estat objecte. De la torre que també esmenten els escrits i que se situaria en aquesta mateixa banda no queden vestigis arquitectònics, potser perquè es trobaria en un dels seus extrems i fora de l'actual àmbit de l'edifici gòtic, per la qual cosa seria desfeta per les ampliacions renaixentistes. Tanmateix, la seva documentada presència referma la vinculació de l'edifici amb l'esmentat model residencial gòtic que d'habitud presentava l'elevació d'un cos turriforme semiautònom en un dels seus extrems.

L'examen de l'edifici fa possible traçar un esbós del seu procés constructiu, que a grans trets queda reduït a dos estadis majors, un d'inicial i reulat cap el segle XIV o no gaire més enrere, mentre que el segon seria producte del programa monumental desenvolupat un cop adquirit el casal pels diputats i convertit en la seva seu a començaments del Quatre-cents. Es tracta per tant d'una fàbrica en implantació i estructura clarament anterior a l'obra gòtica del General, i a la qual es deuria la irregularitat de la planta de la finca i l'armadura perimetral dels murs de càrrega, així com algunes de les subdivisions interiors, tant horitzontals com verticals als pisos. A la segona fase correspondria l'organització de tendència simètrica de la planta baixa emmarcada pel gros portal d'enmig que convertia la peça transversal i central en accés principal i vestíbul de pas cap el pati major. Llavors s'hauria reordenat la façana amb l'excepcional alineació de dos pisos sobreposats de finestres coronelles en ordre decreixent d'alçada, per bé que les superiors són suspectes d'una refacció vuitcentista. Cal fer constar però que aquestes intervencions desprenen un regust arcaïtzant ben distant del to fastuós del gòtic tardà o avançat que sota la inspiració de Marc Safont va adoptar la casa. En desacord amb aquest ric llenguatge es presenta la contenció de les obertures de tall tradicional, sigui en el simple portal adovellat o en l'ús de finestres coronelles faltades de traceries i de fet, l'únic element estilísticament acordat amb l'aire nou del segle XV és

l'escut caironat que sembla indubtable que es tracta d'una incorporació afegida a una fàbrica anterior.

Per contra, la façana interior del mateix bloc que dona al pati major denota una gran sintonia artística amb la resta del complex, per bé que de ben segur aquesta la va adquirir amb la incorporació d'elements renovadors a un fàbrica precedent, en tant que tot el bloc seria constructivament preexistent. En aquest frontis es troben dos finestrals triforats que potser són hereus d'una etapa precedent a l'obra del pati i enmig dels quals va obrir-se un sumptuós portal, idèntic al que hi ha a la naia del carrer del Bisbe. Davant seu es va afegir un estret corredor o galeria volada sobre arcades sostingudes per mènsules esglaonades i esculpides ricament, similars a la del pati menor de l'hort del carrer del Bisbe. La natura d'aquesta ala del pati fou més escenogràfica que funcional o de comunicació, en tant la seva molt forçada configuració arquitectònica porta a considerar que la seva finalitat fou la de tancar el pati amb una quarta galeria d'aparença similar a la resta. Aquest espai podria haver estat pensat d'inici per ser configurat tan sols per tres ales, del nord-oest, nord-est i sud-est. D'elles els dos braços longitudinals tenien sengles sales a planta baixa, mentre que el tram transversal sud-est presenta a la planta baixa un espai de trànsit sostingut per unes belles i arriscades arcades escarseres, probablement perforades a l'edificació precedent. Aquest pati major va servir per unir el bloc preexistent de Sant Honorat amb un altre molt probablement també d'implantació anterior, enretirat respecte del carrer del Bisbe i d'orientació lleugerament esbiaixada respecte aquest vial. Justament aquesta irregular disposició va haver de ser rectificada amb la ferrenya ortogonalitat en planta de les galeries del pati, cosa que denota la posterioritat d'aquesta implantació respecte dels dos blocs paral·lels.

A la planta noble del pati es disposaren quatre galeries, de les quals tres adoptaren una inusual amplària de manera que a més d'espais de connexió i circulació esdevingueren sales o millor dit pavellons oberts, en una configuració ben singular i segurament pensada per acollir els fastuosos cerimonials que s'hi celebraren. Ni aquest nivell de galeries ni les golfes superiors tingueren per missió articular unes dependències al seu darrere, a la manera d'un claustre. D'aquestes només n'hi havia als dos blocs paral·lels del carrer de Sant Honorat i del Bisbe, mentre que els altres dos trams de galeries no tenien rere seu cap peça, sinó que limitaven amb les parets mitgeres de les finques veïnes. La seva estricta funció era d'unió entre els dos blocs paral·lels, on a la planta noble es trobaven els àmbits de gestió i representació de la institució, com la cambra Nova o del Consell i l'arxiu. Pel que fa a les galeries del pati a la planta principal, on s'arriba per una majestuosa

escalinata a cel obert, presenten com l'escala una barana perforada per claraboies o òculs amb fines gelosies calades. Sobre aquest amplit s'aixequen altes i esveltes arcades ogivals fetes amb columnes de fust quadrilobulat i de pedra nummulítica de Girona, que descansen sobre bases de tipus comú amb un plint quadrat que compta amb boles als angles i enmig un aproximat quart de bocell amb collarí. Els capitells també són d'un model simple i estereotipat, derivació molt apartada de l'ordre corinti a partir d'un sòlid en forma de piràmide invertida, quadrangular i truncada que disposada d'un cistell dividit en dos registres horitzontals que repeteixen feixos de tres fulles lanceolades, doblegades amb les puntes enfora, distribuïts en un de central i dos d'angulars. Val a dir que sorprèn aquest pis de formulació solemne però estereotipada o convencional en comparació amb la del pis superior o golfa, que hi té ben poc a veure, en tant que innovant arquitectònicament i estilísticament, d'un gòtic prou florit.

Així la planta superior i sota coberta presenta una elaborada traça, més tard repetida gairebé mimètica i, en altra època, al pis superior de les dependències del pati dels Tarongers, obrades des de l'entrada del segle XVI a les primeres dècades del següent. Una motllura horitzontal correguda assenyala l'arrencada de l'últim pis i damunt seu corre una franja en relleu d'arquets cecs ogivals, emmarcats per pilastres poc sortints que en pujar i arribar a la intersecció amb el ràfec de coberta suporten una falsa gàrgola de figuració humana o zoomòrfica, i reben uns pinacles d'afuada piràmide plena de ganxets. Les pilastres coincideixen amb el ritme de les arcades del pis principal i flanquegen finestres d'arc carpanell motllurades. En suma, que mentre el pòrtic de la planta noble no fa altra cosa que desenvolupar amb elegància, subtileza i majestuositat un model establert, la galeria superior resulta innovadora i no només va ser repetida més tard al mateix edifici, sinó que té també una seqüela al pati de la casa de la Ciutat barcelonina. D'aquest conjunt tan curiosament treballat i que de fet suma nivells plàsticament prou dissemblants, en resulta l'expressió més bella i solemne del model de pati gòtic a terres catalanes, dins del qual tanmateix presenta notables singularitats. De l'execució de l'obra se sap ben poca cosa documentalment parlant, fora de tenir constància que cap als anys 1420-1425 hi participava el mestre Marc Safont a l'escalinata i l'empedrat, però atesa la presència de parts sensiblement desiguals costa veure-hi una sola mà en el traç i l'exornació. No gaire temps després d'haver estat construïdes o encara en curs d'execució, es devia produir el canvi de projecte que va fer alçar l'esmentada quarta galeria de la banda de Sant Honorat. Aquesta va haver de sustentar-se en una naia per no envair la planta baixa i deixar pas a l'escala.

Així doncs, des del punt de vista arquitectònic tot fa considerar que l'obra del majestuós pati no fou plantejada conjuntament amb els dos blocs que lliga, sinó que ben al contrari fou bastida en almenys dues etapes clarament posteriors. La presència d'aquests cossos va dictar-ne la configuració, definida per la necessitat d'unir-los en un sol conjunt articulat que, alhora, es convertiria en espai central, representatiu i escenari privilegiat del cerimonial institucional. La posterioritat i submissió de les galeries del pati a una organització arquitectònica anterior es comuna a la majoria dels grans casals aristocràtics fins el segle xv. Com en el cas del Palau de la Generalitat barcelonina, en una majoria de les residències gòtiques que disposen de patis configurats en galeries, aquestes no corresponen a l'obra inicial o més primitiva, sinó que s'incorporaren de manera més o menys forçada a edificacions preexistents entre els segles xiv-xv. Aquests patis més remots presenten models de diferent complexitat i articulació, segons la disposició de les llotges receptores de l'escalinata i la seva continuació o no en ales fetes d'arcades a galeries o naies volades que gairebé mai arribaren a relacionar les quatre ales, com tan excepcionalment passa aquí. Ara bé, un cop assentada aquesta tipologia al llarg del Quatre-cents va sorgir un model residencial que amb formulacions des de gòtiques avançades fins a barroques va definir de principi la traça arquitectònica dels nous casals. Les diferències amb aquest model consolidat són molt notables i a més del fet extraordinari abans comentat d'estendre les galeries fins a completar les quatre ales, també mereix ser ressaltat que si tant en un claustre religiós com al pati d'un edifici secular les galeries envolten en paral·lel unes dependències posteriors a les quals serveixen de comunicació, aquí en tres ales la galeria de circulació va ampliar-se tant que va convertir-se per ella mateixa en una gran sala o aula, a la manera de pavelló obert a l'aire lliure per les arcades o porxo.

Dins de les galeries del mateix pati, al seu angle nord, just on desemboca l'escala que era l'accés principal i potser únic a tota la planta noble, es trobaria segons la nostra manera d'entendre, la capella de Sant Jordi, constituïda per un cos vertical de dues plantes. A sota tindria l'estança descrita abans de la sagristia, mentre el pis alt constituïria el santuari pròpiament dit. Aquest correspon a una peça sensiblement quadrada coberta d'una volta de creueria estrellada amb claus i mènsules profusament esculpides. El ric frontis que la precedeix compta amb porta emmarcada per sengles finestres ogivals molt motllurades i dotades de traceries, guardapols canopials amb frondes i florons, segons una ordenació pròpia de sales capitulars o capelles privades com la del palau del Bisbe de Tortosa. Entre les obertures flanquejades per pinacles i el fris superior de falses gàrgoles es desenvolupa al llarg una proluxa ornamentació d'un entreteixit de traceries cegues. L'exor-

nació que avui en dia hi ha per damunt del fris és un treball neogòtic del segle xx. La sovint comentada insuficient capacitat de la capella, d'uns escassos cinc metres de costat, respon al seu mer caràcter de santuari i tresor. Per això mateix es tractava d'una petita peça d'espai únic, autònoma i de sòlida construcció, que mitjançant una façana tant transparent com impenetrable, exhibia graciosament i guardava ferrenyament la potència sagrada i terrenal de la institució. En conseqüència, la seva forma arquitectònica no estava feta per rebre culte públic, que si de cas es relegava a l'exterior, on l'àmplia galeria que hi donava podia fer d'aula, com tot el pati en general.

La galeria nord-est del pati va adossar-se a un cos anterior i d'orientació un tant esbiaixada respecte de l'eix del carrer del Bisbe. Com l'altre bloc que li és paral·lel, es tracta d'una construcció en bona part del segle xiv o fins anterior i profundament alterada pel programa quatrecentista. Es tractava d'un cos simple de planta sensiblement rectangular, d'una crugia i tres nivells, baixos, pis principal a doble alçada i golfes sota teulada. Com a la resta de les edificacions, les seves parts més antigues són de carreu amb junta ampla, ben diferent de l'aparell posterior de carreus rectangulars, llisos i ben escairats. La intervenció en aquest bloc va ser contundent a la planta baixa, on tres costat foren perforats per sengles arcades rebaixades, dues de paral·leles que s'obrien a l'eix longitudinal, mentre que el tercer arc transversal donava pas a l'espai que se suposa pati i després en el segle xvi fou ocupat per la base de la capella desplaçada. Una escalinata vuitcentista incorporada al seu interior va alterar completament i en tota la seva alçada l'extrem de l'edificació gòtica contigu al cos renaixentista de la banda de la plaça de Sant Jaume.

Tot seguit i per últim, continuant vers el carrer del Bisbe, entre aquest bloc i la tanca amb el vial hi havia l'hort o espai obert, del qual avui en resta un pati reduït en haver estat ocupada la banda est per un cos de serveis en el segle xix. El petit verger tenia per tanca la façana on es va obrir un portal o se'n va magnificar un de preexistent amb un generós arc escarser que dibuixava plenament l'eix longitudinal del complex. Simultàniament en els anys 1416-1418 per damunt seu es va desenvolupar una barana de traceries calades interrompudes per pinacles elevats sobre falses gàrgoles figurades i de gran qualitat escultòrica la majoria, per sota de les quals hi ha un fris d'arquets ogivals cecs ornats amb caps de mènsula. Damunt del portal i enmig de la barana hi ha un gran plafó petri amb un cercle inscrit on l'imaginaire Pere Joan va exhibir el seu do artístic en un alt relleu que representa sant Jordi i el drac, que val a dir és sens dubte una de les expressions de més tremp de l'escultura gòtica. Per darrere de la barana hi ha una naia que gira

en angle recte per continuar acostada al límit nord-oest i arribar a un portal d'agut guardapols canopial, idèntic al del frontis de Sant Honorat del pati major. No se sap si es tractava d'un balcó interior només comunicat amb el primer pis o tenia un accés exterior directe per una escala dins de l'hort. La configuració d'aquest frontis en dos plans, la tanca avançada i el cos de darrera amb un pati enmig, resulta molt inusual en l'arquitectura residencial catalana del gòtic. Aquesta fórmula de precedir el frontis principal d'un pati a cel obert i clos amb una tanca baixa fou, per contra, un recurs emprat sovint en grans casalicis dels països més septentrionals, com per exemple ho exemplifica bé el parisenc *hôtel* de Cluny. Excepcionalment a Barcelona es troba també a la casa de l'Ardiaca.

Fins on se sap, el programa monumental havia estat executat pel «mestre major» Marc Safont, a qui cal atribuir el projecte genèric i potser les traces particulars de les diverses operacions, només aparentment autònomes, en què la construcció devia ser subdividida. Aquesta va consistir bàsicament en l'adjunció i reforma de dos bloc preexistents mitjançant la intrusió enmig d'un pati de quatre galeries que en part servien de pavellons de representació i cerimònia, executat en dues fases constructives o amb un canvi de projecte durant les obres. Els blocs, notablement remodelats acolliren les dependències i els serveis menys qualificats a la planta baixa, i de reunió, arxiu i representació a la planta primera o noble, on també podria haver estat d'inici la capella privativa. Aquesta correspon a la darrera obra del programa de Marc Safont. Abans, entre aquesta i el carrer del Bisbe s'havia reformat i ennoblit la tanca amb esplèndida decoració escultòrica, obra en el gran medalló de sant Jordi de l'artista Pere Joan, mentre que la resta de treball de gàrgoles i altres motius figurats correspondria a un altre escultor no identificat. Cap d'aquests dos autors faria feina en la resta de treballs esculpits del casal i que genèricament s'atribueixen a un anomenat mestre de la Generalitat que hauria intervingut a les naies i altres elements dels patis major i menor, l'escut del carrer de Sant Honorat, la volta de la capella de Sant Jordi i també se li atribueix l'obra del pis superior o coronament del pati, encara que aquesta més aviat semblaria esculpida per una o altres mans, distant de la resta d'artistes actius al casal i potser tampoc cronològicament coincidents de ple.

Sigui com sigui cal considerar que fou essencialment Marc Safont el constructor que va saber plasmar amb solemne, subtil i fastuosa arquitectura l'aparell polític que els diputats del General llavors mateix creaven. En aquest sentit cal consignar que no pas casualment l'inici a mitjans de la segona dècada del segle xv dels grans treballs de la nova casa coincideix de ple amb els resultats polítics de la cort de Barcelona de l'any 1413, celebrada a l'inici del regnat del nou monarca de la

casa dels Trastàmara, Ferran d'Antequera. En aquesta cort va quedar àmpliament afermat l'alt paper dirigent dels representants dels braços en el govern del país des de la Diputació del General, en un temps que aquest organisme va assumir les rellevants funcions de vetllar pel respecte i el compliment de les constitucions i lleis de Catalunya, així com de publicar i interpretar els seus acords. Per acollir aquests continguts governamentals es va concretar un singular model arquitectònic de seu governamental amb gran component representatiu, junt amb importants equipaments de servei polític i administratiu, inspirat i inspirador alhora de la tipologia de casa senyorial amb pati del Quatre-cents. Durant el segle XVI l'edificació gòtica va perdre progressivament la preeminència inicial i va passar a ser una peça més d'un complex palau molt més gran, però a banda de possibles destruccions d'algunes parts secundàries per alçar les obres renaixentistes, l'única modificació importar fou el canvi de la capella i la seva ampliació posterior. Des d'aleshores no hi va haver canvis profunds fins al segle XIX, quan el pati del carrer del Bisbe fou parcialment ocupat per un nou cos i dins del bloc immediat es va instal·lar una gran escalinata. El bloc de Sant Honorat i el pati foren objecte d'una primera restauració a càrrec de l'arquitecte Manuel Garriga i Roca en els anys centrals del Vuit-cents. A la fi del segle es netejaren els frontis del pati central i entre la segona i quarta dècada del segle XX va haver-hi un ampli i contradictori procés de restaurador iniciat sota la guia de Josep Puig i Cadafalch i executat pels arquitectes Josep Bori i Joan Rubió i Bellver, que va comportar la recuperació d'elements i àmbits originals, alguns reforços estructurals, reintegracions d'escultura ornamental i finalment va derivar cap a una emfàtica creació neogòtica. Ben recentment s'ha efectuat una nova i profunda intervenció de consolidació i restauració de paraments a les façanes exteriors i el pati a càrrec del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia

- AA.DD.: *Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.
- BESERAN, Pere: «La casa de la Ciutat de Barcelona», a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, vol. III (dir. E. Riu-Barrera), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, pp. 183-190.

- CABALLÉ, Francesc i Eloi CASTELLS: *L'estructura urbana del call de Barcelona. Una aproximació*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, col. Documents, 10, 2015.
- CARBONELL, Marià: «L'insòlit trasllat de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona a mitjan segle XVI», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6, 2002, pp. 97-107 i 121-123.
- CARBONELL, Marià: «Marc Safont (ca. 1345-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfic», *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, vol. XXI, 2003, pp. 181-225.
- CARBONELL, Marià (dir.): *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2 vols.
- ESTRADA, Albert: *Una casa per al General de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000.
- FERRER, Maria T.: *Els orígens de la Generalitat de Catalunya (1359-1413)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Vicepresidència, col. Història i Pensament, 7, 2009.
- GRAU, Ramon, Tomàs DE MONTAGUT, Miquel PÉREZ LATRE, Manuel SÁNCHEZ i Eva SERRA: «Dossier. La Diputació del General. Quatre segles d'història», *L'Avenç*, 303, 2005, pp. 21-47.
- PONS, Xavier: «La cristianització dels calls de Barcelona arran dels avalots de 1391 i la seva integració a la resta de la ciutat», *XII Congrés d'Història de Barcelona. Historiografia barcelonina. Del mite a la comprensió*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, edició en línia: <http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Comun01_Pons.pdf>.
- PUIG I CADAFALECH, Josep i Joaquim MIRET I SANS: *El palau de la Diputació General de Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911. Extret de l'*Anuari MCMIX-MCMX*, pp. 385-480.
- RIERA, Joaquim: «La Sinagoga Major dels jueus de Barcelona. Proposta de localització», *Butlletí. Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, 99, 1997, pp. 60-71.
- RIU-BARRERA, Eduard: «Tipus i evolució de les cases urbanes», «Les cases dels consells municipals i Generalitat» i «La casa o Palau de la Generalitat de Barcelona», *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura III* (cord. E. Riu-Barrera), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 146-151, 179-182 i 191-195.
- RUBIO, Ignacio: *La Deputació del General de Catalunya en los siglos XV y XVI*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1950, 2 vols.

SÁNCHEZ DE MOVELLÁN, Isabel: *La Diputació del General de Catalunya (1413-1479)*, Barcelona, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, LXIII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004.

SANS, Josep M. (dir.): *Dietaris de la Generalitat de Catalunya. Anys 1411 a 1539*, vol. I, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994.

Apèndix final

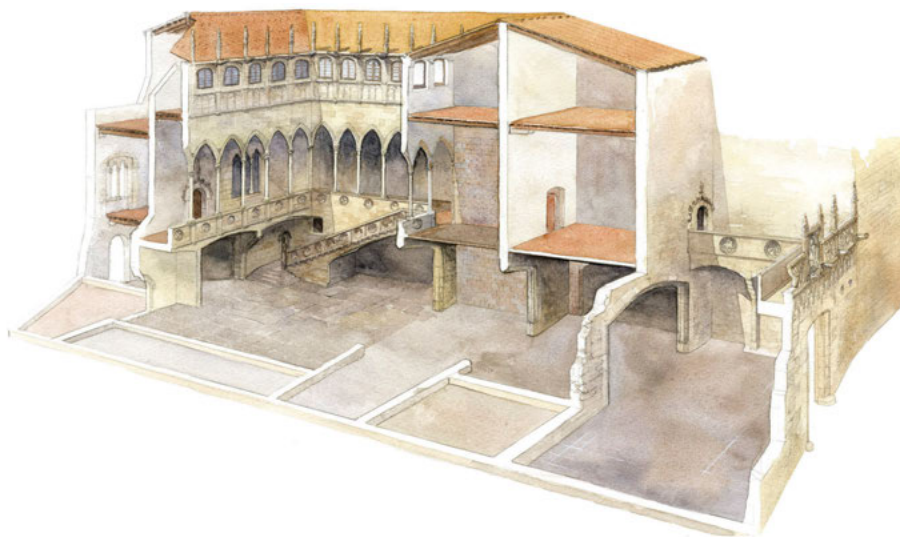


Figura 1. Restitució del palau de la Generalitat de Barcelona cap a mitjan del s. XV.
Dibuix de J. Sagrera, extret de *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura* (coord. E. Riu-Barrera) vol III
Enciclopèdia Catalana p. 193.

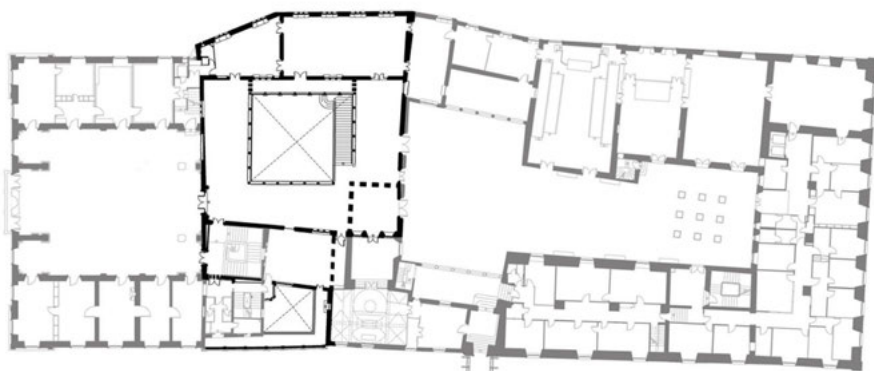


Figura 2. Planta noble del palau de la Generalitat a l'actualitat.
El traç més fosc correspon a l'obra gòtica i el discontinu al possible emplaçament
de la capella de Sant Jordi. ER-B, Servei del Patrimoni Arquitectònic
de la Generalitat de Catalunya.

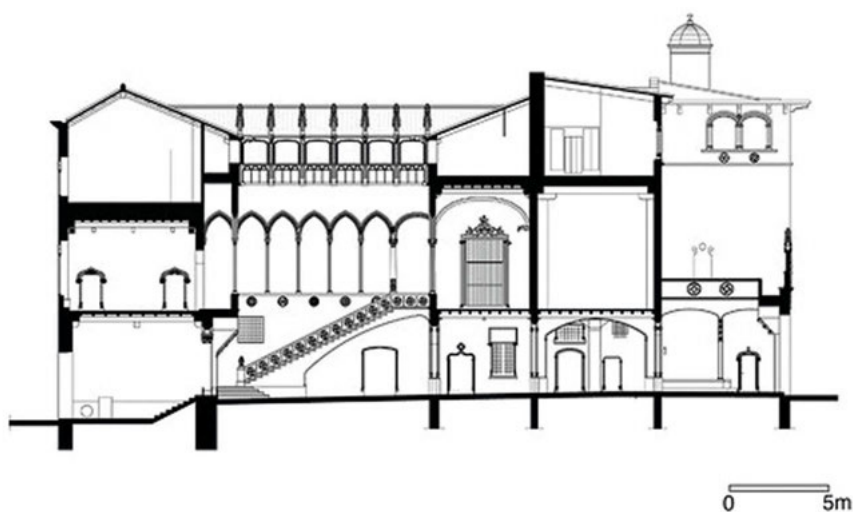


Figura 3. Secció del palau de la Generalitat a l'actualitat, pel pati major.
A l'esquerra carrer de Sant Honorat i a la dreta del Bisbe. ER-B, Servei del Patrimoni
Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya.



Figura 4. Façana del carrer de Sant Honorat, s. XIV i inici s. XV. Foto Jordi Bedmar, Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya.



Figura 5. Portal i tanca del carrer del Bisbe, vers 1416-1418. Foto Bob Masters, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 6. Medalló de sant Jordi que presideix la tanca del carrer del Bisbe, obra de l'escultor Pere Joan vers 1416-1418. Foto Bob Masters, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 7. Pati major del palau, dècada de 1420. Foto Jordi Bedmar, Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya.



Figura 8. Frontis de la capella de sant Jordi, vers 1433-1435. Foto Bob Masters, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 9. Volta de la capella de sant Jordi, vers 1433-1435. Foto Bob Masters, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 10. Pati major en l'estat actual, reformat pel canvi d'ubicació de la capella de Sant Jordi i les noves arcades del capdamunt de l'escala, vers 1545. Foto Jordi Bedmar, Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya.

El palacio de la Diputación del Reino de Aragón en el siglo XV

CARLOS LALIENA CORBERA
Universidad de Zaragoza

1. Introducción*

En el contexto de la presente obra es casi innecesario recordar que las Diputaciones de los reinos peninsulares de la Corona de Aragón tuvieron su origen en el control de las ayudas reales concedidas a los monarcas a partir de la década de 1360, cuando las Cortes decidieron elegir diputados o representantes para tutelar la recaudación y utilización de los fondos asignados a los reyes. En esos años, la incorporación de diversos tributos incardinados sobre el tráfico de mercancías a través de las fronteras de los estados al elenco de los impuestos que servían de soporte a los subsidios, hizo que esta función de vigilancia fuese cada vez más imprescindible y la actividad de los diputados se alargase durante el intervalo entre las reuniones de Cortes. La aplicación de estos tributos al pago de los intereses de los censales o créditos a largo plazo captados por estas asambleas confirmó, además, perdurabilidad a la inicialmente flexible institución de las diputaciones temporales. Esta solidez, resultado de las competencias fiscales que les fueron atribuidas en una coyuntura marcada por las crecientes necesidades financieras de la monarquía, permitió dotarlas de contenidos políticos y simbólicos cada vez mayores en el curso del primer tercio del siglo XV, cuando se afianzaron de mane-

* Este trabajo se integra en el Proyecto de Investigación PGC2018-097683-B-I00: *Dinámicas del Estado en la Corona de Aragón. Sociedad política, cultura del poder y comunicación en el reino de Aragón en una perspectiva comparada*, y en los objetivos del Grupo de Investigación de Referencia CEMA, reconocido por el Gobierno de Aragón. Agradezco las indicaciones que me han proporcionado Mateu Rodrigo Lizondo y Philippe Bernardi, que permitirán desarrollar algunos aspectos de esta investigación.

ra formal las de Cataluña (1413), Valencia (1418) y Aragón (1436).¹ A medida que cristalizaron las Diputaciones, resultó patente que se estaban convirtiendo en instrumentos políticos de las elites, en particular desde el momento en que Alfonso el Magnánimo se instaló en el sur de Italia y dejó el gobierno de los territorios ibéricos en manos de la reina María y su hermano, Juan de Navarra. El alejamiento físico del monarca aceleró probablemente el interés que tenía para estos grupos dirigentes dominar unas instituciones que contaban con recursos económicos propios y cuya capacidad de actuación abarcaba los espacios políticos de cada uno de los reinos y el principado. Las redes de poder que se entrelazaban en las Diputaciones necesitaban una monumentalización que diera consistencia material a las relaciones sociales que las constituían, al igual que ocurría con las monarquías o los gobiernos urbanos. En este sentido, la construcción de palacios fue el principal recurso, pero no el único, empleado para llevar a cabo esa afirmación de la legitimidad de unos centros de poder nuevos radicados en las capitales de los estados. Exhibir la autoridad mediante sólidas arquitecturas palaciegas es una fórmula tan obvia en cualquier tiempo y lugar que apenas requiere explicación y, por tanto, es perfectamente lógico que, una vez asentadas las Diputaciones, el embellecimiento de sus sedes fuera un objetivo imprescindible. Al mismo tiempo, los palacios fueron el contenedor de una apreciable cantidad de objetos —desde los tapices y tejidos a las pinturas y esculturas— que, mediante la heráldica, la iconografía u otros signos característicos, servían para enaltecer a estas instituciones, a sus ceremonias y a los grupos sociales que las estructuraban.

A lo largo del Cuatrocientos, las Diputaciones del General de Cataluña, Aragón y Valencia erigieron palacios, de los cuales subsisten los de Barcelona y Valencia, en tanto que el de Zaragoza padeció un incendio en 1808 y sus ruínas, no tan decaídas como insinuaron los contemporáneos, fueron, sin embargo, demolidas a mediados del siglo XIX por el arzobispado de esta ciudad para levantar sobre ellas el seminario conciliar.² Esta destrucción ha hecho que las denominadas en su tiempo *Casas de la Diputación del reino de Aragón* hayan sido ignoradas casi por

1. Véase M. T. Ferrer i Mallol (dir.), *Història de la Generalitat de Catalunya. Dels orígens medievals a l'actualitat, 650 anys*, Barcelona, 2011, con trabajos de la propia M. T. Ferrer i Mallol, A. Riera Melis, J. Sobrequés i Callicó, Manuel Sánchez Martínez, P. Ortí Gost y E. Serra i Puig; M. R. Muñoz Pomer, *Orígenes de la Generalidad valenciana*, Valencia, 1987; J. A. Sesma Muñoz, *La Diputación del reino de Aragón en la época de Fernando II (1479-1516)*, Zaragoza, 1977.

2. Véase M. Carbonell i Buades (dir.), *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, Barcelona, 2015. Sobre el Palau de Valencia, J. Martínez Aloy, *La Casa de la Diputación*, Valencia, 1909-1910.

completo por la historiografía, a pesar de que sobre ellas existe una información gráfica apreciable y fuentes archivísticas que evocan su edificación. Fuentes que son suficientes para señalar que se trató de un conjunto arquitectónico muy notable que durante dos siglos y medio cumplió las funciones representativas para las que había sido erigido, antes de convertirse en la sede de la Audiencia borbónica.³ En este trabajo preliminar abordaremos exclusivamente su construcción a mediados del siglo xv, dejando para otro momento la tentativa de reunir los datos sobre dispersos restos expoliados de esta obra que todavía subsisten.

2. Un palacio para la Diputación del reino

La primera iniciativa destinada a dotar de una sede a los diputados aragoneses fue más bien modesta y estaba pensada para preservar los documentos propios del reino. Así, entre los deberes asignados a los diputados nombrados en las Cortes de Teruel de 1427 figuraba gastar lo necesario para habilitar una «casa» en Zaragoza, en el lugar que les pareciese más adecuado, con el fin de instalar en ella unos armarios en los cuales guardar los procesos de la corte del Justicia de Aragón, así como la documentación del gobernador del reino y de las diputaciones anteriores. En otras palabras, se pretendía organizar un archivo. En él debían preservarse también los registros de las actas de las Cortes pasadas, a los que se atribuía cada vez más importancia, en particular como testimonio de precedentes jurídicos esenciales en algunos aspectos. De alguna manera, puede decirse que la construcción simbólica de la Diputación empezaba por sus escrituras.⁴ Este planteamiento

3. C. Bitrián Varea, *Lo que no (solo) destruyeron los franceses. El ocaso del palacio de la Diputación del Reino de Aragón*, Zaragoza, 2014; C. Gómez Urdáñez, «La sede de la Diputación de Aragón en las casas del Reino», G. Redondo Ventemillas y C. Morte García (dirs.), *Reyes de Aragón, soberanos de un país con futuro. Ramiro I-Juan Carlos I (1035-2011)*, Zaragoza, 2011, pp. 1-9; A. Álvarez Gracia y J. F. Casabona Sebastián, «La Casa de la Diputación del Reino», en *La Plaza de la Seo de Zaragoza. Investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, 1989, pp. 61-75; S. Salord Comella, «La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. Notas históricas», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VI (1956), pp. 247-265; Ch. Giménez Arbués y G. Tomás Faci, «Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del Reino», *Aragón turístico y monumental*, nº 360 (2006), pp. 15-19.

4. *Acta Curiarum Regni Aragonum*, t. IX/1. *Cortes del reinado de Alfonso V. Cortes de Maella 1423. Cortes de Teruel 1427-1428. Cortes de Valderrobres 1429. Cortes generales de Monzón 1435*, ed. M. T. Iranzo Muñío, Zaragoza, 2007, p. 196. Sobre el archivo del reino, cf. D. Navarro

inicial era poco ambicioso y pretendía evitar la dispersión de unos materiales documentales imprescindibles en la práctica política y administrativa, a medida que las instituciones del reino acumulaban problemas de estas características, además de una masa de contratos censales enorme y creciente, con los correspondientes libros de cuentas. Todo ello estaba repartido en este momento entre los notarios de la ciudad que habían actuado para la Diputación y los mercaderes que habían gestionado las finanzas del reino como administradores. Nueve años después, este acto de Corte seguía sin cumplirse, de manera que se repite textualmente en las actas de la reunión celebrada en Alcañiz en 1436, como un mandato para los diputados entrantes.⁵

A diferencia de lo ocurrido en 1427, en esta coyuntura los diputados estaban dispuestos a emprender la obra, que comenzó hacia 1443, tal como indican los recibos de pagos efectuados por el responsable de los trabajos, Juan Guallart, y por el notario y encargado de la contabilidad, Juan de Salavert. Por tanto, hay que pensar que el diseño general fue planificado a principios de los años 1440, con una traza arquitectónica de mucho mayor alcance de lo que, al menos en apariencia, había sido previsto en las Cortes. De este modo, la construcción estaba bastante avanzada en 1445-1446.⁶ Es probable que un par de años después el edificio estuviera concluido, a pesar de que hubo que esperar para que las sesiones de Cortes fueran trasladadas *a la sala susana que sta a la part de Ebro de las ditas Casas del regno, clamadas vulgarment las Casas de la Diputacion*, hasta el 16 de mayo de 1450.⁷

Para llevar a cabo el proyecto, los diputados compraron las casas de la manzana situada en el extremo occidental de la plaza de la Seo, junto al Puente de Piedra, en el corazón de un lugar cargado de simbolismo religioso y cívico. Conviene señalar que esta plaza era el casi el único ámbito público de este tipo dentro del

Bonilla, *Escritura, poder y archivo. La organización documental de la Diputación del reino de Aragón (siglos XV-XVIII)*, Zaragoza, 2004.

5. *Acta Curiarum Regni Aragonum*, t. IX/2. *Cortes del reinado de Alfonso V. Cortes de Alcañiz 1436*, ed. M. T. Iranzo Muñio, Zaragoza, 2007, p. 582.

6. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, *Archivo de la Diputación del Reino*, Mns. 625-5 y Mns. 750-19 y 20. Se indica en diversos recibos de pagos la compra de determinados tipos de tejas para la cubierta, vigas y otros elementos de carpintería para tejados, suelos y sobre todo para el mirador orientado hacia el Ebro, piedra para la escalera principal y el «claustro» que rodeaba al patio interior, entre otros materiales de obra.

7. *Acta Curiarum Regni Aragonum*, t. XI/3. *Cortes del reinado de Alfonso VI/2. Cortes de Zaragoza 1446-1450 (continuación)*, ed. C. Laliena Corbera y M. T. Iranzo Muñio, Zaragoza, 2016, p. 907.

casco urbano de la ciudad y donde tenían lugar actos relevantes que debían efectuarse al aire libre, como alardes de hombres de armas u otras exhibiciones ceremoniales parecidas. La serie de edificios de este espacio comenzaba con la propia catedral, a la izquierda de la cual se hallaba el palacio arzobispal. A continuación, estaba el solar escogido por los diputados para erigir la sede de su institución, que lindaba con la puerta norte de la muralla –que, a su vez, estaba junto al Puente de Piedra, recientemente terminado– y con una plazuela en la que se alzaban las Casas del Puente, que eran las propias del concejo zaragozano. Un poco más allá se encontraba la iglesia de Santa María la Mayor, la segunda en importancia de la ciudad y que disfrutaba de una conocida tradición mariana en auge durante el siglo xv. La remodelación franquista de la plaza del Pilar y su réplica contemporánea de la década de 1980 impiden en la actualidad hacerse una idea exacta de las características de este sector de la capital zaragozana, aunque no ocultan el criterio de los diputados de aunar el poder político y religioso en una misma localización para realzar las conexiones simbólicas que existían entre ellos. En el siglo xv, la plaza de la Seo estaba cerrada en su lateral occidental por varias casas y calles que la separaban de la pequeña plaza de Santa María la Mayor, que, en todo caso, estaba prácticamente contigua.⁸ Por tanto, la decisión de situar el palacio en este punto concreto pretendía no solo ratificar la centralidad de Zaragoza y del reino, a través de su Diputación, sino también sumar en favor de la nueva institución el lustre inherente a los poderes tradicionales, los del concejo, el arzobispo y el cabildo.

Cabe recordar, además, que la municipalidad, con el apoyo financiero de las Cortes, había abordado en los años precedentes la construcción de un monumental puente realizado en piedra, que constituyó una obra pública de envergadura y, sobre todo, de prestigio, que se hallaba junto a la puerta principal del flamante palacio.⁹ Aparte de estar adosado a un punto estratégico de la ciudad como era el Puente de Piedra, el palacio heredó también una pequeña iglesia llamada de San Juan del Puente, antigua cabeza de una reducida parroquia, vinculada como su

8. Un plano bastante claro de la situación medieval: M. I. Falcón Pérez, *Zaragoza en el siglo xv. Morfología urbana, huertas y término municipal*, Zaragoza, 1981, planos adjuntos. Existen bastantes fotografías de la Plaza de la Seo antes de las reformas citadas: <<http://dara.aragon.es/opac/app/item/?vm=nv&ob=re:l&q=Plaza+de+la+Seo&p=0&pmp=%25foto%25,foto&i=360562>>, a título de ejemplo, donde se observa en el lateral derecho el seminario decimonónico que sustituyó al Palacio de la Diputación.

9. M. T. Iranzo Muño, *La peripecia del Puente de Piedra de Zaragoza durante la Edad Media*, Zaragoza, 2005. Los trabajos en el puente se alargaron entre 1401 y 1440.

nombre indica al citado puente, que se integró en el área palaciega en la esquina noroccidental, como parte del nuevo edificio.¹⁰ El ábside de esta iglesia se transformó en una de las torres que flanqueaban la puerta de la muralla denominada «del Ángel», que se abría frente al Puente, mientras que un piso alto, situado sobre la nave de la iglesia, abrigaba el archivo del reino.¹¹ Por último, hay que señalar que, en 1492, la ciudad acometió una reforma de esta puerta, que culminó con la instalación de una escultura del Ángel Custodio encargada al escultor Gil Morlanes y la decoración de un voladizo que adornaba la parte superior entre las torres situadas a ambos lados.¹²

Lo cierto es que, para haber desaparecido el edificio hace doscientos años, la información visual y arqueológica que existe sobre él permite mostrar sus características con cierta precisión.¹³ En este sentido, además de varias plantas y secciones levantadas en el curso del siglo XVIII,¹⁴ contamos con la espléndida vista dibujada por Anton Van den Wyngaerde en 1563¹⁵ (fig. 1 y 2) y con un famoso óleo de Juan Bautista Martínez del Mazo, que recrea el paisaje urbano de la ciudad desde la orilla derecha del Ebro pintado en 1646, en los cuales es perfectamente visible el palacio, lo que permite comprobar varios de sus rasgos fundamentales (figura 3).¹⁶

10. Una brevísima noticia sobre esta parroquia en M. I. Falcón Pérez, *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana*, pp. 52-53.

11. C. Bitrián Varea, *Lo que no (solo) destruyeron*, p. 22.

12. M. C. García Herrero, «La ciudad no esta tan alta que spante a ninguno», en J. A. Sesma Muñoz, A. San Vicente Pino, C. Laliena Corbera y M. C. García Herrero, *Un año en la historia de Aragón: 1492*, Zaragoza, 1991, pp. 151-152. El mismo año, el concejo creó un paseo a lo largo del frente de de las Casas del Puente al palacio de la Diputación que daba al Ebro, *ibid.*, pp. 152-153.

13. La mejor descripción es la de C. Gómez Urdáñez, «La sede de la Diputación de Aragón», pp. 1-9.

14. Plantas y secciones de 1756 en Archivo General Militar de Madrid, Instituto de Historia y Cultura Militar, ref. Z-3/3 a Z/8 y ref. Z-3/1 y Z-3/2, véase Ch. Giménez Arbués y G. Tomás Faci, «Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del Reino», cit., pp. 15-19.

15. Existen también dos bocetos previos, uno de ellos bastante acabado.

16. Para el paisaje y los bocetos de Anton Van den Wyngaerde, cf. R. L. Kagan (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986 pp. 142-144, y G. Fatás y G. M. Borrás, *Zaragoza 1563: presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, 1974. Sobre la pintura de Juan Bautista Martínez del Mazo, véase M. del M. Doval Trueba, *Los «velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez»*, Madrid, 2004, tesis doctoral consultable en <<https://eprints.ucm.es/2528/1/T23885.pdf>> [consultado 06/10/2020].



Figura 1. Vista de Zaragoza (detalle), Anton Van den Wyngaerde, 1563: Biblioteca Nacional de Austria, Viena.



Figura 2. El Palacio de la Diputación del Reino en la vista de Anton Van den Wyngaerde.



Figura 3. El Palacio de la Diputación del reino en Juan Bautista Martínez del Mazo, Vista de Zaragoza (1647), Museo del Prado.

Con todo ello es posible constatar que durante la segunda mitad del siglo xv y principios del xvi, hasta las reformas tardorrenacentistas que cambiaron bastante su aspecto interior, constaba de tres cuerpos articulados por un patio central, con una planta ligeramente rectangular deformada en uno de sus laterales por el respeto de la iglesia de San Juan, que se encastró en el palacio alterando la regularidad de su configuración. Una de estas alas mostraba la fachada hacia la plaza de la Seo, otra hacia el Puente y las Casas de la ciudad, mientras que la tercera estaba alineada con el Ebro. En la parte sudeste, que tocaba con la residencia y el jardín del arzobispo, el palacio estaba cerrado con un muro almenado, tal y como se observa en la acuarela de Wyngaerde.

El palacio tenía el acceso principal por la plaza de las Casas del Puente o del concejo, al lado de la Puerta del Ángel, y contaba con una segunda entrada por la Plaza de la Seo, con arcos apuntados y corredores que conducían al interior del recinto. En el lado izquierdo desde la entrada principal, una escalera de piedra ascendía a la planta noble, donde estaban las grandes salas de protocolo. El patio

guardaba una disposición claustral, con dos galerías superpuestas que se abrían al patio de honor provistas de sendas arcadas góticas, que fueron sustituidas en el siglo xvii por columnas y arcos de medio punto para proporcionar a este ambiente un aspecto clasicista. A juzgar por los fragmentos de basas y pilastras encontrados en las excavaciones, las columnas originales eran esbeltas piezas de alabastro, material que aparece asimismo indicado en los recibos del pago.¹⁷

Las dos grandes estancias de aparato estaban situadas en la crujía nororiental, a lo largo de la ribera del Ebro: la *Sala mayor alta*, que acabaría por recibir el nombre de «San Jorge», y la *Sala mayor baxa*, en la planta inferior.¹⁸ De acuerdo con las indicaciones contenidas en el Fuero *De iusticia administranda in domibus Diputationis regni*, de 1461, que establecía que toda la actividad de la justicia real y mercantil debía celebrarse en el Palacio de la Diputación, la gran sala baja estaba reservada para la audiencia del rey —en caso de que estuviera en la capital—, de sus oficiales y del zamedina de Zaragoza, que se repartían la jornada equitativamente.¹⁹ En la sala de San Jorge se colocaba el solio regio durante las recepciones y otros actos significativos de la monarquía, pero en ella tuvieron lugar también las reuniones de Cortes a partir de 1450, como hemos visto (figura 4).

17. A. Álvarez Gracia y J. F. Casabona Sebastián, «La Casa de la Diputación», cit. para los restos hallados. También ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 17, que menciona la utilización de «de piedras aliencenyas (...) pora el antepeyto e pilares de la claustra jusana de la dita Casa». El término *aliencenyas* se refiere al carácter blando de esta piedra, de tipo yeso (*algenz* en aragonés). En el recibo ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 19, se menciona la entrega de 3.300 *cruzeros* para «los arcos de la claustra» y otros 2.300 «por el archiu que se faze en la dita Casa», es decir, para la cámara destinada al archivo. Al menos algunas zonas del patio también estaban realizadas en alabastro: ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 49 y 55: piedras para «las cantonadas de la claustra jusana». A lo largo de la primavera y verano de 1446 llegaron a la obra al menos 250 carretadas de piedra para «el entaulament, losament et perpeaynos de la claustra jusana», es decir, para cubrir la zona abovedada del patio, enlosarlo y para las piedras de sujeción de los muros: ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 60, 61 y 65.

18. ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 70: Bernat Soler, *fustero*, asevera que ha cobrado los 5.000 s.j. que había firmado en un acuerdo para «cobrir, obrar e assentar de fusta a mis spensas propia la cubierta de la sala de las ditas Casas qu'esta de part de las Casas del Puent»; el trabajo se llevó a cabo entre noviembre de 1447 y diciembre de 1448.

19. *Fori Aragonum vom Codex von Huesca (1247) bis zur Reform Philipps II (1547) nach der Ausgabe Zaragoza 1476/1477, mit den handschriftlichen Glossen des Martín de Pertusa und mit Ergänzungen nach den Ausgaben Zaragoza 1542, 1548 und 1576*, ed. facsímil a cargo de A. Pérez Martín, Vaduz, Liechtenstein, 1979, pp. 511-512.

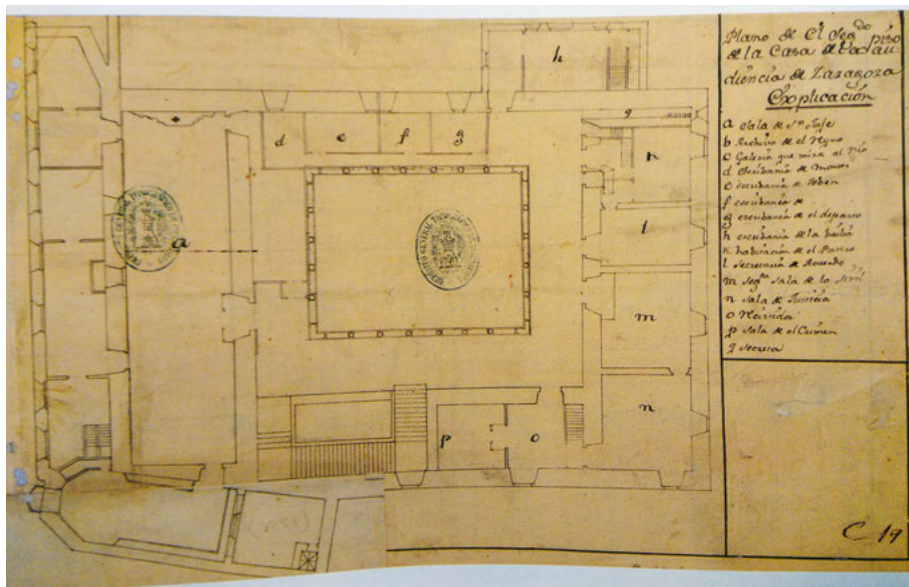


Figura 4. Segunda planta del Palacio de la Diputación del reino,
Archivo General del Ejército, Madrid.

En la crujía opuesta, la que daba a la plaza de la Seo, se encontraban las dependencias del tribunal del Justicia de Aragón y de sus consejeros, con las escribanías. Las distintas *retretas* o cámaras adosadas a estas salas que figuran en las plantas acogían las asambleas separadas de los brazos de las Cortes para sus deliberaciones, con la salvedad del brazo de los caballeros e infanzones que, debido al número de sus integrantes, utilizaba la sala grande para sus debates. Existía un tercer piso que, en época moderna, se destinaba a armería y al archivo, con espacios sin apenas divisiones internas, ni tampoco zonas de visita. Durante la segunda mitad del siglo XVII, el patio fue cerrado con una linterna, que figura reflejada en las secciones dibujadas en la centuria siguiente.

Los elementos más originales del palacio eran, sin duda, el mirador que se desplegaba en la fachada del Ebro y el tejado de la crujía noble. En lo que se refiere al primero de estos componentes de la arquitectura palaciega, las pinturas de Wyngaerde y Martínez del Mazo muestran que la gran sala alta se abría a todo lo largo de su dimensión a un amplio porche en el cual una arquería apuntada sostenía un techo de madera decorado que contaba con su propia cubierta. Así pues, los diputados, cortesanos y procuradores en las Cortes tenían a su disposición un vasto espacio de recreo, una especie de lonja más que una balconada, que permitía

disfrutar de un amplio paisaje formado por la gran huerta que se extendía a oriente de la ciudad. Esta galería se cerró en época moderna y sus arcos góticos fueron sustituidos por otros acordes con los nuevos tiempos que encuadraban ventanales rectangulares. Debajo de este mirador, había otro de menor tamaño, adosado a la sala grande baja, dividido únicamente por un parteluz y probablemente a escasa altura sobre el paseo a la orilla del río. Los albaranes notariales de los gastos realizados en la obra esta parte del palacio señalan que el mirador de la segunda planta tenía un techo de madera profusamente decorado y pintado, como también ocurría con las grandes salas, pertrechadas con ricos artesonados. De estos trabajos se ocupó personalmente el *fustero* Moris Perri o Perrin, con su «compañía», es decir, el grupo de carpinteros a los que dirigía.²⁰

Este «maestro de obras», como también es calificado en los documentos, fue el responsable de la totalidad de las cubiertas y a él se debe, sin duda, el espectacular diseño de la que estaba dispuesta hacia el Ebro y, por tanto, la que podía ser contemplada desde muy lejos. Como reflejan las vistas de los pintores citados, utilizó tejas vidriadas de colores blanco y negro para configurar un dibujo romboidal alternando ambas tonalidades. Para ello, empleó «tellas d'Alamanya, negras et blancas (...)» para cubrir el mirador de la dita Casa», en realidad, el tejado del piso superior.²¹ En ambas, por otra parte, es visible la inclinación del tejado, que tiene una ligera curvatura que contribuía a darle un aspecto todavía más peculiar. Es evidente que el modelo arquitectónico de la obra que llevaron a cabo los diputados del reino a propuesta de Moris Perrin era nordeuropeo: borgoñón, flamenco o del norte de Francia, y que bajo el nombre fonetizado de este maestro de obras se esconde un especialista en este tipo de techumbres procedente de alguna de estas regiones.²² La preferencia por maestros de obras emigrados del área septentrional de Europa es visible también en otras obras ejecutadas en el transcurso del siglo xv en Zaragoza y manifiesta las profundas relaciones comerciales y culturales que mantenía el Aragón de este periodo con el mundo germánico.²³

20. ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 30.

21. ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 8, 15, 21 (cita, nº 21).

22. «Moris» es, con toda seguridad, una versión fonética de «Maurice» e indica una procedencia franco-flamenca. En septiembre de 1446 cobró 440 sj. por 120 jornales por recibir la madera de Albarracín y distribuirla a los maestros que obraban en los distintos componentes de las techumbres y «en fazer la muestra de la cubierta de la tella d'Alamanya», es decir, preparar un modelo de la techumbre que pretendían erigir: ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 9.

23. J. Ibáñez Fernández subraya esta influencia y señala algunos maestros de obras, como Isambart (activo en Aragón c. 1417-1422) o Pedro Jalopa (activo en tierras aragonesas c. 1420)

La decisión de darle un aspecto septentrional al palacio no fue incompatible con el empleo a gran escala de la *rejola* o ladrillo macizo para los muros como era habitual en los edificios residenciales de calidad durante este periodo y los siglos siguientes en Zaragoza.²⁴ En este sentido, el otro maestro de obras que contribuyó a darle forma a la Casa fue Mahoma Rafacón, que, en septiembre de 1446, afirmaba haber cobrado el dinero correspondiente a la operación de señalar «los fundamentos de la dita Casa e en meter en orden la companya que ubrian los ditos fundamentos et stacavan la lambor (sic) d'Ebro (...) et en fazer los moldes de la tella ytaliana».²⁵ Los trabajos a los que se refiere consistieron en vigilar la conformación de los cimientos y la colocación de postes rehundidos en el suelo de las zonas próximas al Ebro para darle consistencia y evitar los problemas derivados de la cercanía de la capa freática. La teja italiana, cuyo molde también realizó, debió ser utilizada en el tejado de la crujía que daba hacia la Plaza de la Seo, según se desprende de las imágenes disponibles.

Naturalmente, los costes se dispararon. Según una anotación en la contabilidad del ejercicio 1447-1448, los diputados habían habilitado la suma de 30.000 libras jaquesas que gastaron en siete partidas, ampliadas en diciembre de 1448 con 3.000 libras adicionales.²⁶ Por tanto, el total ascendió a 33.000 libras o

por su importancia en la introducción del gótico tardío en el ámbito peninsular: «The Northern roots of Late Gothic renovation in the Iberian Peninsula», K. Ottenheim (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe, 1400-1700*, Mantua, 2014, pp. 15-27. Detalles adicionales en J. Ibáñez Fernández, «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias», M. I. Álvaro Zamora y J. Ibáñez Fernández (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza-Tarazona, 2009, pp. 45-53. Sobre las techumbres con tejas barnizadas: C. Baradel-Vallet, *Les toits polychromes de Bourgogne, huit siècles d'histoire*, Quentigny, 2012, resultado de su tesis doctoral, que no he podido consultar, y el resumen de esta autora: «Les toitures polychromes en Bourgogne du XIV^e au XX^e siècle», en *Bulletin du Centre d'Études Médiévale d'Auxerre*, 12 (2008), consultable on line: <<https://journals.openedition.org/cem/7992>> [06/10/2020].

24. Véase C. Gómez Urdáñez, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, 1987-1988.

25. ADPZ. Diputación del reino, legajo 652, nº 5, 12.

26. La primera noticia conservada sobre los pagos para la obra data de 1443, cuando se entregaron 8.000 libras a Juan Guallart, en este momento, obrero de las Casas: ADPZ_M_000022_0094. Está documentado en los fragmentarios restos de las cuentas de los años centrales de la década de 1440 otro abono de 2.500 libras jaquesas: ADPZ_M_000760_000001_0003 (ejercicio 1445-1446).

660.000 sueldos jaqueses, una cantidad extraordinariamente elevada.²⁷ Estas cifras pueden ser comparadas con las parciales señaladas para la construcción, entre 1415 y 1424, del Palau de la Generalitat en su fase inicial para constatar que la exigencia de distinción arquitectónica que plantearon las Cortes aragonesas fue similar a la que presupuestaron las catalanas.²⁸ En cualquier caso, el cómputo total de estas cantidades debería ser incrementado con las resultantes de otros dispendios suntuarios que se prodigaron alrededor de 1450, cuando la asamblea parlamentaria se asentó definitivamente en las Casas de la Diputación. El más importante fue establecido por un acto de Cortes en julio de ese año, en el cual se ordenó la compra de paños y tapices para adornar la sede.²⁹ Textualmente, el acto señala que «por quanto en la ciudat de Çaragoça, cerqua del Puent de aquella, son fechas a espensas del regno unas grandes, magnificas, sumptuosas e notables Casas de raiola e de fusta, con obra de maçonería, las quales redundan en grant honor del dito regno, e pora honrar aquellas sea necessaria a la spensa infrascripta, la dita Cort e quatro braços de aquella da poder a los diputados [...] que puedan spender en draps de raz, vanquales e catiffas pora las ditas Casas, o a pintar aquellas, en quantia de mil cincientas livras jaquesas, los quales no puedan seyer saquados de las ditas Casas en ninguna manera. Empero, que en el dia del Corpus Christi puedan los ditos draps de raz servir a empaliar las paredes de las ditas Casas de la part de fuera».

27. ADPZ_000036_0124: le entregan el dinero a Juan de Salavert, *obrero (...) de las Casas de la Deputacion que de present en la dita ciudat se edifican e construecen, son a saber, tres mil livras de dineros jaqueses, las quales por la dita cautela le fueron mandadas dar por la prosecucion de la obra de las ditas Casa ultra las trenta mil libras en siet veces por los ditos dipputados e por los predecesores suyos a la obra antedicta consignadas*. Esta noticia la recoge también J. A. Sesma Muñoz, «La burbuja censalista y las crisis financieras en Aragón. Ajustes y medidas de rescate para evitar la bancarrota (siglos XIV-XV)», *Estados y mercados financieros en el Occidente cristiano (siglos XIII-XVI)*, XLI Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 2015, p. 234 n. 52. Esta cantidad equivalía a un año del arrendamiento del impuesto de las generalidades, es decir, en la práctica, del presupuesto de la Diputación, aunque el gasto se extendió probablemente entre 1442 y 1448.

28. M. Carbonell i Buades, «*Obra condecet e assats sumptuosa*: la casa gòtica de la Diputació del General», en Id (dir.), *El Palau de la Generalitat*, pp. 50-59.

29. *Acta Curiarum Regni Aragonum. XI/3. Cortes del reinado de Alfonso V/2. Cortes de Zaragoza 1440-1450 (continuación)*, ed. C. Laliena Corbera y M. T. Iranzo Muñío, Zaragoza, 2016, p. 940. En relación con el texto citado a continuación, hay que señalar que los *draps de raz* eran paños de Arras, las *catiffas*, alfombras de calidad, y los *vanquales*, cubiertas de tejido para bancos, es decir, tapices y alfombras de alto precio.

La cantidad, equivalente a 30.000 sueldos jaqueses o a tres mil florines, aproximadamente, indica que las Cortes no reparaban en gastos para dotar de una noble apariencia al nuevo palacio.

En la misma línea, hay que señalar que el interior del Palacio fue decorado con yeserías, de las cuales las excavaciones proporcionaron pequeños restos, con grandes artesanados en madera y con imágenes potentes esculpidas en piedra. Las más significativas de estas o al menos las que han llegado hasta nosotros son las llamadas «piedras armeras», una paupérrima descripción de dos excelentes altorrelieves con los escudos del rey y del reino colocados como «portales» en alguna zona de la Casa que ignoramos, probablemente en el patio interior (figuras 5 y 6).³⁰ Concebidas como piezas gemelas, muestran en ambos casos a dos ángeles que sostienen un escudo central, flanqueado por otros dos a los lados. Los escudos principales presentan las características barras de la enseña real, pero el correspondiente al soberano está timbrado con un yelmo y cimera de dragón, mientras que el perteneciente al reino cubre el escudo con una corona abierta y floreada. El armorial de los escudos laterales es idéntico y muestra un cruz patada y aguzada, llamada de Íñigo Arista, mientras que el situado a la izquierda del central contiene la cruz de san Jorge y en cada uno de los cuarterones, una cabeza de rey moro.³¹ Tanto el de la cruz de Íñigo Arista como el san Jorge y las cabezas constituyen la representación heráldica del reino de Aragón desde las décadas finales del siglo xiv. Además, los escudos y ángeles están encuadrados por follaje dentro del cual pululan algunos animales. La lectura simbólica conjunta de ambas piezas es evidente: monarquía y reino equiparados en el mismo plano de la autoridad legítima, pero constituyendo poderes separados, y, al mismo tiempo, solidarios, como lo prueba el uso de enseñas comunes, en particular las barras. Estos relieves fueron labrados por Fortaner de Usques, pintor y escultor bearnés que trabajaba en Zaragoza en este periodo sobre un diseño preparado por el pintor Blasco de Grañén en diciembre de 1446, sin duda bajo la dirección de los diputados.³² Usques trabajaba en

30. Actualmente se encuentra en el Museo de Zaragoza y las fichas catalográficas aparecen en: <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=122946&inventory=11148&table=FMUS&museum=MZ>> y <[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=GOMAR,%20Franci&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MZ%7C&MuseumsRolSearch=3&listaMuseos=\[Museo%20de%20Zaragoza\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=GOMAR,%20Franci&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MZ%7C&MuseumsRolSearch=3&listaMuseos=[Museo%20de%20Zaragoza])> [consultado on line 20/08/2020].

31. A. Montaner Frutos, *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Zaragoza, 2013.

32. J. Ibáñez Fernández y D. Domínguez Montero, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (*Mercadante*) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo xv», *Artígrama*, 30 (2015), pp. 169-191, esp.



Figura 5. Escudo de armas del rey en el Palacio de la Diputación del reino, Museo de Zaragoza.

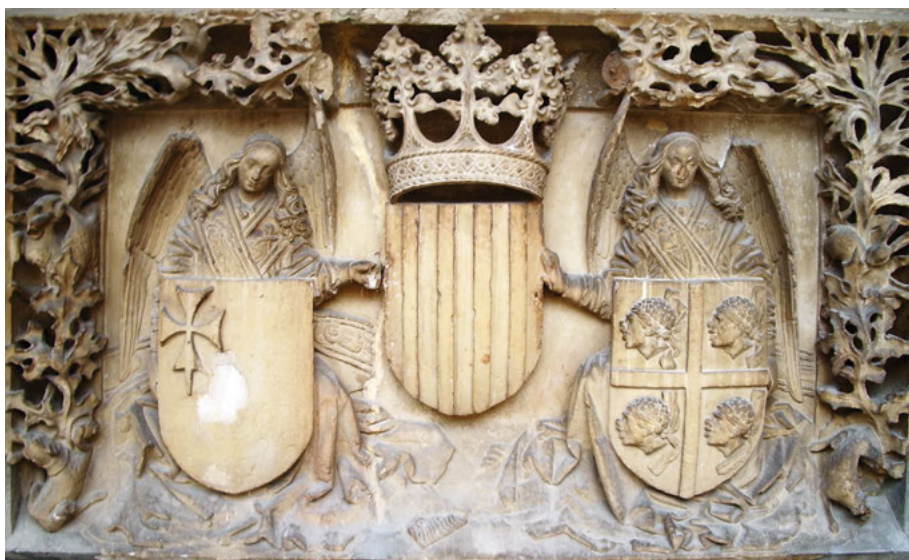


Figura 6. Escudo de armas del reino en el Palacio de la Diputación, Museo de Zaragoza.

ellos desde 1447 y cobró por su trabajo un total de 7.150 s.j. en febrero de 1449, cuando, sin duda, estaban ya colocados.³³ Es importante señalar que la talla de estas armas se produjo al mismo tiempo que se alcanzaba el consenso para aprobar unas ordenanzas elaboradas por el arzobispo de Zaragoza y el Justicia de Aragón que establecían los procedimientos para la elección de diputados, el control de los gastos, el establecimiento de los presupuestos y, en general, el gobierno de la Diputación del reino, unas normas que rebasan los aspectos administrativos para adquirir un carácter casi constitucional.³⁴

En conclusión, la Casa de la Diputación estaba terminada hacia 1450, presentaba un aspecto suntuoso, según el criterio de los intervinientes en las Cortes, que no eran en absoluto unos ignorantes de las novedades arquitectónicas del gótico tardío, y dotaba a la institución, a los aparatos del Estado, a las elites que conformaban la sociedad política del reino y, en conjunto, a la propia comunidad política descrita como el *General* de Aragón, de un instrumento de representación magnífico, sólido y perdurable. El hecho de que fuese destruido durante la debacle decimonónica no impide que debamos dar toda su importancia al hecho de que, durante trescientos cincuenta años, el palacio representase materialmente al Estado, encarnado en la Diputación y la Audiencia, y no a la monarquía.

33. *Ibid.*, doc. 6 y 11.

34. *Acta Curiarum Regni Aragonum. X/3. Cortes del reinado de Alfonso VI/2. Cortes de Zaragoza 1440-1450 (continuación)*, ed. C. Laliena Corbera y M. T. Iranzo Muñío, cit., pp. 962-990. Véase C. Laliena Corbera, «Distancia y constitucionalidad. La dinámica política del reino de Aragón en la década de 1440-1450», en F. Foronda y J.-Ph. Genet (dir.), *Des chartes aux constitutions. Autour de l'idée constitutionnelle en Europe (XII^e-XVII^e siècle)*, Paris, 2019, pp. 277-304, esp. pp. 289-295.

La rievocazione del Vespro siciliano e del regno degli Aragona-Sicilia a Palermo.

L'immagine aristocratica di un passato glorioso nei *revivals* architettonici e decorativi alla fine del XIX secolo

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO

La sera del 31 marzo del 1282¹ a Palermo di fronte alla chiesa normanna di S. Spirito (fig. 1) si innescò la rivolta che prese il nome di Vespro siciliano e che si propagò dall'antica capitale del regno a tutta l'isola, segnando l'inizio del lungo e complesso rapporto tra la Sicilia e la corona d'Aragona, di cui ancora oggi si scorgono molte ed evidenti tracce.²

Per comprendere le ragioni che portarono al recupero storico, politico e iconografico di questa importante vicenda non solo siciliana è necessario riassumere in maniera molto sintetica il contesto da cui partì e le conseguenze che ne scaturirono. Non intendo, infatti, soffermarmi sulle ragioni dell'evento e sulle sue vaste conseguenze se non per cenni, ma piuttosto mostrare in che modo tale episodio, dopo circa sei secoli, possa essere stato materia ancora viva, innanzitutto per

173-176 (para los relieves) y apéndice doc. 5, 6, 7 y 11. Sobre Blasco de Grañén, M. C. Lacarra Ducay, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2006.

1. Sulla data del 30 o 31 marzo cfr. Rosario La Duca: «Sulla esatta data del Vespro Siciliano», in *Sicilia - Vespro VII centenario (1282-1982)*, Palermo, Vittorietti editore, 1982, pp. VII-X.

2. Il presente intervento comprende argomenti più ampiamente trattati nella monografia in corso di stampa dal titolo Pierfrancesco Palazzotto, *Revival e Società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità e prospettiva nazionale*, Palermo, Palermo University Press, 2020

Sulla storia del Vespro esiste un'amplessima bibliografia che esula dalle finalità del presente contributo, per una visione generale cfr. Steven Runciman: *I Vespri siciliani. Storia del mondo mediterraneo alla fine del tredicesimo secolo*, trad. it. Pasquale Portoghesi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1976.

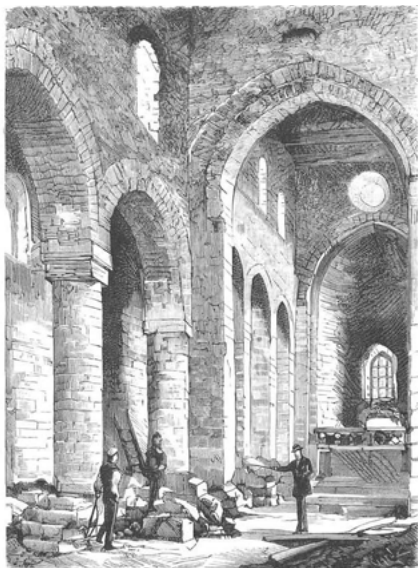


Figura 1. La chiesa di S. Spirito, 1882, da *Ilustración Española y Americana*.

i siciliani (considerati la sede, l'argomento del presente convegno e i limiti di spazio concessi), per quanto sia ben noto che la sua eco ebbe ampia diffusione oltre i confini isolani e su considerevoli esponenti del romanticismo italiano.³

È noto che il Vespro innescò una vera e propria rivoluzione contro Carlo I d'Angiò, incoronato nel 1265⁴ da papa Clemente IV *Rex utriusque Siciliae*, conducendo al trono Pietro III d'Aragona quale *Rex Siciliae, ducatus Apuliae et principatus Capuae* (il titolo di Federico II di Svevia, nonno della moglie Costanza). All'insurrezione si giunse come reazione al forte centralismo del governo angioino, soprattutto dopo il trasferimento della capitale da Palermo a Napoli e i tentativi di schiacciare qualunque forma di potere autonomo delle antiche baronie locali.

3. Per uno sguardo complessivo sul contesto cfr. i recenti testi: Francesco Leone e Fernando Mazzocca (a cura di): *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*, catalogo della mostra (Forlì 9 febbraio - 16 giugno 2019), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2019; Fernando Mazzocca (a cura di): *Romanticismo*, catalogo della mostra (Milano 26 ottobre 2018 - 17 marzo 2019), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2018.

4. Steven Runciman: *I Vespri siciliani. Storia del mondo mediterraneo alla fine del tredicesimo secolo*, trad. it. Pasquale Portoghesi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1976, p. 116.

Ciò che qui interessa è soprattutto l'assetto successivo alla pace di Caltabellotta del 1302, che delineò per la prima volta il perimetro di un Regno di Sicilia *ultra Pharum* coincidente con l'isola, limite geografico e identitario che era stato maturato come naturale conseguenza del *Regnum Trinacriae*, retto dal 1296 da Federico III d'Aragona, figlio del citato Pietro il Grande.⁵ La dinastia Aragona-Sicilia, che prese le mosse da Federico, a dispetto dell'accordo di Caltabellotta, confermò l'auspicata autonomia politica dal Regno d'Aragona che declinò dal 1377 con Maria di Sicilia e d'Aragona, sposa a Martino il giovane figlio del duca di Montblanc, e terminò formalmente nel 1412 con la creazione del vicereame di Spagna.⁶

In sostanza il regno autonomo insulare ebbe una vita piuttosto breve, circa un secolo, ma ciononostante dovette segnare profondamente l'immaginario dei siciliani, legando quell'epoca alla precedente epopea normanno-sveva, come era in effetti nelle intenzioni dei baroni siciliani del XIII secolo nel momento in cui accolsero gli Aragona quale male minore, non potendo contare sulle sole proprie forze.

Palermo, quale prima capitale del regno, e la sua cattedrale, sede della carismatica incoronazione dei sovrani, erano il fulcro ideale di quell'immaginario, e ciò fu opportunamente rimarcato con Vittorio Amedeo di Savoia nel 1713 e con Carlo III di Borbone nel 1735. Quest'ultimo tenne ad essere intronizzato a Palermo proprio per legittimare storicamente il suo insediamento, per quanto elesse a capitale ancora una volta Napoli.

Ritengo che a dimostrazione della imprescindibile valenza simbolica della cattedrale sia una lapide presente nel portico meridionale ove è la cronotassi dei sovrani siciliani a partire da Ruggero fino a Carlo III di Borbone, comprendendovi i reali d'Aragona, per quanto Pietro non fu incoronato in cattedrale a causa della morte dell'arcivescovo palermitano e dell'ostilità dell'arcivescovo di Monreale che era filo-

5. Vincenzo D'Alessandro: «La Sicilia dopo il Vespro», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982), vol. 1, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1983, p. 64.

6. Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, p. 141. Su alcune delle vicende non solo politiche connesse al Vespro e sulla definizione istituzionale del regno insulare nell'ambito del Regno di Sicilia, cfr. Salvatore Fodale: *Alunni della Perdizione. Chiesa e potere in Sicilia durante il Grande Scisma (1372-1416)*, Roma, Istituto Palazzo Borromini, 2008. Un'ampia rassegna di contributi in merito sta in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 4, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1983-1984. Cfr. anche Illuminato Peri: *La Sicilia dopo il Vespro. Uomini, città e campagne 1281-1376*, Bari, Editori Laterza, 1990.

francese.⁷ Si tratta di un manifesto chiaramente legalitario realizzato per ricordare l'incoronazione di Vittorio Amedeo di Savoia, che da un lato rinsaldava il carisma del sacro tempio, dall'altro attestava implicitamente il ripristino delle antiche prerogative, trascurate, invece, durante il dominio angioino e il vicereame spagnolo.⁸

Se ne ricava che l'episodio del Vespro e l'avvento della monarchia aragonese in Sicilia, pur molto lontani nel tempo, avessero mantenuto nella intelligenza siciliana del Settecento e dell'Ottocento un valore espressivo certamente rilevante, quantomeno nel segno della continuità. Basti pensare che anche a livello popolare erano ormai radicati nel linguaggio proverbiale, poetico e musicale numerosi passaggi che richiamavano quell'evento.⁹

Ovviamente l'interpretazione dipende dai punti di vista, così, se i Borbone potevano pur provare a connotare il Vespro in senso legitimista a sostegno del proprio governo (magari con le accezioni giuridiche di un Rosario Gregorio), le istanze massonico-rivoluzionarie ne riassumevano il contenuto con maggiore risonanza in direzione di un atto simbolico di ribellione all'oppressione tirannica, dunque come memoria di un passaggio verso la libertà scaturita con la separazione da Napoli a favore dell'insularità del regno, come fece esplicitamente Michele Amari (1806-1889) di cui si dirà.

Ricordiamo in tal senso che Ferdinando IV di Napoli, III di Sicilia, come risposta agli avanzamenti costituzionali del 1812, una volta rientrato nella città partenopea dopo l'esilio siciliano, nel 1816 compì due atti reazionari che provocarono la rottura definitiva con gran parte della società isolana alto borghese ed aristocratica: l'abolizione della Costituzione e l'abrogazione del Regno di Sicilia, riassorbito in quello peninsulare con capitale a Napoli.¹⁰ In pratica fu ripristinato l'ordine angioino dei

7. Steven Runciman: *I Vespri siciliani. Storia del mondo mediterraneo alla fine del tredicesimo secolo*, trad. it. Pasquale Portoghesi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1976, p. 116.

8. Cfr. Pierfrancesco Palazzotto: «Gothic revival architecture and decoration between Bourbon absolutism and Sicilian nationalism in Palermo in the early 19th century», in Dirk Booms and Peter Higgs (a cura di): *Sicily: Heritage of the World*, British Museum Research Publication no. 222, London 2019, p. 167. Il testo fu composto in versi poetici dal sacerdote palermitano Don Vincenzo Venticello; cfr. Giovanni Evangelista Di Blasi: *Storia cronologica de' Viceré, Luogotenenti, e Presidenti del Regno di Sicilia*, vol. 4, Palermo, dalle Stampe di Solli, 1791, p. 116.

9. Giuseppe Pitré: «Il Vespro Siciliano nelle tradizioni popolari della Sicilia», in *Ricordi e documenti del Vespro Siciliano pubblicati a cura della Società Siciliana per la Storia Patria nella ricorrenza del sesto centenario*, parte prima, Palermo, Tipografia del Giornale Lo Statuto, 1882, pp. 133-180.

10. Sulla questione cfr. Francesco Renda: «Introduzione», in Gaetano Gullo (a cura di): *La Sicilia e l'Unità d'Italia. La Costituzione del 1812, la Relazione del Consiglio Straordinario di Stato*

regni *citra* e *ultra Pharam*, nei quali la Sicilia perdeva di colpo autonomie e prerogative, e a Palermo si sottraeva per sempre il ruolo di capitale a favore di Napoli.

Ritengo, in conseguenza di ciò, che per i sovrani napoletani, al di là di un contestuale e sempre più ampio interesse nei confronti dell'arte medievale, al fine di mitigare gli esiti centrifughi della reazione siciliana, si rivelò indispensabile la connessione della corona Borbone con quella normanno-sveva, passando per gli Aragona-Sicilia. A mio parere, dunque, in questo senso si possono interpretare i numerosi cantieri neogotici della prima metà dell'Ottocento a Palermo su commissione regia, come i restauri di ripristino del Palazzo Reale intorno agli anni Trenta-Quaranta dell'Ottocento.

Al contempo, però, maturò e si consolidò un fronte identitario indipendentista che poteva vedere nella corona d'Aragona-Sicilia con Federico III, in seguito al Vespro, proprio quel colpo di reni che aveva cacciato gli invasori francesi e ripristinato il diritto delle istituzioni normanno-sveve, così come quando la corona fu offerta dai baroni siciliani a Pietro III d'Aragona nel solco di una naturale legittimità quale marito di Costanza di Svevia, figlia di Manfredi.¹¹

Appare chiaro, quindi, perché il volume su *La guerra del Vespro Siciliano* dello storico arabista Michele Amari (1806-1889) nel 1842 fosse censurato dal governo,¹² tanto che fu poi pubblicato l'anno seguente a Parigi.¹³ L'Amari fu pure confinato a Napoli e riparò in esilio in Francia, inoltre alcuni importanti periodici locali vennero sospesi in reazione alla divulgazione di quel testo, visto evidentemente come strumento di sedizione, inoculante i germi della rivoluzione.

I Borbone, difatti, fin dall'inizio avevano ben compreso la natura potenzialmente sovversiva dell'avvenimento che, per questa ragione, aveva avuto un'ampia diffusione nazionale e internazionale. Già negli anni Venti del XIX secolo era stato

del 1860 e lo Statuto del 1846, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 30-34; Daniela Novarese e Enza Pelleriti: «La Costituzione del Regno di Sicilia del 1812», in Ivana Bruno e Pierfrancesco Palazzotto (a cura di): *Sicilia 1812 Laboratorio Costituzionale, guida ai luoghi ai fatti ai personaggi*, Palermo, Edizioni ARS, 2012, pp. 25-35.

11. Steven Runciman: *I Vespro siciliani. Storia del mondo mediterraneo alla fine del tredicesimo secolo*, trad. it. Pasquale Portoghesi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1976, p. 294.

12. Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, pp. 38 nota 2, 95-96.

13. Michele Amari: *Vespro Siciliano o Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII*, seconda edizione, Parigi, Baudry, Libreria Europea, 1843. Sulle edizioni successive a compendio cfr. Michele Amari: *La guerra del Vespro Siciliano*, a cura di Francesco Giunta, Palermo, S.F. Flaccovio, 1969.

oggetto di due specifici dipinti di Francesco Hayez (1791-1872), nel 1822 per la moglie del marchese Alessandro Visconti d'Aragona (coinvolto in un processo per la congiura milanese del 1821) e nel 1835 per Francesco Arese (pure facente parte degli stessi congiurati). Il pittore produsse una terza versione nel 1846, questa volta su incarico del principe napoletano Vincenzo Ruffo di S. Antimo, per la quale alcuni anni prima si era appositamente recato a Palermo al fine di osservare personalmente i luoghi.¹⁴ Al 1855 risaliva, a dimostrazione della rinnovata fama dell'evento, la prima rappresentazione a Parigi de *I Vespri Siciliani* di Giuseppe Verdi, preceduta dalla tragedia scritta nel 1819 da Casimir Delavigne e pubblicata a Bruxelles nel 1838,¹⁵ opera quella verdiana che aveva finito per condizionare al plurale il nome dell'episodio storico, declinazione che infastidì sensibilmente l'Amari.¹⁶ Proprio la presenza dell'opera di Verdi nel cartellone del San Carlo a Napoli nel 1856 potrebbe essere stata all'origine della commissione del medesimo soggetto a Domenico Morelli (1823-1901) da parte del principe Antonio Statella del Cassero nel 1859, poco tempo prima della rivoluzione che avrebbe portato il principe al ruolo di Primo Ministro per il re Francesco II delle due Sicilie, nel disperato tentativo di conservare il regno con una figura ben accetta al popolo.¹⁷

Può essere utile anche solo accennare al fatto che, anche prima del 1860, in Sicilia il soggetto non aveva mancato di essere trasposto in pittura da numerosi

14. Salvatore Lanza Di Trabia: «Di alcuni quadri sul Vespro Siciliano», in *Sicilia – Vespro. Numero unico per il VI centenario del Vespro Siciliano*, Milano, Treves, 1882, p. 27; Fernando Mazzocca: «scheda n. 43», in Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca (a cura di): *Hayez. Catalogo della mostra*, Milano, Electa, 1983, p. 100-101. Fernando Mazzocca: *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994, pp. 289-291; Alberto M. Banti: *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 2000, p. 84; Fernando Mazzocca (a cura di): *Francesco Hayez*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2015, p. 150; Fernando Mazzocca: *Hayez*, Milano, Giunti editore, 2019.

15. Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, p. 94. Sull'importanza del melodramma in funzione risorgimentale cfr. Carlotta Sorba: *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, Editori Laterza, 2015. Sulle numerose versioni letterarie del Vespro cfr. Ettore Paratore: «I Vespri Siciliani nell'arte del sec. XIX», in in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 4, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1984, pp. 5-29.

16. Cfr. Leonardo Sciascia: «Il mito dei Vespri siciliani: da Amari a Verdi», in *Archivio Storico per la Sicilia orientale*, anno LXIX 1973, pp. 187-191, in particolare p. 190.

17. Francesco Guardione: *Il dominio dei Borboni in Sicilia dal 1830 al 1861 in relazione alle vicende nazionali con documenti inediti*, vol. II, Torino, Società Tipografica editrice nazionale, 1907, p. 172.

artisti,¹⁸ tra cui Andrea D'Antoni (1811-1868) nel 1847, un anno dopo Hayez e un anno prima dei moti rivoluzionari, Giuseppe Patania (1780-1852) proprio nel 1848, e Luigi Lojacono (1810-1880), padre del più famoso Francesco (entrambi garibaldini), in un'altra data topica, il 1860. Nel medesimo solco possiamo pure intendere il quadro dipinto nel 1843 da Annetta Turrise Colonna (1820 circa - 1848) con *Costanza normanna esce dal monastero*, secondo la tradizione che la voleva forzatamente data in sposa a Enrico VI di Svevia, padre di Federico II.

Dopo l'Unità d'Italia, nel 1861, spazzata via l'odiata monarchia borbonica, teoricamente il fascino del Vespro sarebbe dovuto scemare, privato delle sostanziali motivazioni politiche. Invece crebbe e si diffuse poiché era inteso come fenomeno che aveva ispirato il Risorgimento, del quale i testi di Amari (nel frattempo soddisfatto degli eventi istituzionali e spostatosi su una visione unitarista),¹⁹ i quadri di Hayez, di Morelli e di altri pittori italiani avevano dato un chiaro annuncio. Un'avvisaglia del prosieguo della tradizione storica si ebbe, per esempio, con il messinese Giacomo Conti (1813-1888) che negli anni 1868-70 dipinse *I Vespri Siciliani*, acquisito dal Museo Civico della città peloritana nel 1885.²⁰

Lo stretto legame costruito tra Vespro e indipendenza italiana si rese evidente con le celebrazioni a Palermo per il sesto centenario nel 1882.²¹ In quell'occasio-

18. Su questi e altri dipinti cfr. Ivana Bruno: «La pittura dell'Ottocento nella Sicilia Occidentale. Artisti e mecenati», in Maria Concetta Di Natale (a cura di): *La pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, Palermo, Flaccovio Editore, 2005, pp. 106-115; Tiziana Crivello: *I Vespri siciliani in un sipario dipinto da Giuseppe Carta per l'Unità d'Italia*, OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, 4, dicembre 2011.

19. Massimo Gangi: «Introduzione», in Michele Amari, *Racconto Popolare del Vespro Siciliano*, illustrato da Bruno Caruso, Palermo, L'Epos, 2006, p. 15.

Non mancavano però le frange separatiste che si erano fatte portavoce della prima richiesta per la ricorrenza del sesto centenario a partire dal 1875; cfr. Francesco Brancato: «Considerazioni sulle celebrazioni del Vespro del 1882», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 2, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1983, pp. 225-240.

20. Salvatore Lanza Di Trabia: «Di alcuni quadri sul Vespro Siciliano», in *Sicilia - Vespro. Numero unico per il VI centenario del Vespro Siciliano*, Milano, Treves, 1882, p. 27; Alberto M. BANTI: *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 2000, p. 84; Tiziana Crivello: *I Vespri siciliani in un sipario dipinto da Giuseppe Carta per l'Unità d'Italia*, OADI rivista, 4, dicembre 2011.

21. Cfr. Oreste Lo Valvo: *Il Vespro siciliano. Guerra di redenzione contro l'abborrita dominazione francese narrata al popolo italiano*, Palermo, Industrie riunite editoriali siciliane, 1939, pp. 180-181; Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, pp. 98-111.

ne, l'artefice dell'Unità, l'ormai vecchio Giuseppe Garibaldi (1807-1882), che sarebbe morto meno di due mesi dopo, fu condotto come un simulacro alla chiesa di Santo Spirito, dove aveva avuto origine la rivolta, e da lì arringò il popolo rimarcando il valore rivoluzionario del Vespro contro l'oppressione della tirannide.²² Per altro il comitato organizzatore aveva affidato la presidenza onoraria a Francesco Crispi (1818-1901), siciliano e in seguito più volte Primo Ministro, che era un fervente antifrancese.²³

Proprio i sentimenti di ostilità nei confronti dei francesi erano la principale preoccupazione degli organizzatori e contro una lettura di questo genere si era adoperato nel *Racconto popolare del Vespro*²⁴ lo stesso Amari, ricordato nella cronaca de *La Ilustracion Española y Americana* (a dimostrazione dell'attenzione non solo italiana sull'argomento e sulle implicazioni politiche contemporanee) come l'autore del volume sulla guerra del Vespro nel 1842,²⁵ di cui si riassumevano le vicende che avevano portato alla corona Pietro III d'Aragona.

Le manifestazioni si svolsero infine «con vivo entusiasmo y orden perfecto» (fig. 2), in un clima festoso e senza particolari intemperanze:²⁶

A las diez de la mañana del 31, la Municipalidad de Palermo y de todas las principales ciudades de Sicilia, numerosas asociaciones políticas y obreras, los representantes

22. Francesco Brancato: «Considerazioni sulle celebrazioni del Vespro del 1882», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 2, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1983, pp. 227, 230-231. L'episodio, sulla base di precedenti fonti storiche era ricordato già da un noto erudito e memorialista palermitano dei primi anni del '700, cfr. Vincenzo Di Giovanni: *Il monastero e la chiesa di S. Spirito dei Vespri in Palermo. Memoria inedita di Antonino Mongitore*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel editore, 1882, p. 22.

23. Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, p. 100.

24. Michele Amari: *Racconto popolare del Vespro*, prefazione di Carmela Castiglione, Palermo, Nuova Ipsa editore, 2008, pp. 39-40.

25. Amari fu anche celebrato durante una sessione straordinaria della Società Siciliana di Storia Patria e gli fu conferita una medaglia commemorativa; cfr. «Sesto Centenario del Vespro. Tornata straordinaria della Società Siciliana per la Storia Patria nel dì XXX marzo 1882», in *Archivio Storico Siciliano*, nuova serie, fascicolo straordinario, Palermo, Tipografia del Giornale Lo Statuto, 1882, pp. 3-16.

26. Furono all'uopo date disposizioni di sicurezza molto stringenti; cfr. Francesco Brancato: «Considerazioni sulle celebrazioni del Vespro del 1882», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 2, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1983, pp. 228-231.

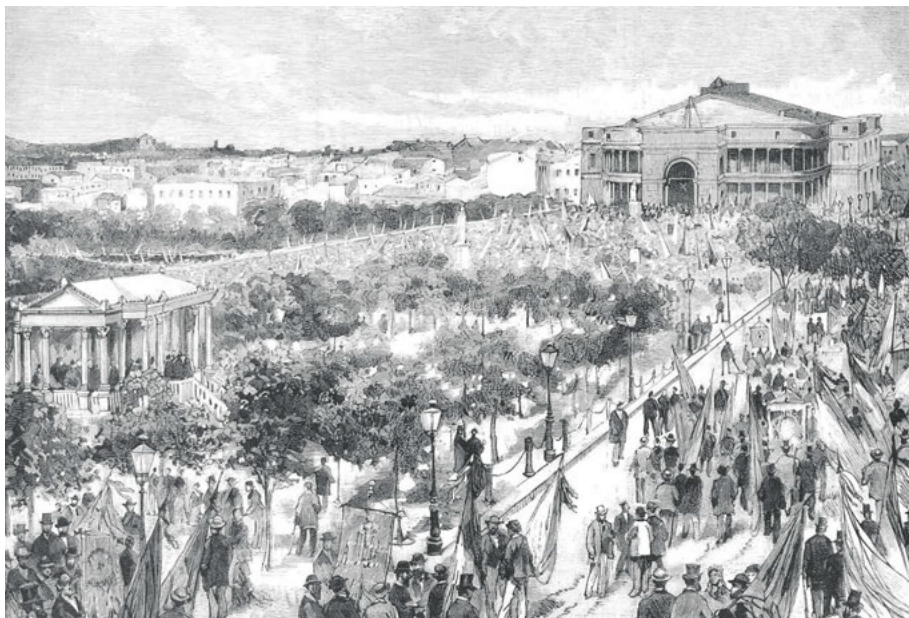


Figura 2. Festeggiamenti al Teatro Politeama di Palermo per il sesto centenario del Vespro, 1882, da *Ilustración Española y Americana*.

de la prensa, y una muchedumbre inmensa, se habían reunido en los alrededores del Politeama, al frente de banderas y estandartes, y se dirigieron por las calles de Maqueda, Tuckery y Visperas Sicilianas á la iglesia del Sancto-Spirito, ante la cual empero el levantamiento popular en igual día de 1282; cantóse un himno, y fue descubierta la placa conmemorativa que había sido colocada en el muro de una casa próxima; el senador y ex-ministro M. Pérez, de Palermo, pronunció un elocuente discurso alusivo al acto, y el numeroso cortejo se dirigió en seguida á la iglesia della Martorana, célebre también desde el día de la catástrofe, para inaugurar otra placa conmemorativa y oír un discurso de M. Crispi, presidente del Comité del Centenario²⁷

27. *La Ilustración Española y Americana* XVI, 30 aprile 1882, p. 667. La zona della chiesa della Martorana, S. Maria dell'Ammiraglio, era stata sede di raccolta dei rivoltosi appartenenti alle maestranze artigianali della città; cfr. Francesco Giunta: «La società mediterranea all'epoca del Vespro», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 1, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1983, pp. 30-31. Anche alla chiesa della Martorana fu opportunamente dedicato un breve compendio storico a cura della Società Siciliana di Storia Patria nel novero delle iniziative celebrative; cfr. Giuseppe Patricolo: «La Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e le sue adiacenze

Finora non era noto che una sede per i festeggiamenti organizzati dall'amministrazione municipale di Palermo fosse stata Palazzo Forcella alla Marina, nel quale si condussero piccoli lavori di protezione e adattamento di alcuni spazi probabilmente per ricevimento. L'edificio da pochi anni era passato al principe Biagio Licata di Baucina (1834-1893), ricchissimo proprietario terriero di piccola nobiltà che nel 1863 aveva sposato Francesca Di Maria, l'ultima erede dell'estinta famiglia dei Termine, baroni di Berribaida già nel xv secolo e poi principi di Baucina, marchesi di Montemaggiore e conti di Isnello, assumendone tutti i titoli *maritali nomine*, secondo la consuetudine siciliana.²⁸

La scelta e la disponibilità dei Baucina furono più che mai opportune, non solo per la posizione dell'edificio sul piano dell'ex Foro Borbonico, ma anche per la sua configurazione, stabilita dal marchese Enrico Forcella a partire dai primi anni Trenta dell'Ottocento, ed eseguita dagli architetti Nicolò Puglia (1772 ca-1865) ed Emmanuele Palazzotto (1798-1872). Forcella, tra l'altro, quale Amministratore dei Regi Demani, era stato l'artefice dei citati restauri neogotici del Palazzo Reale, affidati all'architetto Puglia nel medesimo periodo, dunque la propria ragione ne rispecchiava il gusto e gli interessi.

Il palazzo era, in effetti, l'emblema del *revival* storicistico palermitano nella prima metà del xix secolo, guardando alle antiche culture che si erano sovrapposte in Sicilia, da quella araba, citando l'Alhambra di Granada, a quella normanna con repliche dei mosaici della Zisa e del Palazzo Reale di Palermo. Dunque rimandava proprio al periodo ritenuto già allora il più felice del *Regnum Siciliae*, in cui Palermo era capitale politica e culturale.²⁹

La configurazione eclettica della prestigiosa dimora e la plausibile passione del novello principe per l'antica schiatta familiare della consorte, dovettero giocare

all'epoca del Vespro», in *Ricordi e documenti del Vespro Siciliano pubblicati a cura della Società Siciliana per la Storia Patria nella ricorrenza del sesto centenario*, parte prima, Palermo, Tipografia del Giornale Lo Statuto, 1882, pp. 201-210.

28. F. San Martino De Spuches: *La Storia dei Feudi e dei titoli nobiliari in Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, vol. I, Palermo, Tipografia «Boccone del Povero», 1924, p. 215.

29. Sull'edificio cfr. Pierfrancesco Palazzotto: «Teoria e prassi dell'architettura neogotica a Palermo nella prima metà del xix secolo», in Simonetta La Barbera (a cura di): *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (15-17 aprile 2003), Bagheria (Palermo), Officine tipografiche Aiello, 2004, pp. 227-230. Sul mito normanno cfr. anche Ivana Bruno: «Le mythe normand dans l'art figuratif sicilien du xix^e siècle», in Antonino Buttitta e Jean-Yves Marin (a cura di): *Les Normands en Sicile x^e-xx^e siècle. Histoire et légendes*, catalogo della mostra (Ville de Caen, Musée de Normandie, 24 giugno - 15 ottobre 2006), Milano, 5 Continents, 2006, pp. 71-83.

un ruolo decisivo nella realizzazione di alcuni piccoli capolavori da parte di un colto intellettuale palermitano, di ottima famiglia borghese, antiquario, conoscitore, ebanista per diletto, e, per l'appunto, amministratore del principe: Andrea Onufrio (1828-1908).³⁰

Onufrio dai primi anni Ottanta iniziò a produrre arredi per il principe di Baucina, inclusa la decorazione della nuova ala neomedievale dell'edificio ampliata probabilmente anche con l'aggiunta del portale neotrecentesco tratto dalla chiesa di S. Nicolò di Agrigento ad opera dell'architetto Giuseppe Patricolo (1834-1905), ma anche per commercio personale, ed è plausibile che la sua attività discendesse dal rinnovato richiamo dell'architettura normanno-sveva a causa degli avvenimenti legati alle feste per il Vespro.

In tutta evidenza le opere di Andrea Onufrio si leggono nel solco del Vespro; tra esse è con buona probabilità il cofano cassaforte per il Baucina (composto verosimilmente intorno al 1880-1882) e, soprattutto, un tavolo da parata (fig. 3).

Il prezioso arredo, interamente ricoperto di osso dipinto, sul piano reitera gli stemmi Aragona e Aragona-Sicilia insieme ai volti dei sovrani del *Regnum Siciliae*, dal protofondatore, Ruggero il Gran Conte, fino a Federico IV d'Aragona-Sicilia con la moglie Costanza d'Aragona.

Il senso ideologico-politico dell'opera era, quindi, che la Sicilia fosse ritornata alla legittima corona siciliana dopo la parentesi angioina, spentasi nel sangue del Vespro del 1282.³¹

Il mobiliere palermitano, quindi, tramite i suoi mobili manifestava una diffusa interpretazione del Vespro, celebrato come abbiamo visto in quegli anni, in chiave di *revanche* della gloria siciliana all'epoca dei normanni.

30. Su Onufrio cfr. Pierfrancesco Palazzotto: «Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento», in Maria Concetta Di Natale (a cura di): *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli, 15 febbraio - 30 settembre 2003) Palermo, Regione Siciliana-Assessorato dei Beni Culturali, 2003, pp. 343-364; Pierfrancesco Palazzotto: «Une singulière «invention» à Palerme à la fin du XIXe siècle: le mobilier néo-normand», in Antonino Buttitta e Jean-Yves Marin (a cura di): *Les Normands en Sicile X^e-XX^e siècle. Histoire et légendes*, catalogo della mostra (Ville de Caen, Musée de Normandie, 24 giugno - 15 ottobre 2006), Milano, 5 Continents, 2006, pp. 96-101.

31. Pierfrancesco Palazzotto: «Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento», in Maria Concetta Di Natale (a cura di): *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli, 15 febbraio - 30 settembre 2003), Palermo, Regione Siciliana-Assessorato dei Beni Culturali, 2003, p. 349.

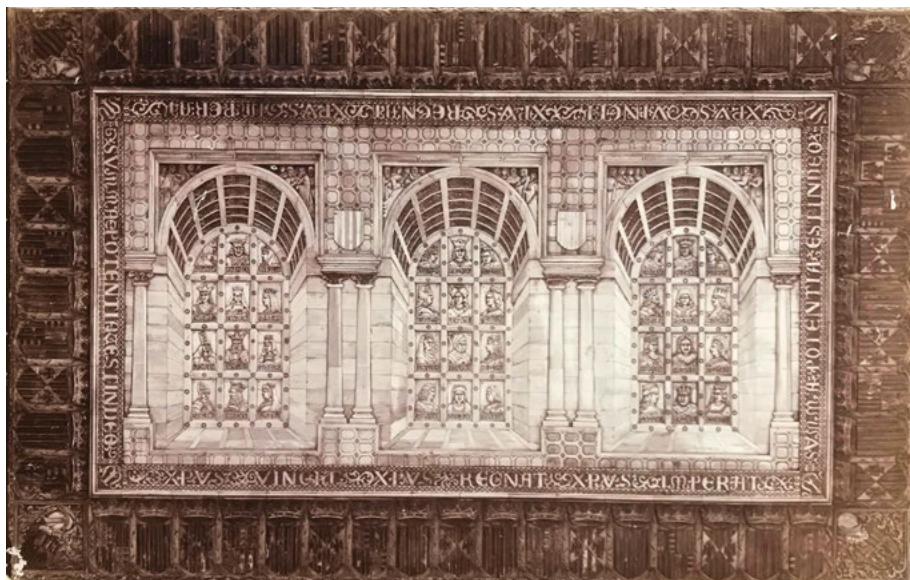


Figura 3. A. Onufrio, A. e F. Allegra, Piano del tavolo, ante 1883, Biblioteca Comunale di Palermo.

Sulla stessa linea di rievocazione si collocava, così, il gruppo di mobili alla normanna, ancora rivestiti in osso e del tutto fantasiosi, che riproponevano analogie con dettagli architettonico-scultorei medievali di varie epoche, dalla cappella Palatina al portale quattrocentesco della cattedrale, e che furono messi in mostra all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891 ricevendo ampi consensi, sui quali per ragioni di spazio rimandiamo a specifici approfondimenti³² (fig. 4).

Il diffuso clima rievocativo aveva preso le mosse già nel 1873 con la proposta di restauro di una colonna posta a memoria dei caduti francesi, sterminati e tradizionalmente sepolti nella piazza di fronte all'ex convento della Misericordia in S. Anna. Dopo alcune indagini si decise di rielaborare il monumento per mano dell'architetto Marco Antonio Fichera e dello scultore Salvatore Valenti (1835-1903), interpretando «le forme del XIII secolo».³³ (fig. 5)

32. Pierfrancesco Palazzotto, *Revival e Società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità e prospettiva nazionale*, Palermo, Palermo University Press, 2020.

33. Marco Antonio Fichera: *Sulla Croce dei Vespri. Memoria*, Palermo, Tipografia diretta da B. Lima, 1873, p. 8.



Figura 4. A. Onufrio, Mobili neonormanni all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92, da *L'Illustrazione Italiana*.



Figura 5. M.A. Fichera, Progetto per la colonna con la croce dei Vespri, 1873.

L'origine della semplice colonna su piedistallo con un capitello capovolto e sormontato da una croce (dalla quale il nome della piazza Croce dei Vespri), era stata indagata nel corso delle celebrazioni dall'archeologo e conservatore del Museo Nazionale di Palermo Antonino Salinas (1841-1914), il quale aveva individuato un riferimento al novello re Vittorio Emanuele di Savoia nel 1714, che aveva ordinato l'erezione del monumento (o il suo rifacimento). Al compimento dell'opera, solo nel 1737, seguì la sua traslazione nel 1782, casualmente a 500 anni dall'accaduto (come ricordato dall'erudito memorialista del Settecento Francesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca), per ragioni ben più mondane, in quanto dava impaccio alle carrozze che si recavano al vicino Teatro S. Cecilia, nonché all'ingresso nel palazzo del senatore principe Valguarnera che si occupò personalmente delle spese necessarie.³⁴

L'*escalation* di interesse nei confronti del Vespro segnò un'importante tappa nel 1875, con la prima proposta del sindaco di Palermo, Emanuele Notarbartolo di San Giovanni, di celebrarne il sesto centenario, anche se la mozione si concretizzò solo nel 1881.³⁵

In quell'anno, durante le riunioni propositive dell'evento, le preoccupazioni per possibili disordini convinsero la parte aristocratica a suggerire il semplice restauro della chiesa di S. Spirito «facendo di questo edificio il monumento del Vespro». ³⁶ I «regionisti», invece, per caratterizzare di sicilianità i festeggiamenti suggerirono «una cavalcata storica in cui figurassero i discendenti di tutte le famiglie che avevano partecipato alla guerra del Vespro» e i «democratici», all'opposto, pensavano che la ricorrenza dovesse essere più italiana possibile, coinvolgendo le

34. Antonio Salinas: «La colonna del Vespro», in *Ricordi e documenti del Vespro Siciliano pubblicati a cura della Società Siciliana per la Storia Patria nella ricorrenza del sesto centenario*, parte prima, Palermo, Tipografia del Giornale Lo Statuto, 1882, pp. 211-220.

35. Vincenzo Cordova: *Delle Famiglie Nobili tuttora non estinte e delle città e terre che presero parte al Vespro Siciliano*, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzì, 1882, pp. 6-7.

36. Se ne iniziò a discutere anche fattivamente verso la fine del 1880 e fu chiesto al ministero un primo finanziamento per i restauri da parte di Antonino Salinas che inviò una relazione apposita; cfr. Franco Tomaselli: *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, Officina edizioni, 1994, p. 142. La Società Siciliana di Storia Patria non mancò di dedicare alla chiesa un breve testo monografico che ne riassumeva le informazioni principali auspicando che fosse restaurata; cfr. Giuseppe Patricolo: «La Chiesa di S. Spirito presso Palermo», in *Ricordi e documenti del Vespro Siciliano pubblicati a cura della Società Siciliana per la Storia Patria nella ricorrenza del sesto centenario*, parte prima, Palermo, Tipografia del Giornale Lo Statuto, 1882, pp. 181-192.

altre città al di fuori dell'isola.³⁷ È evidente che la presenza indiscutibile di Garibaldi finiva per sintetizzare le diverse posizioni.

Tra gli aristocratici che intercettarono quelle tematiche in senso nazionalista ed evocativo, fu nel 1885 il conte Francesco Paolo Naselli dei duchi di Gela (1853-1935) nella propria residenza all'Olivuzza, prossima alla Zisa, dove creò e dipinse personalmente una sala da pranzo siculo-normanna³⁸ (fig. 6).

Maturava ormai con sempre maggiore incisività la costruzione ideale e spesso folkloristica di un passato glorioso nel quale la Sicilia godeva di autonomia politica, che legava il regno normanno a quello degli Aragona e, pur non maturando più obiettivi indipendentistici, tendeva alla definizione di una nazione siciliana dal punto di vista culturale e identitario.

In quegli anni, dunque, si formò e si consolidò un'immagine della città che trovò occasione di affermarsi e diffondersi sul panorama italiano con l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92.³⁹ Si chiarisce bene, allora, come il progetto di Ernesto Basile (1857-1932), figlio dell'architetto Giovan Battista Filippo già componente della commissione promotrice per le celebrazioni del Vespro,⁴⁰ fosse il frutto e il naturale esito dell'orientamento ormai invalso che proponevano l'antica capitale siciliana senza alcun complesso di inferiorità rispetto alle altre grandi

37. Francesco Brancato: «Considerazioni sulle celebrazioni del Vespro del 1882», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 2, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1983, pp. 226-227.

38. Cfr. Ettore Sessa: «La ditta Golia e la cultura dell'abitare a Palermo», in *Nuove Effemeridi*, rassegna trimestrale di cultura, n. 16, 1991, p. 76; Antonino Margagliotta e Angela Mazzè: «Architettura e dialogo: la rivalutazione della cultura islamica tra Ottocento e Novecento a Palermo», in Giovanni Fatta (a cura di): *Palermo Città delle Culture Contributi per la valorizzazione di luoghi e architetture*, Palermo, 40due Edizioni, p. 67. Ringrazio l'architetto Enrico Saeli Naselli per le immagini messe a disposizione.

39. Sull'Esposizione cfr. tra gli altri Umberto Di Gristina e Benito Li Vigni: *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Palermo, Novecento Editore, 1987; Massimo Gangi e Maria Giuffrè (a cura di): *Dall'artigianato all'industria. L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, 1994; Fernando Mazzocca: «Palermo modernista. Una capitale europea della Belle Époque», in Giovanni Puglisi (direzione scientifica): *Sicilia*, collana «L'Italia», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana «Giovanni Treccani», 2016, pp. 743-749.

40. Salvatore Tramontana: *Gli anni del Vespro. L'immaginario, la cronaca, la storia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989, p. 100.



Figura 6. F.P. Naselli, Sala da pranzo «normanna» nella palazzina Naselli di Gela, 1885, Palermo.
Foto di E. Saeli Naselli.

città italiane (anzi rammentando i quarti di nobiltà della Sicilia) e offrendo un prezioso contributo al patrimonio culturale del nascente stato unitario⁴¹ (fig. 7).

Di conseguenza, all'interno di quel contesto è lampante che il dipinto di Eru-lo Erolì (1854-1916) con i *Vespri Siciliani* non poteva che riscuotere il successo auspicato.⁴²

41. Sull'argomento cfr. anche Ruggero Longo: «Idealizing the Medieval Mediterranean? Creation, recreation, and representation of Sicul-Norman architecture», in *Memoirs of the American Academy in Rome* 62, 2017, pp. 135-170. Sul contesto culturale cfr. Ivana Bruno: «Giacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento», in Simonetta La Barbera (a cura di): *Giacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (15-17 aprile 2003), Bagheria (Palermo), Officine tipografiche Aiello, 2004, pp. 263-279.

42. Fernando Mazzocca: «Tra l'Esposizione Nazionale del 1891-1892 e le Biennali di Venezia: nascita e formazione della Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere», in Fernando Mazzocca, Gioacchino Barbera ed Antonella Purpura (a cura di): *Galleria d'Arte Moderna: Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 33; Francesco Leone, scheda 1.5, in Fernando Mazzocca, Gioacchino Barbera ed Antonella Purpura (a cura di): *Galleria d'Arte Moderna: Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 76.



Figura 7. Padiglione d'ingresso all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92.
Da L'Illustrazione Italiana.

Ancora Basile, per ribadire il concetto di orgogliosa, gloriosa e antica identità, avrebbe ripresentato il lessico neonormanno nel padiglione siciliano all'esposizione romana per il cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911.⁴³

Oltre alle citazioni pseudo normanne, si deve evidenziare come nella seconda metà del XIX secolo a Palermo il linguaggio architettonico privilegiato fosse quello tardo medievale e più precisamente quattro-cinquecentesco, che lega la produzione coeva nel mediterraneo continentale.

43. Eliana Mauro ed Ettore Sessa: *I Disegni della Collezione Basile. Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Roma, officina edizioni, 2015, pp. 206, 332.

Particolarmente esemplificativa dello spirito del tempo (pure condizionato dall'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 che si rivolse alla programmatica riscoperta del tardo medioevo italiano)⁴⁴ fu villa Pietratagliata (fig. 8), realizzata da Francesco Paolo Palazzotto (1849-1915) dal 1883 al 1888 circa per il cadetto di un'antichissima stirpe, Luigi Alliata e Moncada, principe del Sacro Romano Impero ed erede di una famiglia di origine pisana trasferitasi in Sicilia nel XIV secolo.⁴⁵



Figura 8. F.P. Palazzotto, Villa Alliata di Pietratagliata, 1883-1888 circa, Palermo.
Foto Archivio Palazzotto, Palermo.

L'obiettivo di Luigi di Pietratagliata fu quello di trasformare un semplice edificio suburbano in un piccolo castello medievale, attraverso cui manifestare la storia del casato. Così la villa venne disseminata di stemmi, e la camera da letto fu esemplata sui repertori di medievalismo nazionale e internazionale, con una ricca ricostruzione quale opera d'arte totale, nella quale vi era un'attenzione quasi maniacale per ogni dettaglio.

44. Esposizione generale italiana Torino 1884, *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'arte: guida illustrata al castello feudale del secolo XV*, Torino, Vincenzo Bona editore, 1884.

45. Sulla villa cfr. Pierfrancesco Palazzotto: «Il castello del principe entomologo», in Kalós Arte in Sicilia, a.4, n. 2, marzo-aprile 1992, pp. 4-13; Pierfrancesco Palazzotto, *Revival e Società a Palermo nell'Ottocento. Committenza, architetture, arredi tra identità e prospettiva nazionale*, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 138-153.

I Pietratagliata a ragione sono stati ritenuti parte del partito conservatore di antica nobiltà o alta borghesia che «rilanciava l'idea del primato del blasone».⁴⁶

Proprio in tale direzione si orientarono altri due cantieri sempre di casa Alliata. La magione familiare del ramo dei Pietratagliata era un edificio del 1473 su cui si intervenne a partire dal 1908 per volontà del duca Fabrizio Alliata e Notarbartolo di Sciara (nipote di Luigi Alliata) ancora con l'aiuto dell'architetto Francesco Paolo Palazzotto, e dopo la sua morte del Soprintendente Francesco Valenti (1868-1953), fino al 1930.⁴⁷ Il duca Fabrizio intendeva restituire all'edificio le forme originarie tardomedievali, tramite il rispristino dei prospetti, inclusa la famosa finestra d'angolo, e la ricostruzione di un'*aula magna*, chiaramente ispirata agli analoghi ambienti del castello di Carini e dello Steri di Palermo, straordinari simboli del potere baronale tre-quattrocentesco.

Il ramo principale della famiglia, i principi di Villafranca illustrati anche dal Toson d'oro, non furono da meno innestando nel proprio maestoso palazzo barocco inserti neomedievali dal 1891 (l'anno dell'Esposizione palermitana) al 1929, con il fine di ricreare un'ambiente alla moda, tale che il prestigio accumulato nei secoli fosse manifesto ad ogni ospite.⁴⁸

Le rievocazioni del Vespro proseguirono anche dopo il 1882, probabilmente con quegli intenti autocelebrativi dell'aristocrazia di cui si è detto, dunque in funzione identitaria ma elitaria. Così, il 16 maggio 1897, in occasione del 615° anniversario del Vespro, si svolse una rassegna in costume d'epoca organizzata dalla Croce Rossa Italiana durante la quale l'aristocrazia indossò i panni dei pro-

46. Ettore Sessa: *I Disegni della Collezione Basile*, Roma, Officina Edizioni, 2015, p. 86.

47. Sulle vicende cfr. Pierfrancesco Palazzotto: «Il problematico restauro di palazzo Pietratagliata a Palermo (1908-1945)», in M. Marafon Pecoraro, P. Palazzotto, M. Vesco, *Palazzo Termine Pietratagliata tra tardogotico e neostili. Archivi, cantieri, protagonisti a Palermo*, presentazione di M.C. Di Natale, Palermo, 40due edizioni, 2013, pp. 107-166.

48. Pierfrancesco Palazzotto: «Esemplari di revivals e arredi neogotici a Palermo nei secoli XIX e XX. Tra ricerca della modernità e "passatismo"», in *DecArt. Rivista di arti decorative (A magazine for the Decorative Arts)*, 4, 2005, pp. 71-73; Pierfrancesco Palazzotto: «Il problematico restauro di palazzo Pietratagliata a Palermo (1908-1945)», in Massimiliano Marafon Pecoraro, Pierfrancesco Palazzotto e Maurizio Vesco: *Palazzo Termine Pietratagliata tra tardogotico e neostili. Archivi, cantieri, protagonisti a Palermo*, Palermo, 40due edizioni, 2013, pp. 121, 132. Giovanni Travagliato: «Il palazzo dei principi Alliata di Villafranca a Palermo: per secoli monumento e documento di vita quotidiana», in Maria Concetta Di Natale e Pierfrancesco Palazzotto (a cura di): *Abitare l'Arte in Sicilia. Esperienze in Età Moderna e Contemporanea*, Palermo, Flaccovio editore, 2012, pp. 23-38.

pri illustri antenati per ricordarli e autocelebrarsi riproducendo «il gran Torneo Storico dandosi in Palermo nel 1282 in onore del Re Pietro d'Aragona». ⁴⁹

In quel 1897 Luigi di Pietratagliata completò la decorazione della camera da letto della villa-castello e il figlio Fabrizio Alliata e Notarbartolo di Villarosa partecipò al consesso (fig. 9), come avrebbe fatto anche nel 1902 (nelle vesti di un portastendardo), questa volta, però, per celebrare l'ingresso a Palermo nel 1572 di don Giovanni d'Austria dopo la vittoriosa battaglia di Lepanto. Emblematico che l'eroe d'Asburgo e protagonista del corteo fosse impersonato dal giovanissimo quasi borghese Vincenzo Florio (1883-1959) (la madre era una D'Ondes Triglina, la moglie del fratello Ignazio era una Jacona della Motta e Notarbartolo di Villarosa), rappresentante del reale potere economico isolano, per quanto già in progressivo declino.



Figura 9. Fabrizio Alliata di Pietratagliata a villa Pietratagliata abbigliato per il Torneo Storico di Palermo, 1897. Collezione privata.

49. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, parte non ufficiale, 15 maggio 1897, p. 2352. In quell'anno la memoria dell'evento doveva ancora essere piuttosto viva per consentire a tale Arimondo di pubblicare un poema drammatico dal titolo *Il Vespro Siciliano*; Ettore Paratore: «I Vespri Siciliani nell'arte del sec. XIX», in *La società mediterranea all'epoca del Vespro*, XI Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Palermo-Trapani-Erice, 25-30 aprile 1982, vol. 4, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1984, p. 21.

Nel 1903, anno del matrimonio con il ricchissimo Gabriele Chiaramonte Bordonaro, i fratelli Fabrizio e Anna Alliata si fecero ritrarre ancora una volta riecheggiando nostalgicamente il proprio glorioso passato ormai del tutto fuori dal tempo (fig. 10).



Figura 10. Fabrizio e Anna Alliata di Pietratagliata nella villa Pietratagliata di Palermo in costume medievale, 1903. Collezione privata.

In definitiva, per quanto le celebrazioni per il sesto centenario del Vespro orientassero lo sguardo soprattutto verso il passato e senza una concreta prospettiva nel futuro, il loro successo e il contesto in cui maturarono e che ne conseguì avrebbero contribuito decisamente alla definizione di un medioevo mitizzato, già allora connotato dall'improprio ma suggestivo aggettivo «arabo-normanno» di cui tuttora la Sicilia e Palermo si fanno vanto.



La Generalitat Valenciana, nascuda fa ara sis-cents anys, ja va sentir quasi des dels seus mateixos orígens la necessitat d'una «marca corporativa», d'uns elements simbòlics que la representaren, cridaren l'atenció dels altres i, d'alguna manera, ressaltaren la seua presència i la seua importància. Per això va invertir diners i esforços per tal d'alçar una seu monumental que posés cara i ulls a aqueix nou poder que cercava fer-se un buit a la xarxa política del regne. A més, lluny de limitar-se al recinte del seu flamant palau, la Diputació del General va buscar també projectar la seua imatge al territori, dissenyant els seus propis emblemes, participant en els actes públics o finançant obres. És aquest un procés que va ser paral·lel al que altres palaus dels altres estats de la Corona d'Aragó, com els de Barcelona o Saragossa, analitzats també en aquest llibre, van viure pels mateixos anys, quan les tres diputacions territorials estaven consolidant-se. De tot això versa aquest tercer volum de la col·lecció *La Veu del Regne*, que se centra en els espais i les imatges de la Generalitat, el qual sens dubte ens ajudarà a comprendre millor l'herència tangible que aquesta institució, al llarg dels seus sis segles d'existència, ha deixat als valencians.



GENERALITAT VALENCIANA
600 anys. Tots a una veu.

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA