

TESIS DOCTORAL

La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell

De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica
de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano

TOMO I



Federico Iborra Bernad
Director: Vicente García Ros

Noviembre de 2012

Departamento de Composición Arquitectónica. Universidad Politécnica de Valencia

Si alguien dijo de Castilla que hacía sus hombres y los consumía, muy bien podríamos decir de Valencia que construye sus edificios, sus calles y barrios, iglesias y monumentos y los destruye a la centuria siguiente. Esta es la ley de la tierra levantina, ávida de sol, de la novedad brillante de una pared enjalbegada, cuyo blanco reflejo haga cerrar los ojos, deseosa de estrenar cada día traje nuevo. Ley de desgaste, de consumo, de creación...

Manuel Ballesteros-Gaibrois

RESUMEN

La Casa de la Ciudad, antigua sede municipal de Valencia, fue derribada entre 1854 y 1860 dentro de un controvertido debate. Sólo se conservan unos pocos fragmentos y una descripción de unas pocas páginas, realizada cuando se vislumbraba el final del edificio. El Palacio de Mossen Sorell, que era la vivienda gótica mejor conservada de Valencia, ardió en 1878. Algunos restos dispersos por varios países y una serie de dibujos de diversos autores han transmitido su memoria hasta la actualidad.

El trabajo que se presenta ha pretendido recopilar toda la información dispersa de estos edificios, concluyendo con una reconstrucción gráfica -tanto planimétrica como de detalle- y analizando su importancia dentro del contexto nacional.

RESUM

La Casa de la Ciutat, antiga seu municipal de València, va ser enderrocada entre 1854 i 1860 dins d'un controvertit debat. Només es conserven uns pocs fragments i una descripció d'unes poques pàgines, realitzada quan s'albirava el final de l'edifici. El Palau de Mossen Sorell, que era l'habitatge gòtic millor conservat de València, es va cremar el 1878. Alguns restes dispersos per diversos països i una sèrie de dibuixos de diferents autors han transmès la seua memòria fins a l'actualitat.

El treball que es presenta ha pretès recopilar tota la informació dispersa d'aquests edificis, concloent amb una reconstrucció gràfica -tant planimètrica com de detall- i analitzant la seua importància dins el context nacional.

ABSTRACT

The Casa de la Ciudad, former City Hall of Valencia, was demolished between 1854 and 1860 in a disputed debate. Only a few fragments and a description of a few pages -made when it was obvious the end of the building- have survived. Mossen Sorell Palace, which was the best preserved Gothic house in Valencia, burned in 1878. Some remains scattered through several countries and a series of drawings have transmitted his memory to the present.

The work presented has attempted to collect all the scattered information of these buildings, concluding with a graphic reconstruction -both planimetric and detail- and analyzing their importance within the national context.



Veble

onastres dobra d'oula q fan veire als pontals

1. CIII
XXIII
XXXII

Talla pedres

Vingines q porten pedra

XXXIX

Carros qui porten pedra

XLVIII

Carrares quis pague ^{pave} ~~la~~ dita pedra

LV

Piques q obren en la obra

LXIII

Algoptes et moles

LXXVI

Vingines q tire arena

LXXIX

Fusta comprada ala obra

LXXXIX

Fustes q obren p lus jornals ala obra

XCIII

Ferres q fan clauso ala obra

XCVIII

Haffler qui fa les crides

CII

Sauss qui peyoren

CIX

Massions feres p menur

CXIII

Calanes q porten Calc ala obra

CXXXV

ÍNDICE

CUESTIONES PRELIMINARES

I.- Introducción.....	1
II.- El panorama arquitectónico valenciano: economía de medios y transformaciones continuas.....	3
III.- ¿Por qué estudiar la Casa de la Ciudad y el Palacio de Mosén Sorell?	
IV.- Fuentes y metodología.....	8
V.- Valencia en las décadas centrales del siglo XIX. Contexto histórico.....	14
VI.- La conciencia del patrimonio en la Valencia del siglo XIX.....	17
VII.- Consideraciones finales.....	21

PRIMERA PARTE: LA CASA DE LA CIUDAD DE VALENCIA Y LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA ESCRITA

0.- Introducción	29
1.- Visiones de la Casa de la Ciudad en los siglos XVIII y XIX	33
1.1.- La Casa de la Ciudad en los festejos del siglo XVIII.....	33
1.2.- Antonio Suárez y el interés anticuario hacia 1800.....	42
1.3.- La crítica de Antonio Ponz y el plagio del manuscrito de Teixidor.....	46
1.4.- José María Zacarés en defensa de la Casa de la Ciudad.....	56
1.5.- Peritajes y oportunismo: la historia del derribo de la Casa de la Ciudad	66
1.6.- Vicente Boix, de la realidad histórica a la ficción novelesca	101
1.7.- Reflexiones póstumas sobre el derribo: Cruilles, Llorente y Tramoyeres...	116
1.8.- Imágenes de la Casa de la Ciudad de Valencia.....	122
2.- Zacarés, Cruilles y el debate sobre el origen de la Casa de la Ciudad	125
2.1.- El Palacio del Rey Lobo y la mitificación de los orígenes de la Casa de la Ciudad	126
2.2.- De las Casas del Rey Lobo al Palacio de Vidaurre	130
2.3.- La descendencia de Doña Teresa Gil de Vidaurre y la reversión a la Corona.....	140
2.4.- De propiedad de la Corona a Casa de la Ciudad	145
3.- La Casa de la Ciudad en el siglo XIX	155
4.- Implantación urbana del edificio desaparecido.....	163

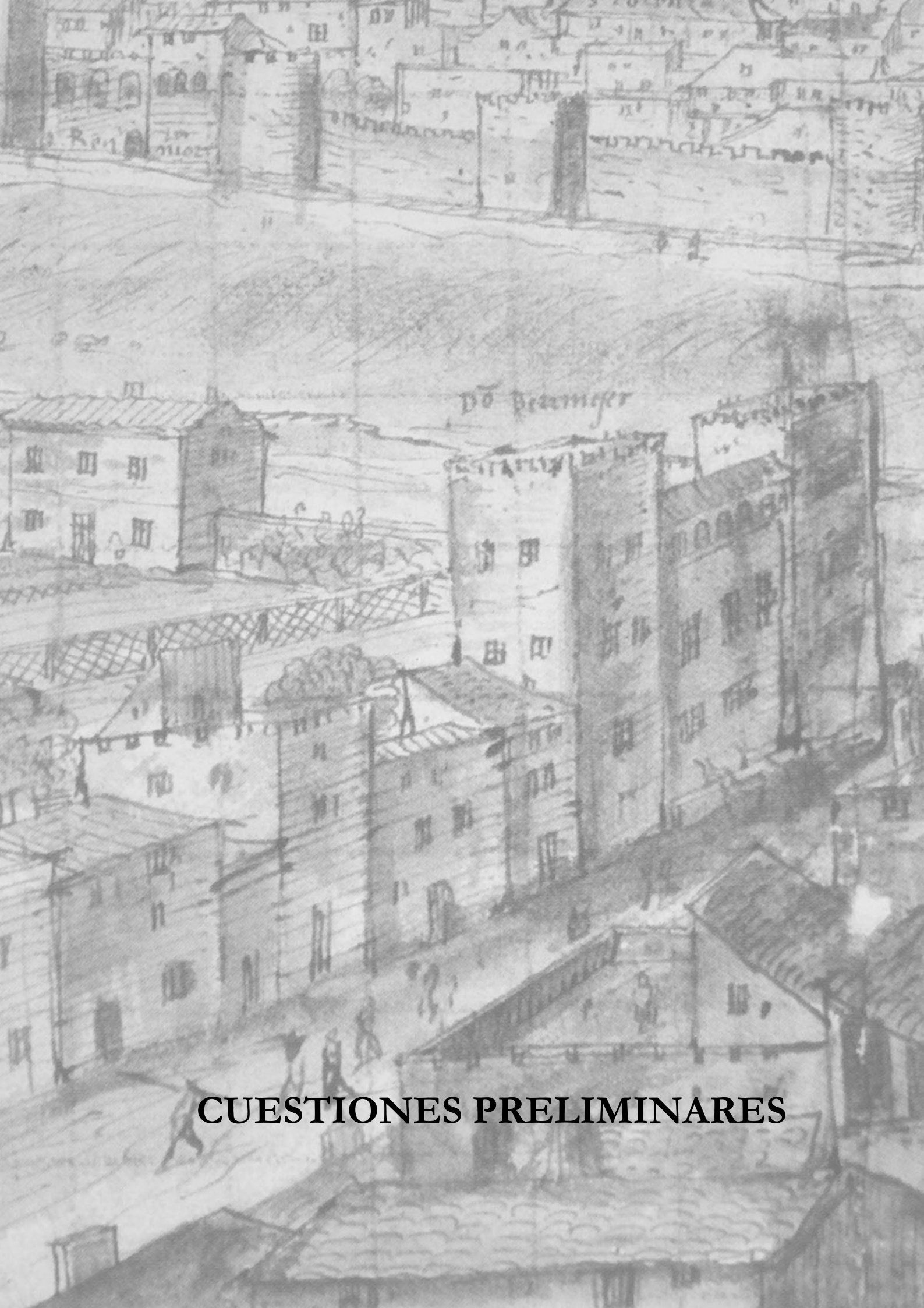
5.- Aproximación al edificio a partir de la documentación de archivo.....	169
5.1.- La primera <i>Casa de la Cort</i> (1239-1311).....	170
5.2.- Los hermanos Volta y la nueva <i>Sala de la Cort</i> (1311-1341).....	174
5.3.- Ampliando la <i>Sala de la Cort</i> (1341-1370)	181
5.4.- Un posible traslado al Palacio de Vidaurre (1370-1400)	191
5.5.- Embellecimiento y ampliación (1400-1500)	214
5.6.- El apogeo de la Casa de la Ciudad (1500-1600).....	240
5.7.- Noticias de obras tardías (1600-1850)	290
6.- Análisis y restitución de los espacios representativos.....	301
6.1.- La antesala de la capilla, antigua <i>Cambra del Consell Secret</i>	301
6.2.- La Capilla de los Jurados y sus pinturas	305
6.3.- La <i>Cambra Nova</i> , <i>Cambra Daurada</i> o Sala Dorada	327
6.4.- La <i>Sala del Consell</i> o Salón de los Ángeles.....	334
6.5.- A propósito de las ventanas de la Casa de la Ciudad	347
6.6.- Posibles fragmentos del Archivo de la Escribanía.....	350
6.7.- Las tablas de los Reyes de Aragón en el Museo Nacional de Arte de Cataluña	356
7.- Algunas hipótesis sobre el primitivo Palacio de Vidaurre	360
7.1.- El Palacio de Vidaurre y las residencias de los reyes de Aragón en el siglo XIII.....	361
7.2.- Reflexiones en torno a la configuración primitiva de la <i>Sala del Consell</i>	368
7.3.- Una interpretación para el enigma de los arcos de doble ojiva.....	372
7.4.- El Palacio de Vidaurre y el Palacio Ducal de Gandía.....	380
7.5.- El modelo ideal del palacio flanqueado por dos torres en Valencia	383
8.- Conclusiones de la primera parte.....	389
9.- Consideraciones finales	393
10.- Apéndice gráfico I.....	399

SEGUNDA PARTE: EL PALACIO DE MOSÉN SORELL Y LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA GRÁFICA

0.- Introducción	405
1.- Un recorrido literario en torno a la casa de los Sorell en Valencia	409
1.1.- El erudito Orellana y la historia de las anécdotas.....	409
1.2.- George Edmund Street y Richard Ford: una primera reivindicación de la arquitectura residencial medieval valenciana.....	414
1.3.- Breves notas en la obra enciclopédica de Pascual Madoz.....	417
1.4.- La casa de los Sorell en las guías de Valencia: Boix, Settier y el marqués de Cruilles	419
1.5.- Tres homenajes póstumos: Enseñat, Perales y Llorente	425
1.6.- El siglo XX y la revisión de los arqueólogos y los historiadores del arte: González Martí, Almela y Vives, y Gaya Nuño	440
2.- La imagen romántica del palacio: pintores, grabadores y arquitectos.....	447
2.1.- El taller del litógrafo Antonio Pascual y la gestación de una memoria gráfica.....	448
2.2.- Ramón María Ximénez Cros, un arquitecto en la casa de los Sorell	450
2.3.- El fotógrafo Jean Laurent y la imagen de la portada principal.....	455
2.4.- Emilio Sala y Salvador Martínez Cubells: el palacio de los Sorell como fuente de inspiración pictórica	456
2.5.- Vicente Poleró y la recreación erudita de la historia	462
2.6.- Salustiano Asenjo y el último adiós de la Academia de San Carlos	466
2.7.- Otros dibujos anónimos del siglo XIX.....	468
3.- Los habitantes del palacio: la familia Sorell.....	471
3.1.- 1357-1454: el tintorero Bernat Sorell y los comienzos del linaje	472
3.2.- 1454-1485: Tomas Sorell, una vida de rentas y de caridad cristiana	478
3.3.- 1485-1510: Mossen Bernat Sorell y el ennoblecimiento de la familia	483
3.4.- Mossen Sorell visto por sus contemporáneos.....	493
3.5.- 1510-1528: Baltasar Sorell y el conflicto de las Germanías.....	498
3.6.- 1528-1571: Luis Sorell y el segundo palacio familiar	502
3.7.- 1571-1666: historias y anécdotas de Jaime Sorell y sus hijos	509
3.8.- 1666-1817: los Torán y el principio de la decadencia	516
3.9.- 1817-1867: la extinción del mayorazgo y los pleitos sucesorios.....	523

4. Aproximaciones documentales al palacio gótico	527
4.1.- Fuentes para el estudio de la casa de los Sorell	527
4.2.- Los orígenes del palacio: las propiedades de los Sorell en la ciudad de Valencia.....	530
4.3.- El inventario <i>post mortem</i> de 1485 y tres apocas de pagos	547
4.4.- Interpretando un contrato para reparaciones de 1703.....	559
4.5.- La historia no escrita: el problema de la heráldica de los Sorell.....	569
4.6.- Noticias de los últimos años del palacio	575
4.6.1.- El relato del incendio y su difusión en prensa	
4.6.2.- El proceso de expropiación y derribo	
5.- Reflexiones arquitectónicas.....	607
5.1.- Una primera mirada sobre el palacio de los Sorell.....	607
5.2.- Otras residencias de los Sorell: la casa señorial de Xeldo y el castillo de Albalat.....	612
5.3.- La casa de los Próxita en Alcócer (1476). Un ejemplo de programa residencial.....	616
5.4.- El palacio de los Duques de Gandía (1485) y el cambio del modelo.....	623
5.5.- Restitución dimensional de la planta en el siglo XIX.....	627
5.6.- La distribución primitiva según el inventario de 1485	636
5.7.- Paralelos con la Banca Medicea de Milán ¿casualidad o cita culta?.....	647
5.8.- Contextualización cronológica del palacio.....	662
5.8.1.- El primer palacio	
5.8.2.- La renovación de según modelos italianizantes	
5.8.3.- Las reformas de Mossen Bernat Sorell	
6.- Cuestiones de estilo: las renovaciones del palacio entre 1480 y 1510	683
6.1.- La accidentada historia de la fachada del edificio	683
6.1.1.- Relaciones entre la casa de los Sorell y la fachada del Palacio de los Duques de Gandía	
6.1.2.- La portada principal, un elemento de confusión	
6.1.3.- Las ventanas góticas de la Sala y su carácter italianizante	
6.2.- Interrogantes y novedades en el patio del palacio	706
6.2.1.- Originalidad de los pasos en esquina	
6.2.2.- La renovación de la escalera	
6.2.3.- Las puertas del entresuelo y el piso principal	
6.3.- La capilla.....	715
6.3.1.- La portada conservada en el Louvre	
6.3.2.- Hipótesis sobre la posición y forma de la capilla	
6.3.3.- De la ménsula de la capilla a la galería del patio	

6.4.- La evolución del edificio a través de las diversas portadas interiores.....	724
6.4.1.- La hoja de medio punto con lacerías	
6.4.2.- Una o dos portadas de madera y su posible vinculación castellana	
6.4.3.- La sobria ortodoxia de las portadas conopiales	
6.4.4.- Una portada de formas textiles de ascendencia napolitana	
6.5.- El problema del artesanado del palacio de Mosén Sorell	735
6.5.1.- El concepto de artesanado en el siglo XV	
6.5.2.- Los cambios en las techumbres hispánicas del XVI	
6.5.3.- Hipótesis sobre el techo del palacio de los Duques de Gandía	
6.5.4.- Un artesanado a caballo entre dos siglos	
7.- Conclusiones de la segunda parte	771
8.- Revisión métrica y consideraciones finales	779
9.- Apéndice gráfico II.....	795
NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN	799
BIBLIOGRAFÍA Y PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES	811



CUESTIONES PRELIMINARES

I.- Introducción

El trabajo que se presenta aquí en forma de Tesis Doctoral es una investigación muy particular, cuyo fin no es simplemente recopilar y analizar el trabajo de otros autores, sino dar un salto en el vacío e intentar recuperar para la futura historiografía dos edificios completamente desaparecidos, de los que se conservaba una documentación parcial, pero que nunca habían sido reconstruidos e interpretados en toda su complejidad. Se trata del resultado final de una inquietud cuyo origen se remonta a hace más de diez años y que ahora alcanza su forma más madura.

Un aliciente para perseverar en este estudio poco convencional ha sido un texto escrito por Leopoldo Torres Balbás en 1943, que justifica la necesidad de intentar rellenar las lagunas de importantes episodios arquitectónicos perdidos a base de paciencia y algo de imaginación:

[...] Pero ni el hallazgo de edificios ignorados o de sus restos, ni el análisis más preciso de los conocidos lograrán reconstruir el proceso evolutivo de la arquitectura de una manera lógica, sin soluciones de continuidad, a causa de la desaparición de muchos edificios que aportaron innovaciones de alguna trascendencia a la técnica constructiva o a las modas artísticas, consecuencia estas últimas de cambios de sensibilidad que, cuando adquieren amplitud y permanencia, llamamos estilos.

La historia de la arquitectura estudiada tan sólo a base de las construcciones subsistentes, salvadas del desgaste fatal del tiempo y de la furia destructora de los hombres, presentará siempre abundantes lagunas hasta llegar a una época relativamente próxima a la nuestra.

Perdido así el hilo de la trabazón orgánica de las formas arquitectónicas, no pocas de éstas parecen nacidas tan imprevistamente como Atenea de la cabeza de Zeus, y no como fruto de una normal gestación humana.

Entre los muchos edificios destruidos hubo, sin duda, construcciones tipos, jalones importantes en un arte de evolución lenta y de fuerte tradicionalismo —el más colectivo e impersonal de todos, según Menéndez y Pelayo—, que, por su carácter social y por exigir muchas colaboraciones, concedió siempre escaso margen al capricho y a la arbitrariedad. Hasta el siglo pasado el maestro o arquitecto más genialmente original era tributario, en un gran tanto por ciento, de la tradición artística en la que se había formado.

Falta por escribir una historia de la arquitectura en la que, al lado de lo que se sabe, figure la sugestión de lo mucho que se ignora, intentando evocar, a fuerza de paciencia y hasta de imaginación disciplinada, los edificios desaparecidos, sobre todo los que han supuesto variaciones de importancia respecto de los anteriores. Una labor análoga a la llevada a cabo por don Ramón Menéndez Pidal, con ciencia y maestría insuperables, rehaciendo, a base de otros más modernos, textos perdidos de literatura castellana medieval, cabría hacer para la historia arquitectónica de la antigüedad y de los tiempos medios, reconstituyendo sobre el liviano andamiaje de indicios, pequeños fragmentos y supervivencias, monumentos convertidos en polvo desde hace siglos. Al aventurarse por semejante camino, casi totalmente borrado, es grande el riesgo de extravió, pero vale la pena abandonar momentáneamente las rutas trilladas tras el intento de descubrir, si no nuevos panoramas, a lo menos puntos de vista inéditos. [...] El día en que se tengan en cuenta junto a los edificios existentes los desaparecidos, adquirirá el proceso histórico de la arquitectura una coherencia de la que ahora carece¹.

Lo cierto es que en muchos de los escritos de Torres Balbás se aprecia la visión del arquitecto, que complementa la labor del historiador convencional. En la línea de los arqueólogos decimonónicos, generalmente arquitectos, ingenieros o topógrafos, demuestra siempre una especial atención por la arquitectura y sobre todo la construcción. En este texto, sin embargo, va a ir más allá reivindicando la importancia de plantear la reconstrucción analógica de edificios perdidos. En cierto modo podríamos relacionarlo con el planteamiento de la disciplina restauradora de Viollet-le-Duc, donde cualquier actuación para recomponer los elementos perdidos de un monumento debían inspirarse en otras obras coetáneas. Torres Balbás, como restaurador, no compartió nunca los principios violletianos de la restauración estilística, pero ello no debe implicar que descartara la utilidad del método analógico dentro de la disciplina del historiador de la arquitectura. Al fin y al cabo, el papel

¹ Torres Balbás, Leopoldo, “Dos formas olvidadas de la arquitectura hispanomusulmana”, en *Crónica arqueológica de la España musulmana XIII*, recopilado en *Obra dispersa I Al-Andalus*, vol 2, Instituto de España, Madrid 1981, pp. 239-241

siempre es mucho más sufrido que el monumento histórico y permite elaborar propuestas e hipótesis que se pueden revisar y corregir en caso de demostrarse erróneas, algo complicado en una obra de restauración.

En 1961, un año después de la muerte de Torres Balbás, Juan Antonio Gaya Nuño respondía en cierto modo a este reto al publicar *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Gaya Nuño demuestra que en nuestro país han sido tantos los edificios notables perdidos que sólo con ello se puede plantear una historia de la arquitectura paralela. Sin embargo, la magnitud de la obra no permite ir mucho más allá de una recopilación de datos e imágenes publicadas con anterioridad. Cabe añadir que entre las obras valencianas desaparecidas, este autor incluye tanto la Casa de la Ciudad como la residencia de los Sorell, edificios a los que dedicamos este estudio.

Mucho más en la línea de lo planteado por Torres Balbás, podríamos referir la reconstrucción de la Banca Medicea planteada por Luciano Patetta en *L'architettura del quattrocento a Milano* (1987). A pesar de tratarse de un estudio amplio donde se trata de una gran cantidad de obras, el autor es consciente de la importancia clave de la Banca Medicea como referencia de la arquitectura residencial milanesa y plantea una sugerente reconstrucción a partir del texto de Filarete y algunos planos catastrales de la ciudad italiana. Patetta se arriesta a proponer una hipótesis de la planta baja y la principal, así como de la sección del patio. Y consigue así rellenar con relativo éxito lo que sería un vacío imperdonable en su libro sobre el cuatrocientos lombardo, si bien se tratará siempre de una hipótesis razonable, sujeta a la crítica y a posibles revisiones futuras.

II.- El panorama arquitectónico valenciano: economía de medios y transformaciones continuas

Dentro del contexto valenciano, el conocimiento real de la arquitectura palaciega medieval es muy limitado. Algunas aportaciones de Sanchis Sivera o Tramoyeres, y varios artículos con destacados estudios genealógicos del Barón de San Petrillo constituían el sustrato de base². Autores como Arturo Zaragozá, Daniel Benito o Trinidad Simó y M^a Jesús Teixidor han publicado evocadoras descripciones de las

² Son textos de referencia obligada, por ejemplo: Sanchis Sivera, José: "Arquitectura urbana en Valencia durante la época foral", en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 18 (1932) pp. 3-32 o los breves monográficos sobre palacios valencianos publicados por el Barón de San Petrillo en *Valencia Atracción*. De Luis Tramoyeres cabe destacar sus dos artículos sobre la antigua Casa de la Ciudad: Tramoyeres Blasco, Luis: "Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España" en *Archivo de Arte Valenciano* nº 3, 1 (1917), pp. 31-71; y Tramoyeres Blasco, Luis: "La Capilla de los Jurados de Valencia" *Archivo de Arte Valenciano* nº 5 (1919) pp. 73-100.

residencias señoriales valencianas, basadas en documentos notariales y descripciones literarias, que dan una buena idea de cómo se vivía en la Edad Media, pero que apenas llegan a entrar en aspectos arquitectónicos y estilísticos concretos³. En otras ocasiones se han estudiado edificios concretos, con la limitación de la documentación disponible y el estado de conservación de los mismos⁴. Algunos años después, en 1995, la entonces profesora y actualmente catedrática Concepción López González leyó su Tesis Doctoral titulada: *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia, su estudio y catalogación, ejemplo gráfico*⁵. En ella se analizaba a nivel gráfico con cuidados levantamientos los principales edificios medievales valencianos y en sus conclusiones comparaba elementos como portadas y ventanas, avanzando lo que podríamos llamar una cronotipología, aunque con un muestreo real muy limitado por estar la mayoría de edificios muy transformados y sin apenas documentación.

Se trató de una arquitectura económica en materiales y medios, generalmente sobria en volúmenes y de escasas pretensiones formales, muy sujeta a los cambios de moda, sobre todo en los interiores, alternando momentos de gran limpieza formal y austeridad con otros extremadamente recargados, que se sitúan muchas veces al borde de lo *kitsch*. Esta parece ser la esencia de la arquitectura valenciana, la mera apariencia de riqueza visual, aunque esté ejecutada en yeso o pintada con fingidos. La misma idea que vemos reflejada todos los años con las Fallas en cartón piedra o, más modernamente, poliestireno expandido.

Fue Eugenio d'Ors en su obra *Lo Barroco* (1935) quien planteó precisamente que barroco y clasicismo son categorías opuestas que se alternan a lo largo de la historia. Lo barroco supone el polo dionisiaco, caótico, inconsciente y exuberante a la tendencia apolínea, racional y equilibrada de lo clásico. Sin embargo, en Valencia lo

³ Zaragoza Catalán, Arturo: "La casa señorial valenciana" en AA.VV.: *Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 79-94; El capítulo: "Modos de vida. Siglos XIV-XVI" en: Simó Terol, Trinidad y Teixidor de Otto, María Jesús: *La vivienda y la calle, la calle de Cavallers de Valencia*, Alfonso el Magnánimo, Valencia 1996, pp. 182-199; Benito Goerlich, Daniel: "La casa del caballero", en: AA.VV. *El hogar de los Borja* (catálogo) Generalidad valenciana, Valencia 2001, pp. 73-90;

⁴ Un libro indispensable como recopilación de la arquitectura señorial de la ciudad de Valencia es: Pérez de los Cobos Gironés, Francisco: *Palacios y casas nobles de Valencia*, Lo Rat Penat, Valencia 1991. Respecto a títulos monográficos: Benito Goerlich, Daniel: "El Palau dels Almiralls d'Aragó", en AA.VV.: *Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 97-110; Benito Goerlich, Daniel, y Serra Desfilis, Amadeo: "El Palau de Les Corts, antiga casa dels Borja", en *Palau de Les Corts*, Valencia 1995, pp. 19-42; AA.VV.: *El Palau dels Centelles d'Oliva, recull gràfic o documental*, Associació Cultural Centells i Riu-sech, Oliva 1997; Arciniega García, Luis: *El Palau dels Borja a València*, Cortes Valencianas. Valencia 2003; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Corbalán de Celis Durán, Joan: "La casa del Obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)", en *Ars Longa* n° 13 (2004) pp. 11-31 Un caso particular es el Palacio de la Generalidad, donde se conserva el edificio y prácticamente toda la documentación de obra: Aldana Fernández, Salvador: *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1991.

⁵ La Tesis permanece inédita, aunque una parte de las conclusiones se publicó en: López González, M^a Concepción: "Los palacios góticos de la ciudad de Valencia", en AA.VV.: *Influencias de la arquitectura Española en la Sicilia de los siglos XIII al XVIII*, COACV, Valencia 2000

barroco –en el sentido planteado por d’Ors- parece arraigado en el alma de los propios valencianos, esperando cualquier excusa para resurgir siempre con más fuerza. Buen ejemplo de este carácter barroco son las Fallas o la extraordinaria difusión del Modernismo popular a principios del siglo XX, posible gracias al abaratamiento de los ornamentos industrializados. No es tampoco casual el enorme éxito que cosechó el estilo neobarroco en Valencia, a partir de finales de los años veinte, de la mano de arquitectos como Antonio Gómez Davó o Vicente Traver. La decoración con esgrafiados del siglo XVII o el empleo del yeso endurecido a finales del XV y principios del XVI son buenos ejemplos de esta voluntad histórica de crear apariencia a un bajo coste. En la misma línea podríamos incluir el desarrollo de los abovedamientos tabicados de ladrillo en ámbito valenciano durante el siglo XIV y el éxito de la decoración pictórica mural italianizante, con magníficos ejemplos como el Reconditorio de la Catedral o las pinturas de San Juan del Hospital.

Esta afición por la apariencia se vincula a la necesidad de ennoblecer una construcción pobre o austera. Miguel Sobrino ha puesto de manifiesto cómo la Catedral de Valencia, construida según los sobrios modelos de las iglesias de peregrinación dominicas, necesitó completarse con elementos de una singular y manifiesta riqueza, como el cimborrio, la fachada del primitivo coro, la Sala Capitular o su campanario. Podemos añadir también a esta lista los motivos decorativos, con las extraordinarias pinturas renacentistas del presbiterio, su majestuosa renovación barroca y, finalmente, la reordenación neoclásica del conjunto resuelta con yesos y estucos.

Dentro de la arquitectura palaciega y residencial, es evidente una voluntad de ostentación desde finales del siglo XIV y principios del XV, que queda reflejada principalmente en la renovación de la Casa de la Ciudad. Determinadas influencias flamencas e italianas y el interés por la estereotomía del mastro Baldomar, unidas a una evocación del pasado próximo (siglo XIII) significarán una contención formal y decorativa en la época de máximo esplendor económico. Esta refinada arquitectura será contestada en las últimas décadas de siglo volviendo a los modelos tardogóticos, en paralelo al desarrollo del estilo isabelino y manuelino, y desembocará en una exuberancia y fantasía sin precedentes a partir de 1500. Poco es lo que nos queda de esta última época, construido en su mayor parte con yeso y otros materiales efímeros. Y mucho menos es lo que permaneció sin alterar de la etapa anterior. Por ello es importante conocer los escasos restos de toda una época y contextualizarlos, comprenderlos, para poder entender cómo fueron las residencias del Siglo de Oro valenciano.

III.- ¿Por qué estudiar la Casa de la Ciudad y el Palacio de Mosén Sorell?

La primera pregunta que surge al que comienza a leer estas páginas es por qué se han escogido estos dos edificios. Lo cierto es que nuestro estudio partía de un panorama general más amplio, dentro del cual fueron tomando importancia cada vez mayor, hasta que ellos mismos se impusieron al resto.

Como se ha dicho anteriormente, es muy poco lo que realmente se conserva de la Valencia medieval. Edificios muy transformados, restos aislados de puertas, ventanas y arcos, en su mayor parte de época tardía, y algunos techos pintados o artesonados, nos dan solamente una idea parcial de un mundo perdido. El descubrimiento de las fotografías realizadas por Fisher del Palacio de los Centelles en Oliva, ya de principios del XVI, abrió los ojos a una riqueza y fantasía difíciles de imaginar. Se conserva la casa señorial de esta noble familia en la calle Caballeros, tan transformada que aún hoy nos cuesta imaginar que pudo estar decorada de manera similar. Los techos policromados de la casa de Joan de Valeriola nos remiten a los mismos maestros que trabajaron en las techumbres de iglesias como la Sangre de Liria o San Pedro de Xátiva. Sin embargo, como escribió respecto a estas techumbres Arturo Zaragoza, lo que nos ha llegado no son sino los restos de un naufragio.

En el siglo XIX se conservaba bastante más, aunque transformado o revestido por renovaciones sucesivas, principalmente de los siglos XVIII y XIX. Los testimonios de esta época hacen referencia solamente a los edificios más notables o conocidos, entre los que se destacaba principalmente el palacio renacentista del Embajador Vich, admirado por los viajeros británicos. De este edificio conservamos algunos dibujos de la portada y se ha podido reconstruir su patio con las piezas originales, depositadas en el Museo de Bellas Artes tras su derribo a mediados del XIX. También despertaba interés el Palacio de los Duques de Mandas y su portada, publicada en la prensa de la época, se rescató de la demolición y ahora se puede admirar en los Jardines de Viveros. En todo caso podemos destacar que, siendo edificios de propiedad particular, lo que la gente conocía y valoraba era su fachada y en ocasiones su patio, elementos de acceso público. No era frecuente hacer referencia a los interiores. Afortunadamente se conservan dos artesonados procedentes del primero de los edificios referidos en el Museo de Bellas Artes y otro artesonado del segundo en el actual Museo Picasso, en Málaga. Sin embargo, no sabemos cómo eran sus espacios internos y el resto de sus decoraciones se ha perdido para siempre.

Tanto el Palacio del Embajador Vich como el de los Duques de Mandas eran edificios renacentistas o, al menos, transformados en el siglo XVI según los gustos italianos. De época anterior había todavía bastante dentro de la ciudad de Valencia⁶, pero a ojos de los ciudadanos decimonónicos eran dos los edificios que destacaban: la Casa de la Ciudad y el Palacio de Mosén Sorell. Ambos edificios fueron demolidos en unas circunstancias controvertidas, con la oposición más o menos firme de algunos artistas e intelectuales y, sobre todo, un lamento por su pérdida en las generaciones posteriores. Ello ha llevado a que su memoria, más o menos mitificada, se haya conservado hasta la actualidad, envuelta en una cierta aura de misterio.

La Casa de la Ciudad fue el símbolo visible del gobierno de Valencia como *Cap i Casal* del Reino en su época de máximo esplendor económico y cultural. La rivalidad con Barcelona y el sentimiento de la Ciudad de convertirse en una potencia económica desde finales del siglo XIV potenciaría una especial atención en crear una arquitectura que rivalizara con la que por las mismas fechas estaba desarrollando la Ciudad Condal en su sede municipal.

Sin duda, la Casa de la Ciudad de Valencia fue uno de los más antiguos e imponentes ayuntamientos medievales de España y en su tiempo podía rivalizar en lujo con la propia residencia de los monarcas en el Palacio del Real. Y no era para menos. Según algunos autores, el edificio primitivo había pertenecido a los hijos de Jaime I y de Teresa Gil de Vidaurre, infantes de Aragón, conservándose entre sus herederos hasta la extinción de la línea sucesoria masculina. Pasó entonces a propiedad municipal y desde finales del siglo XIV y durante el XV se embelleció, pero también se fue colmatando ante las necesidades de una administración cada vez más amplia, que incluía tres tribunales de Justicia independientes, cárceles y órganos de control de los impuestos, aparte de las salas de reunión protocolarias. En conjunto probablemente no era bello, pero sí monumental y de proporciones gigantescas. Su estancia principal tenía 9 x 22 metros en planta y 9 de altura, el mismo tamaño que el Salón del Trono de los Reyes Católicos en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza. Y se elevaba sobre una planta baja de otros 9 metros, por lo que en la Valencia medieval su perfil, rematado por dos torres, debía sobresalir por encima del caserío convencional de dos o tres pisos. Muy probablemente fue el modelo tomado a mediados del XVI para el actual Ayuntamiento de Huesca.

⁶ Debe tenerse en cuenta que otros edificios medievales estaban muy transformados, como el palacio de los Borja, el del Almirante o los conservados en la calle Caballeros. En la mayoría de ocasiones, lo único que quedaba a la vista era una portada de medio punto, a menudo recortada para ser cuadrada, los amplios arcos tardogóticos y una escalera de piedra donde normalmente se había sustituido el antepecho de piedra por una barandilla metálica.

La casa de los Sorell, conocida como Palacio de Mossen Sorell, es un caso completamente distinto. Se trataba de una de las residencias góticas que menos alteradas habían llegado hasta el siglo XIX. Levantada en la segunda mitad del XV por uno de los magnates más ricos de la ciudad, controversias familiares en los siglos XVIII y XIX habían impedido que el edificio se renovara según las modas academicistas y eclécticas. Dividido en zonas y alquilado a diversos inquilinos, sus salones fueron el taller del grabador Antonio Pascual y después la sede de una asociación cultural, el Casino-Ateneo Obrero. Ello hizo que diversos artistas representaran algunos espacios y determinados detalles de su singular arquitectura, antes e incluso poco después del incendio que destruyó sus salones en 1878. El entonces director de la Real Academia de San Carlos, Salustiano Asenjo Arozamena, se preocupó de enviar varios dibujos realizados por él de las ruinas medievales, que fueron publicados por prestigiosas revistas como *La Academia* de Madrid y *La Ilustración Catalana*, de Barcelona.

IV.- Fuentes y metodología

El mejor documento para conocer la historia de un edificio es el propio edificio. En los dos casos que nos ocupan, sin embargo, nos enfrentamos a dos construcciones que actualmente no existen, lo que supone una dificultad para trabajar su estudio por métodos convencionales dentro de la disciplina arquitectónica. Conservamos, sin embargo, fragmentos originales, dibujos y noticias documentales variadas que nos permiten enfrentarnos a la tarea que nos ocupa.

De la antigua Casa de la Ciudad, derribada entre 1854 y 1859, contamos con algunos fragmentos originales de decoración, una breve pero detallada descripción de mediados del XIX, varios dibujos y grabados de la fachada ya muy transformada y las interesantes aportaciones de los artículos de Luis Tramoyeres, a principios del XX, y de Amadeo Serra, bastante reciente, donde se han recopilado múltiples noticias de obras y varios contratos originales. Cabe mencionar el interés de otros autores que se ocuparon el tema, como Juan Antonio Gaya Nuño, que habló del edificio en su *Historia de la Arquitectura Española a través de sus monumentos desaparecidos*. A partir de todo ello se plantea la restitución gráfica de los planos de la zona principal del edificio, su evolución desde el siglo XIV y la localización y contextualización de los fragmentos más importantes conservados en la actualidad.

Respecto al Palacio de Mosén Sorell, contamos para restituir el edificio con las imágenes de unas pocas piezas originales repartidas por varios museos en España, Francia e Italia, los dibujos de Asenjo y otros autores, una antigua fotografía de la

portada, las plantas urbanas decimonónicas y algunos datos del expediente para la expropiación de parte del solar, así como algunos datos inéditos de archivo que se aportan en el presente estudio. En cuanto a la bibliografía, cabe destacar nombres como Manuel González Martí o Juan Antonio Gaya Nuño, aunque su labor consistió principalmente en la recopilación de las noticias más antiguas. Tienen más importancia las descripciones de primera mano, como las de Orellana, Boix o el marqués de Cruilles, los estudios genealógicos del Barón de San Petrillo y, sobre todo, un reciente estudio publicado por Bernat Garcia Aparici, cronista de Albalat dels Sorells, en el que se daba noticia de la ubicación de algunos de los elementos que se consideraban perdidos.

En el estudio se puede ir más allá contrastando este edificio con otras arquitecturas de la época e incluso estableciendo relaciones con la Banca Medicea como modelo ideal de proyecto y la posible presencia en una reforma poco posterior de las trazas de un arquitecto conocedor de la arquitectura de Juan Guas. Comprobaremos que la residencia de los Sorell fue probablemente el primero de los grandes palacios valencianos de finales del XV y en él trataremos de identificar tres posibles actuaciones entre 1485 y 1510 respondiendo a las diversas modas o influencias que invadieron la Valencia de la época.

La metodología de estudio de cada uno de estos dos edificios es diferente, porque también lo es su carácter y el tipo de documentación conservada. La Casa de la Ciudad fue un edificio público, del que apenas se conservan unos pocos fragmentos, una descripción con pasajes bastante enigmáticos y referencias a obras de épocas diferentes. Se ha considerado innecesario revisar todas las referencias documentales de Boix, Tramoyeres o Serra, aunque puntualmente se ha comprobado algún dato no transcrito directamente, con escasos resultados prácticos dada la parquedad de la mayoría de la información. Tampoco se ha planteado continuar la labor de Serra y hacer un vaciado documental entre el siglo XVI y XIX, trabajo que en sí mismo podría constituir una Tesis Doctoral, pero que tampoco nos ofrecería mucha información, puesto que los espacios más representativos del edificio se definieron entre los siglos XIV y XV.

Desde finales del siglo XV las obras municipales eran pagadas por el administrador de cuentas de la Lonja, en lugar de pasar por la *Sotsobreria de Murs i Valls*, centrada en fortificaciones, caminos y acequias. Se define así dos gestores del patrimonio independientes, centrados en las obras sobre edificios (arquitectura) y las actuaciones que hoy en día podríamos vincular con la Ingeniería Civil. Hay que añadir que la *Sotsobreria* de la Lonja Nueva está mucho más cuidada que la de *Murs i Valls*, con anotaciones concretas de gran interés e incluso, sobre todo a principios del siglo

XVI, copiando íntegros los edictos municipales del *Manual de Consells* donde se especificaba el encargo.

En los libros de la Lonja Nueva se ha hecho el vaciado de una época de gran riqueza no tratada por el profesor Serra, desde aproximadamente 1490 hasta 1525, sobre la que hemos podido recabar alguna información interesante que servirá para actualizar los estudios de Tramoyeres sobre la capilla de la Casa de la Ciudad y nos da pistas – aunque no certezas- sobre la posible fecha de remodelación del patio. Igualmente se ha vaciado el período 1585-1620 correspondiente a la reconstrucción del edificio tras el incendio, si bien se puede advertir que, aparte de las actuaciones de limpieza posteriores al fuego, la información de esta época es mucho más genérica y sobre todo los últimos libros de la serie no presentan tanto interés como los del XVI. En todo caso, los datos más importantes y contratos de interés fueron publicados ya por Boix o Tramoyeres.

Se han buscado en archivo también los expedientes desaparecidos del derribo, que Tramoyeres había visto en 1919. En su defecto se ha hecho un vaciado completo y se han recopilado todos los datos de la Comisión que pasaron a las actas de los Plenos municipales, donde se debatieron entre 1854 y 1860 los temas más importantes en relación al derribo, pero no constan las decisiones menores tomadas por la Comisión es sus reuniones específicas.

Muchos son los descubrimientos completamente inéditos de este trabajo, principalmente a nivel bibliográfico, pero también documental. La puesta en valor de las descripciones que hizo Vicente Boix de los espacios municipales en dos de sus novelas históricas y su utilización dentro de la investigación, o la localización de una planta del Salón de los Ángeles perfectamente definida en el manuscrito de Aracil sobre protocolo y reglas de actuación en los festejos públicos son algunas de ellas. Sin embargo, la labor interpretativa es aquí la principal aportación.

En su formalización final el trabajo parte de una contextualización y revalorización del edificio a través de diversos autores decimonónicos, destacando la figura de José María Zacarés y su detallada descripción. Se plantea una reflexión actualizada sobre el debate que suscitó la postura de Zacarés vinculando la Casa de la Ciudad con el linaje real en la rama de Vidaurre y cómo la falta de documentación de sus argumentos provocó que hasta la actualidad se haya mantenido como cierto un origen mucho más prosaico, fruto de la agregación y reforma de inmuebles anteriores. No obstante, desde un planteamiento arquitectónico y tipológico reivindicamos la tesis de Zacarés, con ciertas reservas y gran precaución.

A partir de la descripción de Zacarés y la planimetría urbana decimonónica, adaptada a la base catastral actual, se intenta restituir la forma y dimensiones del edificio, con sus dos patios y la doble crujía en la parte posterior que se aprecia en el detalle del plano de Tosca. Repasaremos la historia del edificio razonando los datos documentales recopilados por el profesor Serra, aplicándolos a la planta hipotética para entender su evolución cronológica, y concluiremos con un análisis específico de las cuatro estancias principales del palacio municipal a través de contratos de obras y algunos restos conservados, usando la lógica constructiva y la analogía estructural con otros ejemplos coetáneos.

En cuando a la residencia de los Sorell, el planteamiento es diferente, casi alternativo. Se trataba de un edificio privado, levantado por una de las familias más importantes de la ciudad. A principios del XIX lo que había en el archivo familiar pasó, junto al título de Condes de Albalat, a los Gil-Dolz, residentes en Madrid, mientras que a mediados del XX heredaron el título los marqueses de San Joaquín, que habitan en Sevilla. El Barón de San Petrillo tuvo acceso a la documentación familiar antes de la Guerra Civil, pero seguramente no al archivo principal, trabajando sobre copia de las recopilaciones de la historia familiar realizadas por genealogistas. Hemos desistido de intentar buscar el archivo familiar, que damos por dispersado o destruido. No obstante, por lo visto con otros estudios monográficos y por la experiencia propia, en el mejor de los casos, lo máximo a lo que se aspiraría es a encontrar contratos de obras o reformas de época relativamente reciente.

Se hizo durante seis meses un vaciado bastante exhaustivo en los protocolos de los notarios con que trabajó principalmente la familia entre 1465 y 1500, encontrando tres documentos de pagos y un inventario de la época que nos ocupa. No se encontraron los contratos de la obra que nos interesa, comprobándose que en esta época son relativamente escasos y todo parece indicar que en la mayoría de las obras –sobre todo reformas domésticas- hubo una prevalencia de acuerdos privados, sin protocolizar, como se hace todavía en la actualidad. La conclusión final ha sido que la búsqueda de información sobre arquitectura en los protocolos notariales generalmente no compensa el tiempo invertido y que resulta altamente improbable encontrar lo que se busca cuando se necesita. Por el contrario, lo aconsejable suele ser buscar de manera genérica y profundizar después sobre lo que se encuentra, muchas veces casualmente.

Mucho más provechoso ha sido el Archivo Municipal, donde se localizó un alzado parcial en un expediente de Policía Urbana relativo a la apertura de una pequeña puerta, así como la copia notarial de todo el expediente de expropiación forzosa, que

lamentablemente no incluía las plantas ni planos detallados de alineaciones que se citan.

Sin embargo, la principal fuente de información, en este caso, han sido los dibujos y lienzos de diferentes autores decimonónicos, como Asenjo, Poleró, Sala o Martínez Cubells. Algunos de ellos eran ya conocidos al principio de esta investigación, mientras que otros han ido apareciendo en diversos lugares, como el vaciado parcial que se hizo de *La Ilustración Española y Americana*, donde encontramos algunos grabados de Sala y Martínez Cubells. Otros aparecieron por casualidad realizando búsquedas que nada tenían que ver con el tema, como un dibujo o grabado del patio en un libro de Adolfo Venturi sobre arquitectura italiana del *Quattrocento*, o una serie de dibujos inéditos que conserva la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

Las nuevas tecnologías y sobre todo Internet han permitido completar este estudio con múltiples datos que difícilmente se habrían localizado por medios convencionales. La identificación de los versos del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en el friso del salón principal o la cita bíblica al Salmo 22 en latín de la puerta de la capilla son buenos ejemplos de lo que permite la búsqueda por Internet. La herramienta *Google Books* ha sido también muy provechosa en la localización de referencias diversas a la familia de los Sorell en fuentes poco habituales, que hemos usado para completar los datos familiares ofrecidos por Onofre Esquerdo y el Barón de San Petrillo. Referencias al torneo de 1481 en un artículo publicado en 1914 en las *Memorias de la Real Academia Española* o la fecha de nacimiento de Manuel Joaquín Torán, relacionada con su curación milagrosa, atribuida al favor de San Joaquín en un libro de 1712. Evidentemente otros muchos hallazgos también casuales se han hecho en bibliotecas convencionales, buscando otras cosas, como el ya referido dibujo del patio en el libro de Venturi, la referencia a las columnas trasladadas a una casa de Massarrochos en la *Geografía del Reino* o el discurso conmemorativo del segundo aniversario del Ateneo-Casino Obrero, breve folleto que localizamos buscando otra información en el Archivo de la Real Academia de San Carlos.

La Hemeroteca Digital, proyecto promovido por la Biblioteca Nacional, ha permitido completar con los números de *La Ilustración Catalana* la serie de dibujos de Asenjo, de los que teníamos localizados los publicados en *La Academia*, consultados anteriormente en la biblioteca de la Real Academia de San Carlos de Valencia. De la Hemeroteca Digital proceden también varias referencias a diarios de tirada nacional con anécdotas y datos interesantes, como que Poleró estaba pintando su cuadro en 1876 o que durante el derribo de la Casa de la Ciudad se encontraron vasijas en las bóvedas del edificio. Los artículos de prensa local, como *Las Provincias* o *El Mercantil*

Valenciano, sí que se han tenido que consultar directamente en la Hemeroteca Municipal, así como los números de *La Ilustración Española y Americana*.

De todo ello se deriva un estudio monográfico sobre la familia y el palacio de los Sorell que supera con creces los escasos datos publicados hasta la fecha. Se han incluido brevemente algunas anécdotas muy curiosas de la familia, como las referencias a la liberación de la esclava negra de Tomas Sorell en el siglo XV, la estancia en el palacio del príncipe Felipe de África, heredero destronado del Reino de Marruecos, o las aventuras juveniles de los hijos del Conde de Albalat a principios del XVI. Otros datos tendrían más relevancia para el tema arquitectónico, como la estancia en Castilla de Mossen Sorell y su familia vinculados al séquito del Príncipe Juan, malogrado heredero de los Reyes Católicos. Complicaciones por razones políticas, con un exilio a finales del XVII, o los problemas económicos y familiares en el siglo XVIII explican en gran medida la permanencia del edificio medieval.

Lo anterior es lo que podía aportar una diversificada investigación donde era muy poco lo que se conocía inicialmente pero que, a la vez, no es suficiente para comprender y restituir el edificio si no se completa con un trabajo netamente arquitectónico de ajuste métrico y de razonamiento constructivo, fin último que se perseguía en este trabajo.

En la formalización final hemos mantenido una estructura similar a la de la parte anterior, dedicada a la Casa de la Ciudad. No obstante, el carácter del trabajo a desarrollar era completamente distinto por la preeminencia de la componente gráfica y la práctica inexistencia de información documental sobre el edificio. Como en el caso anterior se ha partido de la base bibliográfica decimonónica, poniendo de manifiesto la importancia creciente que recibiría el edificio en paralelo a la puesta en valor cada vez mayor de la arquitectura medieval. Se ha complementado, sin embargo, con un extenso epígrafe donde se trata también de los artistas vinculados a los últimos años de existencia del edificio y a sus particulares intereses en el mismo, desde una visión romántica, arqueológica o meramente escenográfica. También nos extendemos en la historia concreta de los Sorell, la familia que construyó el edificio, que lo utilizó y conservó prácticamente intacto hasta el siglo XIX. Hemos creído necesario dedicarle suficientes páginas dada la enorme cantidad de información inédita o, más bien, dispersa, que hemos localizado y que, aunque sea de manera indirecta, nos ayuda a comprender las vicisitudes sufridas a lo largo de la historia del edificio.

Se entra posteriormente a analizar los documentos conservados y a intentar restituir métrica y tipológicamente el edificio, estableciendo analogías con otras residencias

señoriales coetáneas. Finalmente, se procede a un estudio más pormenorizado de cada uno de los elementos sueltos conservados o documentados, del que se buscan paralelos y se intenta establecer una cronología. Con toda esta información se plantea no sólo la recuperación gráfica, sino la contextualización histórica tanto del proyecto original como de algunas remodelaciones que tuvieron lugar en pocos años.

De esta manera habremos cubierto nuestro propósito de restituir para la historiografía actual estos dos edificios, demostrando cómo a través de la analogía y del razonamiento se puede extraer mucha más información de la que aportan directamente los documentos gráficos y escritos. Han sido varios años de búsqueda documental, pero sobre todo de reflexión e inquietud por resolver problemas complejos, de elegir entre interpretaciones aparentemente igual de válidas y de mucho andar y desandar caminos ya recorridos (y redactados) al descubrir paralelismos o nuevos razonamientos. En muchos aspectos, esta investigación se parece a un razonamiento filosófico o a la formulación de una ley científica que trata de explicar unas consecuencias, sujetándose siempre a la posibilidad de crítica y revisión. Creemos, sin embargo, que a estas alturas nuestra interpretación de ambos edificios es suficientemente madura y contrastada como para poder considerarse como una hipótesis verdadera. No obstante, como señalaba Torres Balbás en el texto anteriormente referido: *Al aventurarse por semejante camino, casi totalmente borrado, es grande el riesgo de extravío, pero vale la pena abandonar momentáneamente las rutas trilladas tras el intento de descubrir, si no nuevos panoramas, a lo menos puntos de vista inéditos.*

V.- Valencia en las décadas centrales del siglo XIX. Contexto histórico

Aunque nos referimos a dos edificios medievales desaparecidos, el análisis objeto de este estudio se emprende principalmente a partir de la documentación decimonónica. De hecho, la clave para conocer tanto la Casa de la Ciudad como el Palacio de Mossen Sorell es precisamente el interés que ambas construcciones suscitaron en determinados artistas e intelectuales del siglo XIX, que valoraron la memoria histórica en medio de un mundo convulso y de cambio, donde se desdeñaba lo viejo y se admiraba lo nuevo.

La España de época isabelina está profundamente marcada por las guerras carlistas y las desamortizaciones de Mendizábal (1837) y Madoz ⁷(1855). Estas últimas supondrán una importante destrucción del patrimonio religioso español, pero servirán para crear una conciencia patrimonial hasta entonces desconocida. La venta

⁷ Las noticias recogidas en estas páginas están extractadas de Sanchis Guarner, Manuel: *La Ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía Urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, pp. 445-492

de extensos terrenos agrícolas, tanto estatales como de las órdenes exclaustradas, beneficiarán principalmente a banqueros y empresarios. Los alzamientos y golpes de estado originarán un ambiente políticamente convulso a lo largo de todo el siglo XIX. Otras desgracias, como las epidemias de cólera 1854 y 1855, causarían grandes bajas en la población valenciana, que a mediados de siglo se situaba en torno a los 100.000 habitantes en la capital.

Es a mediados del XIX cuando la ciudad de Valencia empezaría a modernizarse, sobre todo gracias a la actividad de José Campo Pérez, futuro Marqués de Campo (1814-1889). Elegido alcalde a sus 28 años, conseguiría dar un fuerte impulso, empedrando algunas de las calles más céntricas (Zaragoza, San Vicente y San Fernando), cerró numerosos *atzucacs* o callejones sin salida, urbanizó espacios intramuros que estaban sin edificar y trató, sin éxito de promover un barrio en la Zaidía para descongestionar la ciudad dentro del amurallado.

Gracias al legado testamentario del canónigo Liñán y a la Sociedad Valenciana de Crédito y Fomento, dirigida por Campo, se creó en Valencia la primera red de agua potable, servicio que comenzó a funcionar con la fuente del Negrito en la plaza de Calatrava en 1850. También a iniciativa de Campo se aceptaría la propuesta de los franceses Jules Lecocq y Charles Lebon y en 1844 se inauguró la iluminación con farolas de la Glorieta. El gobierno nacional también favoreció este desarrollo, construyéndose entre 1842 y 1851 la moderna carretera de Valencia a Madrid.

El otro gran equipamiento a nivel territorial sería el ferrocarril. El inglés Wole había obtenido en 1845 la concesión de la línea Almansa-Valencia-Tarragona, pero José Campo consiguió la transferencia en 1850 y comenzó las obras, estando concluido en 1851 el tramo entre Valencia y El Grao. En 1854 llegaba a Xátiva y en 1859 a Almansa, donde enlazaba con la línea Madrid-Alicante, que se había terminado en 1858. Por el norte, en 1862 se inauguró la línea Valencia-Sagunto-Castellón. También en 1857 se había establecido la conexión entre Madrid y Valencia mediante telégrafo eléctrico.

El puerto de Valencia tendría un enorme desarrollo entre 1852 y 1869. Se construyó entonces el dique de Levante y el contradique de Poniente, cerrando la gran dársena que constituye el núcleo del puerto actual. La iniciativa de esta operación había partido del banquero madrileño Nazario Carriquini, aunque la Diputación Provincial adquirió en 1856 los derechos y la maquinaria y le adjudicó la contrata a José Campo. En 1859 el Estado se hizo cargo de las obras, que volvieron a depender de la Diputación tras la Revolución de 1868.

Entre 1850 y 1860 se construía la nueva Plaza de Toros, según proyecto del arquitecto Sebastián Monleón, que se inspiró en el anfiteatro romano de Nimes. En 1859 se derribaba la antigua Casa de la Ciudad y se trasladó el Ayuntamiento a la Casa de la Enseñanza, mientras que el Gobierno Civil se mudaba en 1865 del edificio de la Compañía de Jesús al del Temple. Durante el llamado bienio progresista de 1854-56 el alcalde José Peris y Valero completó el empedrado de calles y inauguró el Teatro Principal, comenzado en 1839. Un año antes, en 1853, se había concluido el Teatro Princesa. En el Llano del Real se instaló en 1861 la Fuente de las Cuatro Estaciones, y en 1878 se colocó en el otro extremo de la Alameda otra fuente casi gemela que se había adquirido en 1852 para el Mercado. La otra gran actuación de esta época fue la demolición de las murallas, que impedían el crecimiento de la ciudad. En 1865 Cirilo Amorós, mientras ejercía de manera interina el cargo de gobernador civil, decidió iniciar el derribo con el pretexto de dar trabajo a los parados derivados de la crisis de la industria sedera.

En cuanto al pensamiento, durante la primera mitad del siglo XIX el romanticismo se extendería entre la burguesía. Como explica Sanchis Guarner, frente a la frialdad del “buen gusto” académico, propondrá la pasión y el colorismo; abandonando la mitología grecorromana, se complacerá en las leyendas medievales y las nacionalidades. El mundo poético romántico no lo habitan ya en los modelos ideales del neoclasicismo, sino espectros, figuras de delirio y ruinas pintorescas.

Este movimiento fue introducido en la Península Ibérica por la revista *El Europeo*, publicada en Barcelona entre 1823 y 1824. Uno de sus fundadores, López Soler, fue perseguido por sus ideas y se refugió en Valencia, difundiendo las nuevas ideas entre las tertulias literarias. Desde 1818 el editor valenciano Mariano Cabrerizo empezó a publicar una colección de novelas románticas traducidas que alcanzaría los 70 títulos. El núcleo romántico valenciano se organizaría en torno a las Escuelas Pías, principal centro docente de la época. No es por ello de extrañar que tanto Juan Arolas, principal poeta romántico, como Pascual Pérez y Vicente Boix fueran escolapios, si bien estos últimos se exclaustraron en 1836.

En Barcelona prevaleció el romanticismo historicista, católico y restaurador, en la línea de Walter Scott y Manzoni. En Madrid tendría más éxito el romanticismo revolucionario y desgredado, en la línea de Víctor Hugo, Byron y Heine. Sin embargo, en Valencia triunfó un romanticismo de tipo francés, historicista pero melancólico y sosegado, como la obra de Chateaubriand. La literatura valenciana de la primera época, entre 1835 y 1850, se caracteriza por su elevado nivel de moralidad y desconfianza por los excesos literarios y la rebeldía política. En su segunda oleada prevalecería el liberalismo, trascendiendo a los planos político, social y moral.

Muchos de los autores de esta época ostentaron cargos políticos y acabaron en el exilio, en la cárcel o muertos en batalla. La novela histórica tuvo un papel fundamental, destacando en este campo Vicente Boix, sobre el que trataremos al hablar de la Casa de la Ciudad. También surgirá en este momento el primer nacionalismo, con la recuperación literaria de la lengua vernácula, que derivaría en la corriente denominada como *Renaixença*.

Este es el contexto en el que va a vivirse la desaparición de la Casa de la Ciudad y, dos décadas después, el Palacio de Mosén Sorell. La euforia por el progreso técnico y económico de la ciudad contrasta con la destrucción sistemática del patrimonio religioso y civil, unido a una reivindicación de la historia y las propias raíces.

VI.- La conciencia del patrimonio en la Valencia del siglo XIX

Desde finales del siglo XVIII la prensa valenciana comenzó a interesarse por la difusión del patrimonio histórico⁸. El *Diario de Valencia*, por ejemplo, pretendía instruir a sus lectores al publicar diferentes artículos sobre los orígenes de las ciudades valencianas, monasterios, conventos, iglesias y monumentos. Sin embargo, sería a lo largo del siglo XIX cuando aparecerían revistas especializadas que abordarían el tema patrimonial a través de artículos descriptivos, a veces bien documentados, o relatos de viajes, ofreciendo una visión más pintoresca. Esta labor se vería facilitada por las técnicas que permitían incluir grabados y litografías, desarrolladas en Valencia a partir del segundo tercio del siglo XIX.

En paralelo podemos relacionar esta incipiente concienciación de la sociedad valenciana con las pérdidas patrimoniales derivadas de la Guerra de la Independencia, donde por cuestiones tácticas se destruyeron el Palacio Real y los conventos de la Zaidía, San Juan de Ribera y La Esperanza. Con la supresión de las comunidades religiosas en 1837, conventos como la Merced, la Magdalena y la Puridad sufieron la misma suerte. Otros se adaptaron a usos públicos, con importantes reformas y transformaciones: el Pilar, Santo Domingo y San Francisco se convirtieron en cuarteles militares; San Agustín y Santa Ana en presidios; el Carmen en Museo y la Corona en casa benéfica⁹.

⁸ Todas las referencias a las publicaciones periódicas que aquí se mencionan están extractadas de Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^a: “La divulgación de nuestro patrimonio cultural en la prensa periódica valenciana del ochocientos”, en *Ars Longa* n° 11 (2002) pp. 143-151

⁹ Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^a: “Destrucción, conciencia de conservación y restauración del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Valencia en el siglo XIX: el ejemplo de los monumentos góticos”, en *Ars Longa* n° 12 (2003) pp. 91-100

El *Liceo Valenciano* (1838-1842) fue una de las primeras publicaciones periódicas que se dedicaron a publicar artículos sobre cultura y arte, así como algún grabado de monumentos valencianos. Escribieron en sus páginas autores como Manuel María Azofra, el arquitecto Antonino Sancho, Jorge Gisbert o el Conde de Ripalda, del que cabe destacar la “Brevisima descripción de la Biblioteca de la Universidad de Valencia” o “Descripción del antiguo salón de la Diputación del Reino de Valencia”. Poco después, en 1840, veía la luz otra publicación periódica, *El cisne*, que se preocupó de difundir las biografías de artistas como Juan de Juanes, Vicente López o Antonio Palomino, así como informar del patrimonio pictórico que existía o había existido en iglesias y monasterios de Valencia y sus alrededores.

En 1844 aparecía *El Fénix*, un periódico literario ilustrado de gran calidad y con profusión de grabados, que en 1848 cambió su cabecera por la de *Revista Edetana*, desapareciendo en 1849. Numerosos artículos sobre arquitectura histórica fueron publicados con las firmas de Francisco de Paula Arolas, José María Zacarés, Luis Miquel Roca o Vicente Boix, aludiendo especialmente a los monumentos valencianos desaparecidos o remodelados. Entre los artículos de Arolas podemos mencionar “San Miguel de los Reyes”, “Sagunto”, “Universidad Literaria”, “Colegio de San Pablo: Escuela Normal”, “El Convento de religiosas de San Cristóbal” o “La ermita de San Jorge en el Puig”. Zacarés, el más prolífico colaborador, escribió sobre el convento de monjas de la Trinidad, los desaparecidos monasterio de la Zaidía y ermita de la Soledad, “La torre de Trullás”, “El Monasterio de la Valldigna”, “La iglesia de la Sangre en Liria”, “Los cinco puentes de Valencia sobre el Turia”, “La Lonja de la Seda”, el “Sacro Real convento e iglesia de N^a Sra. del Temple”, “Aduana de Valencia”, “Los Baños del Almirante” y “Colegio andresiano e iglesia de las Escuelas Pías”, entre otros. Podemos citar aportaciones de otros colaboradores, como Luis Miquel (“El Castillo de los Templarios en Moncada”) o Vicente Boix (“Inscripción notable en la iglesia de San Bartolomé de Valencia”, “Antigüedades del Marquesado de Llombay”) y el Conde de Ripalda (“El Puig”).

El mismo año 1844 el gobierno moderado del General Narváez, ante la destrucción sistemática que venía padeciendo el patrimonio artístico español a causa de las desamortizaciones, decretó la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. Esta iniciativa seguía el precedente francés de las *Commissions des Monuments Historiques*, surgidas en 1837 a propuesta de Prosper Mérimée. La Comisión Provincial de Valencia se encargaría de reunir gran cantidad de piezas artísticas procedentes de los conventos y monasterios desamortizados, formando el primer Museo Valenciano de Pinturas. Realizará también numerosos

informes sobre edificios que debían salvarse de ser vendidos, destinándose muchos de ellos a usos públicos¹⁰.

Uno de los primeros éxitos de la Comisión Provincial de Monumentos fue, en 1844, la recuperación de las capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes, parte de la iglesia del Convento de Santo Domingo, y su reapertura al culto como Panteón Provincial. La pluma de Vicente Boix ilustró con este motivo de manera excepcional el sombrío panorama al que se enfrentaba la Comisión:

Hacia ya algunos años que la mano de la revolución había cerrado al culto la mayor parte de los templos que pertenecieron a los conventos más distinguidos por su antigüedad y sus recuerdos. Vendíanse por precios escandalosos los restos más sublimes de las artes; y los sepulcros de mármol que contenían cenizas de héroes, servían de poyo en esas casas de moderna construcción y de tan mezquina solidez. Abandonados yacen esos claustros góticos, de gigante arquitectura, y esas mohosas basílicas llenas de generaciones de difuntos, y de los despojos de nuestros padres¹¹.

En 1854, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, surgía el periódico *Las Bellas Artes*, que se publicó hasta 1859. Más preocupada por temas académicos que patrimoniales, dedicará algunas páginas a reflexiones sobre la arquitectura de la época o a temas de debate como el derribo de las Casas Consistoriales, sobre el que se tratará con más detenimiento en el capítulo sobre la Casa de la Ciudad.

Entre 1863 y 1866 se publicó semanalmente *El Museo Literario*, que sería la principal revista valenciana preocupada por la defensa y difusión del patrimonio cultural valenciano. Entre los trabajos relativos a la arquitectura valenciana destacan las aportaciones de Vicente Boix sobre la iglesia de Santo Tomás o las Torres de Quart, los artículos de Jerónimo Flores sobre el Palacio de Mandas y los baños del Almirante, Luis Fabra Caveró acerca del Monasterio de la Murta y las Casas Consistoriales, o Rafael Ferrer y Bigné y el Monasterio de El Puig. Destacan también las documentadas aportaciones de Rafael Blasco sobre la torre de El Miguelete o la iglesia del monasterio de Santo Domingo y otras dependencias del mismo. Además de los textos, fueron muchos los grabados ilustrativos que se incluyeron, representando monumentos amenazados, arruinados o recientemente desaparecidos como el Palacio de los Duques de Mandas, la portada románica y el fresco de Santo Tomás de Valencia, el Monasterio de la Murta o las Casas Consistoriales de Valencia. También se insertaron grabados y litografías de los puentes del Mar y la Trinidad, la

¹⁰ Sobre este tema se puede profundizar en: Delicado Martínez, Javier: “La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las comisiones provinciales de monumentos artísticos de Valencia, Castellón y Alicante”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 87 (2006) pp. 81-90

¹¹ Boix, Vicente: *Memoria histórica de la apertura de las capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes, en el extinguido convento de Santo Domingo de Valencia*, Imprenta de J. de Orga, Valencia 1844, p. 3

Plaza de Toros, el Miguelete, el claustro y sala capitular de Santo Domingo, las Torres de Quart y las portadas de la Sala Capitular de la Catedral de Valencia y de la Iglesia de Santiago de Orihuela, entre otras.

En 1865 el gobernador Cirilo Amorós decretaba el derribo de las murallas de la ciudad para permitir su expansión y dar trabajo a los parados, en un largo proceso que se culminará a finales de siglo. Además de los lienzos de muro cayeron las puertas del Mar, la de Ruzafa, la de la Trinidad, la del Real, la de San José y otras menores. Los procesos revolucionarios de 1868 a 1874 llevaron a nuevas exclaustaciones y demoliciones. En esta época se derribaron los conventos de San Cristóbal y de Santa Tecla, se transformó San Pío V en hospital militar y el convento de Jesús en manicomio, convirtiéndose también el monasterio de San Miguel de los Reyes en correccional. La excusa de la ruina o la necesidad de ensanchar calles llevaron a demoliciones como las de la Lonja del Aceite o la Bailía, en 1877. En muchas ocasiones el interés especulativo estaba detrás de estas operaciones, sustituyéndose los antiguos caserones por viviendas más modernas con pisos destinados al alquiler.

Una década después de que desapareciera *El Museo Literario* se creó la gaceta *Valencia Ilustrada*, editada entre mayo de 1877 y agosto de 1878, mostrando preocupación por temas del patrimonio valenciano. José de Orga publicó artículos sobre la antigua Aduana, el palacio del Real, el del Conde de Cervellón, el Arzobispal, el de las Cortes Valencianas, las Torres de Serranos y las de Quart, el Miguelete y la Lonja de la Seda. En sus páginas se abogó por la preservación del Palacio de Mosén Sorell ante la amenaza de su derribo después del incendio que lo destruyó. Manuel Lluch Soler lo valoraba como uno de los más preciosos edificios valencianos, notable muestra de su antigua arquitectura.

Entre 1880 y 1883 circularía la *Revista de Valencia*, que heredaría las inquietudes culturales de *Valencia Ilustrada*. Interesada por todo lo referente a las ciencias, letras y artes. Entre sus colaboradores destacaron Francisco Caballero Infante, gran conocedor de numismática árabe; José Biosca Mejía, difusor de las antigüedades de Sagunto; José Morro Aguilar, que reunió la documentación sobre la Cartuja de Valdecristo; Juan Vilanova Piera, experto en arqueología, el Marqués de Cruilles, interesado en temas paleográficos y Arturo Martín y José María Torres, con sus artículos sobre los edificios desaparecidos de la antigua Plaza de Toros, el Palacio del Real y el de Mosén Sorell.

Sería precisamente en la década de 1880 cuando comenzarían en la ciudad de Valencia las primeras restauraciones monumentales. El primer caso importante fue el

de la Lonja, donde la Feria de Valencia de 1879 y, sobre todo, la exposición de productos industriales del Ateneo Casinero en 1882 pusieron de manifiesto el precario estado de conservación de este edificio monumental. Ese mismo año se hicieron pequeñas reparaciones, pero en 1886 la Comisión Provincial de Monumentos dirigió una comunicación a la Comisión Mixta de las Academias de Historia y de Bellas Artes de San Fernando buscando la declaración de monumento nacional. En 1892 comenzaron las obras de restauración, que se prolongaron hasta principios del siglo XX¹².

La otra gran restauración sería la de la Puerta de Serranos. Transformada en mazmorras a finales del siglo XVI, la situación de los convictos empeoró en el XIX al demolerse la cercana prisión de San Narciso y convertirse en la única cárcel de partido. Desde la década de 1870 surgieron voces para construir un edificio más moderno y trasladar allí a los presos. Esta reclamación llevaba, más o menos implícito, el deseo de recuperar la Puerta de Serranos como monumento. En 1888 se trasladaron los presos al ex-convento de San Agustín y se comenzó la restauración, que se alargó hasta bien entrado el siglo XX. Las obras se dieron por terminadas en 1913, aunque la escalera se completó en 1917 y algunos detalles secundarios seguían en ejecución en la década de 1930¹³.

En ambos edificios la prensa de la época sirvió como voz popular ante determinadas actuaciones llevadas a cabo por los restauradores, como el uso de la martellina para eliminar los encalados de la Lonja. Era evidente que la conciencia con respecto al patrimonio valenciano había cambiado y ahora se fomentaba su conservación y restauración. Por desgracia, era ya demasiado tarde para algunos edificios singulares que se habían derribado apenas unas décadas antes, como la antigua Casa de la Ciudad o el Palacio de Mosén Sorell.

VII.- Consideraciones finales

Como puede suponerse por todo lo dicho hasta ahora, la investigación que se incluye en las páginas sucesivas es un trabajo poco convencional, tanto en fuentes, como en metodología y objetivos. Una labor de varios años de dedicación, de búsqueda muchas veces a ciegas, de hacer y deshacer... con el único fin de poder restituir arquitectónicamente y entender los dos edificios que nos ocupan.

¹² Sempere, L. y Roig, V. M^a: “Destrucción, conciencia...”, pp. 92-95

¹³ Sempere, L. y Roig, V. M^a: “Destrucción, conciencia...”, pp. 95-99. En la década de 1890 se acometerían otras importantes restauraciones, como la de la Sala Capitular de la Catedral de Valencia o el remate de su campanario, conocido como Miguelete. También se intervendría sobre las cruces de término de la ciudad.

El método de investigación utilizado, en muchos aspectos, se encuentra más próximo de las ciencias empíricas que de las Humanidades. Dada la escasez de datos concluyentes, gran parte de la tarea llevada a cabo ha consistido en interrogar al monumento o a los documentos, plantearles preguntas concretas y posibles respuestas, que después se confrontaban con los escasos datos disponibles. Muchas veces han sido pequeños detalles los que nos han ayudado a plantear hipótesis completas, que se ponían a prueba en su coherencia con el resto de información. Otras veces, estos mismos detalles podían servir para desbaratar una teoría anterior, que debía replantearse de nuevo. En muchas ocasiones no se ha empleado, por tanto, un método deductivo convencional, sino un método abductivo, más propio de las pesquisas policiales que de las disciplinas universitarias. La razón y la lógica constructiva han servido para aceptar o descartar determinadas opciones, buscando siempre las explicaciones más simples dentro del principio de economía postulado por Guillermo de Ockham. La organización final del texto ha tratado de ser ordenada, dentro de la línea de la escolástica medieval, pero lo cierto es que ese orden en gran parte ha sido impuesto *a posteriori* para organizar ideas que surgen de reflexiones muy dispersas en el tiempo. Hemos repasado varias veces el texto, rehaciendo páginas enteras o cambiando matices en la interpretación de algunos datos.

La elaboración de esta tesis se parece, por tanto, al telar de Penélope. Desde muy temprano se ha estado redactando con la introducción de datos y fuentes diversas, planteando ideas y teorías que han ido cambiando a lo largo del tiempo, sobre todo en lo que respecta a la ubicación de algunos de los ambientes de los dos edificios que se tratan. El trabajo final es un compromiso, o más bien resultado de un tira y afloja, entre el planteamiento de modelos audaces e innovadores y visiones más conservadoras y menos atrevidas. El primer extremo podía desembocar en teorías descabelladas y alocadas, poco realistas, mientras que el otro degeneraba en la mera labor de recopilación y acumulación de datos, sin llegar a ninguna conclusión sobre la arquitectura de los edificios. En las reconstrucciones de este tipo, excederse en imaginación compromete la credibilidad del historiador. Pero, en nuestra opinión, quedarse corto es pecar de exceso de prudencia y transmitir una cierta imagen de pobreza, que puede resultar injusta para la memoria de los arquitectos y artistas que trabajaron en la construcción de ambas obras. Esperamos haber conseguido llegar a ese difícil punto intermedio entre la visión romántica juvenil y la sensatez del investigador maduro.

El trabajo planteado en estos términos tenía la finalidad de obtener una imagen lo más fiable posible de cómo podrían haber sido ambos edificios, de la historia y

circunstancias de su construcción, para poder valorarlos de manera crítica más allá de la visión parcial de los documentos decimonónicos. Ello exigía muchas veces dar un salto en el vacío, seguir una intuición o corazonada surgida en un momento de fugaz inspiración, o una noche en vela, que pasada por el tamiz de la razón y la coherencia, se incorporaba a un discurso más complejo y con voluntad globalizadora. Esa voluntad de llegar a un resultado más o menos tangible y, sobre todo, que supusiera conocimiento “verdadero”, si bien hemos tenido que conformarnos con que sea plausible y sin contradicciones internas.

La búsqueda de la verdad a partir de la palabra y la lógica de los argumentos, tiene bastante que ver con la Filosofía y, como esta disciplina, es terreno pantanoso y poco firme. El hecho de estar hablando de arquitectura, construcción, así como de una época histórica muy concreta, nos permite abrir los brazos al caer en el pozo sin fondo de la especulación, asiéndonos a referentes y paralelos conservados o bien documentados, o confrontar las hipótesis con el buen oficio de la obra. En este último aspecto podemos referirnos al hecho de descartar o aceptar la presencia de soluciones abovedadas pensando en el espesor de muro necesario para su estribo, o desestimar hipótesis distributivas que implicaban situar un muro de carga apoyado sobre un forjado de madera.

Para la correcta interpretación de las fuentes documentales, una herramienta indispensable propia del arquitecto es el dibujo. Los dibujos no son una mera ilustración o ambientación del texto, sino que suponen en sí mismos parte importante de la investigación. A lo largo de estos últimos años hemos hecho centenares de dibujos a mano alzada, normalmente bocetos de pequeño tamaño, que ayudaban a plasmar las ideas y reflexionar sobre ellas. Esquemas distributivos, hipótesis de fachadas, secciones o perspectivas más o menos proporcionadas, soluciones constructivas y estructurales, llenan incontables folios de papel reutilizado amontonadas en la mesa de trabajo. Estas hojas son testigo de los cambios de hipótesis, versiones evolucionadas y propuestas descartadas que han ido pasando por la mente a lo largo de estos años. Y, también, los dibujos a escala en Autocad, con espesores de muros basados en otros edificios de las mismas características, nos permiten comprobar el tamaño real de las habitaciones, sus deformaciones, desarrollo de escaleras e incluso, aplicando relaciones proporcionales en las alturas, la presencia de determinados desniveles entre distintas zonas del edificio.

Se ha empleado mucho tiempo en llegar a soluciones lo más próximas a la realidad posibles. Han sido varios los tanteos para encontrar el orden y la proporción más probables en la renovación renacentista de la fachada de la antigua Casa de la Ciudad, copiándose al final a escala parte de los detalles de la galería y la cúpula del

Colegio del Patriarca, ejecutados en la misma época. Las dimensiones de la sala del Palacio de Mosén Sorell se han obtenido jugando con tres fuentes indirectas distintas y restituyendo a la inversa una perspectiva decimonónica que se había dibujado por el método científico y no de manera pictórica. Se han representado a escala los elementos conservados u otros equivalentes, como en el caso de las ventanas góticas. Se ha trabajado métricamente sin perder nunca de vista la lógica de las unidades históricas valencianas, como la vara y el palmo, ajustando a módulos enteros siempre que así se veía posible. En paralelo se iban llenando las páginas de texto, muchas veces haciendo y deshaciendo, trabajando a veces con cierta inseguridad al comprobar los errores cometidos.

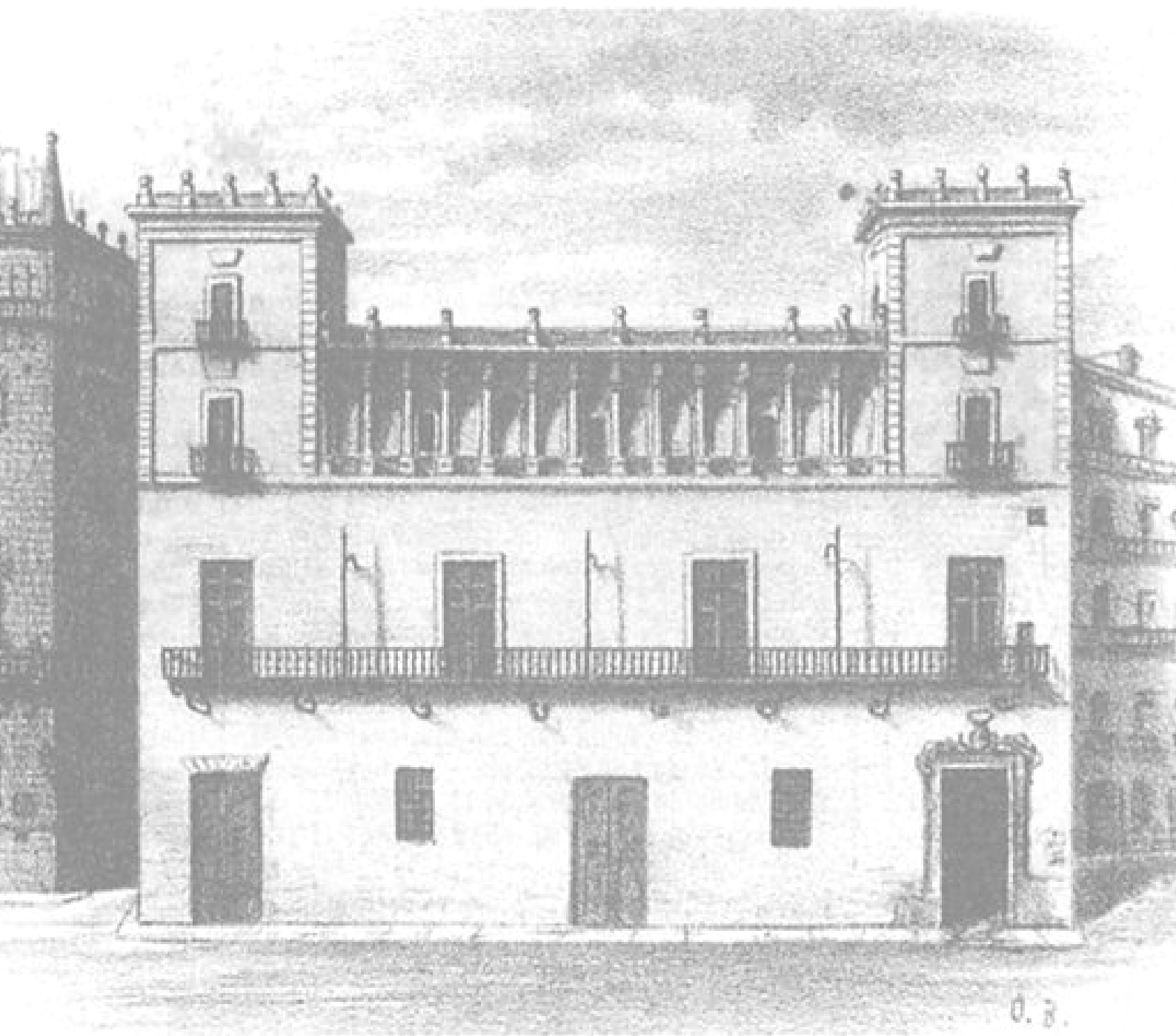
En este sentido, la idea de enfocar el estudio desde el final y no desde el origen ha sido lo que nos ha posibilitado llegar a buen puerto. Las primeras versiones del texto intentaban plantear un razonamiento cronológico, una evolución de los edificios desde su estado más antiguo hasta su forma más evolucionada, que sería la más conocida. Esta metodología, que parece la más lógica, implicaba partir del terreno pantanoso de las hipótesis para, con más hipótesis, llegar a una conclusión conocida sólo a medias en unos edificios que ya no existen. El procedimiento contrario permite ir relegando las elucubraciones más discutibles a una posición secundaria, así como poner en valor su estado de conservación en el siglo XIX.

El resultado final no es solamente una Tesis sobre arquitectura medieval, sino que se plantea también como una reivindicación de las diferentes figuras cuyas aportaciones nos permiten hoy en día conocer algo más de los dos edificios. El interés de escritores, historiadores, pintores y arquitectos del siglo XIX, cada uno desde una faceta distinta, es lo que nos ha dado la posibilidad de acometer este trabajo de investigación. Sin la pormenorizada descripción de José María Zacarés sería imposible comprender la distribución de la Casa de la Ciudad a falta de planos, mientras que los dibujos de Salustiano Asenjo son el único testimonio de algunas de las portadas que desaparecieron con el derribo del Palacio de Mosén Sorell, por citar dos ejemplos notables. Las recreaciones novelescas de Vicente Boix o las ambientaciones idealizadas en los lienzos de Vicente Poleró o Emilio Sala representan otros medios menos ortodoxos de preservar la memoria de los dos edificios.

En todos estos casos estamos hablando de memoria. La memoria es subjetiva, parcial, limitada a determinados aspectos, por ello no alcanza nunca una categoría científica. Para pasar de la memoria a la historia hay que trabajar con documentos y profundizar en el conocimiento real y objetivo de los hechos. Tanto la antigua Casa de la Ciudad de Valencia como el Palacio de Mosén Sorell son edificios más o menos

conocidos, puesto que desde el siglo XIX se ha mantenido su memoria. Sin embargo, merecen ser rescatados de este ámbito mediante un análisis más profundo y detallado, para que puedan pasar a formar parte con pleno derecho de la historia de la arquitectura.

Sólo conociendo con un cierto rigor estos edificios podremos estudiarlos dentro del contexto nacional e internacional de manera adecuada. En ese sentido, y como preámbulo o inicio para un estudio más detallado se ha incluido un apartado independiente titulado *Epílogo*, en el que se compara la Casa de la Ciudad de Valencia con otros edificios municipales españoles y extranjeros de la misma época, poniendo de relieve sus dimensiones extraordinarias dentro del panorama hispánico del siglo XIV y su innovadora concepción del espacio de reunión. Del mismo modo se enlaza el palacio de Mosén Sorell dentro del contexto tardogótico durante el reinado de los Reyes Católicos y la proliferación de las grandes residencias urbanas de la aristocracia cortesana castellana. Esperamos que en un futuro esta contribución pueda ayudar a reescribir un capítulo todavía poco comprendido de la arquitectura española y que ambos edificios pasen a ocupar el lugar que en justicia les corresponde.



PRIMERA PARTE

**La Casa de la Ciudad de Valencia
y la pervivencia de la memoria escrita**

Somos libres de derribar lo que hayamos construido nosotros mismos; pero en aquello para cuya realización otros hombres entregaron su fuerza, riqueza y vida, sus derechos no desaparecen con su muerte; menos derecho tenemos aún a usar lo que ellos nos han legado, pues pertenece a todos sus sucesores. Y después puede ser motivo de pesar y causa de dolor para millones de personas que sólo hayamos tenido en cuenta nuestra comodidad al derribar los edificios de los que decidimos prescindir.

John Ruskin: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Cap. VI,XX

LA CASA DE LA CIUDAD, ORGULLO ARQUITECTÓNICO EN EL ESPLENDOR DE VALENCIA

Con estas tristes palabras comenzaba el erudito José María Zacarés y Velázquez, Señor de Eguiarreta, el breve opúsculo que hasta la fecha nos ofrece la mejor y más completa descripción de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia:

Amantes de los monumentos que honran la nación Española. ¿se nos negará que los mencionemos en nuestro último adiós? ¿o se tomará a mal que bosquejemos una descripción que contribuya a conservar su memoria?

En el solar ocupado por los jardincillos delante del palacio de la Generalidad se encontraba la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, símbolo del poder municipal durante siglos, que fue lamentablemente derribada en el siglo XIX sin que apenas nadie levantara la voz. Entre los pocos que conocieron y apreciaron su arquitectura se encontraba José María Zacarés y Velázquez, historiador aficionado que publicó un breve folleto descriptivo en 1856, cuando ya se había decidido la demolición del antiguo edificio¹. A él remitirán descripciones posteriores, por ser la fuente de primera mano más fiable, aparte de la documentación de archivo, recientemente exhumada por el profesor Amadeo Serra Desfilis².

¹ Zacarés y Velázquez, José María: *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, 1856.

² 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*, COACV, Valencia 2003, pp. 73-99,

Apenas veinte años después del derribo, el marqués de Cruilles afronta de esta manera la necesaria referencia al desaparecido edificio en su *Guía Urbana de Valencia*:

Cáesenos de dolor la pluma de la mano cuando al encabezar estos renglones nos vemos en la precisión tristísima de decir que no existe el edificio que en el orden civil debía ser el primero de todos los de la ciudad: la casa consistorial de su Ayuntamiento [...] Al reseñar su pasado, parecemos que revelaremos la importancia y mérito que tuvo, cual no necesitamos encarecerlo a la generación que ha presenciado su derribo, y que desconfió, y con razón, de ver edificar la casa que debe reemplazarle.³

Sin embargo, ni Zacarés ni Cruilles llegaron nunca a sospechar la importancia del edificio desaparecido como prototipo de la arquitectura áulica valenciana y su relación con otros palacios y residencias aristocráticas. No sólo se trataba, pues, del símbolo palpable del gobierno municipal medieval, sino de mucho más. Para conocer a grandes rasgos las características del edificio, retomamos las palabras del profesor Amadeo Serra poniéndolo en relación con la Plaza de la Virgen y la Puerta de los Apóstoles:

[...] Frente a esta puerta de la catedral se configuró pronto, al cumplirse poco más de un siglo de la conquista cristiana, un centro cívico dominado por la Casa de la Ciudad. El edificio aparecía en ángulo tanto para quienes lo contemplaban desde la plaza como para los viandantes de la calle Cavallers y demás calles vecinas. Carecía de hecho de visibilidad frontal, constreñido como estaba por las relativamente angostas calles de la Bailía, los Hierros de la Ciudad, Reloj Viejo y la propia de les Corts [actual calle Caballeros], que puede considerarse su acceso preferente. La alineación de su fachada principal no correspondía, pues, a la de la calle Cavallers —y por consiguiente era percibida como otra calle distinta en el nomenclátor y los itinerarios ciudadanos— sino que seguía un trazado oblicuo desde la plaza de Sant Bertomeu (boy de Manises) orientado hacia la catedral, con el telón de fondo de la puerta de los Apóstoles [...]

Las torres que flanqueaban el cuerpo principal del edificio en la calle de les Corts realzaron un tanto la silueta de un inmueble que fue, ante todo, una casa, sometida a sucesivas reformas y obligada a representar el poder cívico de las instituciones que en ella tenían su asiento. Fue incluso un palacio no reconocido como tal, pues ese término se reservaba en principio para las residencias del rey y del obispo, pero que mereció tal título por la magnificencia del ornato de sus salas.⁴

³ Cruilles, (Vicente Salvador Montserrat, marqués de): *Guía urbana de Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876 (edición fac-símil), tomo II, p. 31.

⁴ Serra, A.: “El fasto...”, p. 74. Una copia íntegra del texto original, en formato PDF, se colgó en la web de gotbicmed.com con permiso del autor. Se retomará este texto para el análisis del edificio.

Lo que llegó hasta el siglo XIX era el fruto de la superposición de etapas constructivas diferentes desde el siglo XIII, que le daban un carácter heterogéneo y pintoresco. La falta de la unidad estilística ideal, defendida por Viollet-le-Duc, contribuiría a que no se tuviera en ningún momento aprecio por el edificio en su conjunto, sino más bien de diferentes elementos aislados que, en su mayor parte, tampoco lograrían salvarse de la destrucción.

Pasados más de 150 años desde este derribo, muy poco es lo que se ha avanzado sobre el conocimiento de la Casa de la Ciudad, aparte de algunos documentos exhumados del Archivo Histórico Municipal. No se han podido hacer catas arqueológicas porque, además de la demolición del edificio, al comenzar la Guerra Civil se construyó en este lugar un refugio antiaéreo, lo que obligó a excavar y demoler completamente los restos que quedaban en la zona⁵.

⁵ En el momento de la excavación sí que se controló arqueológicamente la operación, pero con criterios poco rigurosos y centrados en conocer la época romana. En la página 488 del *Almanaque Las Provincias* de 1941 se publicó esta breve relación de lo hallado:

Las excavaciones para el emplazamiento del refugio situado entre el Palacio de la Generalidad-Caballeros-Hierros de la Ciudad-Bailía, fueron todavía más interesantes, porque pusieron al descubierto fuertes cimientos que entretuvieron muchos días a los martillos neumáticos, para deshacerlos.

Este hecho movió a largas conjeturas entre los que lo vieron, llegando a creer, personas entendidas, que se trataba de restos romanos.

Y nada más lejos. Se trataba simplemente de los restos de las fundaciones de la antigua Casa de la Ciudad, demolida en el siglo XIX, por nuestra ya endémica arqueofobia, que abarca todas nuestras clases sociales sin distinción, y que, de cuando en vez, se torna lamentablemente epidémica.

Tengo el convencimiento pleno de que no se llegó al nivel romano y que los restos de esta época que se encontraron no lo fueron "in situ".

Entre las fundaciones aparecieron los restos de dos pozos. Uno redondo, como el de la plaza del Carmen, hacia la Bailía, y el otro, formado por dos rectas paralelas unidas por semicírculos, no de mayor diámetro que el pozo anterior y situado junto a una amplia y fuerte fundación, probablemente para soportar alguna arcada, igual al que existe en el patio de la Generalidad. Al fondo de la excavación apenas quedaba algún resto de las fundaciones, y seguían los pozos.

Aquí fueron encontradas tres monedas más. La primera que vamos a reseñar, a 2,80 metros de profundidad; la segunda, a 3,70 metros, y la tercera, a 4,30 metros poco más o menos. [sigue la descripción de las tres monedas, de época romana].

Primigenius (Gómez Serrano, Nicolau Primitiu) "Arqueología de los refugios de Valencia", en *Almanaque Las Provincias*, año 1941, pp. 487-492. No obstante, lo cierto también es que el ensanchamiento de la calle Caballeros habría preservado al menos una parte de los cimientos de la fachada principal, que en algún momento podrá ser excavada y tal vez se pueda resolver la incógnita de la fecha de construcción real del edificio.

1.- VISIONES DE LA CASA DE LA CIUDAD EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

La visión que tendrán los escritores sobre la Casa de la Ciudad de Valencia sería muy diferente a la que mostrarán dos décadas después hacia el palacio de los Sorell. Nos encontramos aquí ante un edificio público, al que han podido acceder generaciones de valencianos para asistir a juicios o plenos municipales. Ha sido durante siglos el símbolo de la ciudad de Valencia, remodelado en numerosas ocasiones para adaptarse a los tiempos, pero manteniendo vestigios de todas las épocas.

Al igual que ocurre en la bibliografía sobre los Sorell, los autores del XVIII mostrarán un interés exagerado por las inscripciones y anécdotas, mientras que los del XIX se preocuparán más por los datos y documentos históricos. Sin embargo, en ambos momentos se realizaron descripciones bastante buenas del edificio que, convenientemente interpretadas y cotejadas con la información de archivo, nos permitirán aproximarnos al edificio.

1.1.- La Casa de la Ciudad en los festejos del siglo XVIII

Dejando aparte referencias más bien anecdóticas o históricas, como la de Esclapés (1738)⁶, las primeras noticias arquitectónicas con las que contamos serían las

⁶ Después de referir el primer asentamiento promovido por Jaime I en la zona donde habría estado la Curia romana, continúa el autor hablando del edificio que conoce: *Elegido este sitio para el efecto expresado, no quedó por entonces la magestad de su edificio, con la capacidad, i primores que al presente se repara; i atendiendo a lo importante, quanto magnifico de su establecimiento, i que avia [sic] de ser; como con efecto lo es, el objeto de la Ilustre Ciudad, i el lugar de sus deliberaciones, poco a poco se fue mejorando, i hermozeando; i assi, en el año 1418 se le labró una espaciosa, i magnifica sala que llaman la dorada, cuya maravillosa fabrica, hermosea lo sumptuoso [sic] de su edificio, i al compás de esta ha ido igualmente creciendo lo primoroso con los años.* (Esclapés de Guilló, Pascual: *Historial de la*

relaciones de las actividades llevadas a cabo con motivo de algunos festejos. Entre ellos podemos mencionar los que tuvieron lugar en 1738 para conmemorar el quinto centenario de la toma de Valencia, aunque la referencia a la Casa de la Ciudad es muy parca en relación con la voluminosa obra que le dedicó Ortí⁷. Los más célebres fueron los celebrados con motivo del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer (1762) de los que se conserva un copioso relato impreso, aunque de nuestro edificio es poco lo que cuenta:

Al salir de la Plaza de los Apóstoles, y entrar en la Calle de Cavalleros [sic], se alzaba con las primicias de la atención la Casa de la muy Ilustre Ciudad: era su adorno tres órdenes de Tapices, que decían maravillosamente, con la magestad [sic] del edificio; lo resaltado en los relieves de plata, y seda, lo vivo en los coloridos, lo curioso en los Historiados, se disputaban entre sí la palma; por lo que se debe contar entre sus primores, y no el menor de ellos, el no haver [sic] sobrepuesto otras albajas, ni piezas de valor, ni de pinturas excelentes, ni de preciosas Láminas, no pudiéndose éstas poner en parte alguna, que no privassen [sic] de vista tan apetecible, como la que en sí pudieran ofrecer. Solamente el balcón, que se extiende por sesenta y siete palmos, estaba adornado de ricas colgaduras de Damasco carmesí, con preciosas zanefas [sic], y en sus lugares, como otro género muy superior de adorno, las armas de la Ciudad; esto es, las barras de Aragón en escudos quadrados [sic]; circunstancia gloriosísima [sic], como se puede ver en los versos, que Mosen Jayme Ferrer [sic], Cavallero [sic] Valenciano, coetáneo del Rey Don Jayme Primero, dirigió a su hijo el Infante Don Pedro, y van al fin de esta Obra⁸.

Nos interesa el dato de la longitud del balcón y el conocido grabado, bastante simplificado (Lámina 1.7), que se incluyó coronando el principio del Libro III de esta obra para ilustrar el aspecto del edificio con su fachada revestida de telas⁹. De hecho, si contrastamos ambas fuentes, gráfica y escrita, comprobaremos que no concuerdan, porque el balcón dibujado es mucho más largo que de lo propuesto en el texto. También resulta de gran interés localizar en la primera página del Libro II un grabado (Lámina 1.9), recogido posteriormente por Manuel Sanchis Guarner, en

fundación, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid. Sus progresos, ampliación, i Fábricas insignes, con notables particularidades, Antonio Bordazar de Artazú, Valencia 1738, p. 154.

⁷ Como los festejos fueron exteriores, simplemente se hace una parca descripción de la decoración que se dispuso en la fachada: *Llegó, finalmente, a sus Casas Capitulares, cuyas paredes se vistieron también de colgaduras con varios lienzos de celebrados pinceles, entre los quales [sic] campeavan [sic] las Efigies de San Vicente Mártir, y San Vicente Ferrer, felicísimos [sic] Patronos ambos, aquél de la Ciudad, y éste del Reyno [sic], y la de San Pedro Nolasco, como que hablava [sic] con el invencible Conquistador, animándole a tan Christiana empresa [sic]*. Ortí Mayor, Joseph Vicente: *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738 la quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Imprenta de Antonio Bordázar, Valencia 1740, p. 231.

⁸ Serrano Pérez, Thomas: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Imprenta de Joseph de Orga, Valencia 1762, p. 90.

⁹ Serrano, T.: *Fiestas seculares....*, p. 89.

que se representa al Consistorio reunido en 1754¹⁰. Aparte del interés erudito en haber localizado la fuente, que Guarner no citaba, lo importante es saber que la imagen ilustra la reunión en la que se acordó el día 8 de agosto de 1754 la celebración de los festejos por el tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer y que esta reunión tuvo lugar en la Sala Dorada¹¹.

Mención aparte dentro de los festejos urbanos serían las proclamaciones de los monarcas. A lo largo del siglo XVIII se realizaron diversos actos, entre los que cabe destacar por la documentación conservada las proclamaciones de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. La importancia de estas noticias es que, además de tratarse la fachada del edificio, también se decoraron sus interiores porque parte de la ceremonia tendría lugar en la propia Casa de la Ciudad. Por orden cronológico, la primera proclamación que encontramos es la del malogrado Fernando VI, cuyos festejos tuvieron lugar el día 20 de agosto de 1746.

[...] El día Viernes 19. por la tarde, la triplicada salva de la Artillería, anunció al Pueblo, la noticia de estar ya en público el Real Pendón, y abiertas las Casas Capitulares para que se viesse [sic] y gozasse [sic].

A las tres y media de esta tarde se juntó el Ayuntamiento en su Sala Capitular (en cuyo consistorio se veía debaxo [sic] de Dosel, un Retrato de su Magestad [sic] (que Dios conserve) en el que concurrieron los Señores [...] y dando cuenta los Cavalleros Comissarios [sic] de hallarse todo dispuesto, pasó [sic] la Ciudad acompañada de sus seis Vergueros a la Sala Ante-Capilla, que estaba ricamente colgada, y adornada con espejos, arañas de cristal, y ricos busetillos, a cuya testera se puso un Sitial cubierto con su Dosel de terciopelo carmesí, galoneado de oro, y debaxo [sic] de él otro retrato de su Magestad [sic], y delante en otro Sitial, el Arca donde guarda, y conserva esta Ciudad su Real Pendón; hizo tránsito por los corredores, y recibimientos igualmente adornados, y por el Salón del antiguo Concejo [sic] General, que se hallaba también colgado de exquisitas tapicerías, con primorosas arañas de cristal, y rodeado de sillas, dexándole [sic] ver a la frente una Imagen de Christo [sic] Crucificado, que allí se venera, de primorosa hechura, con su Altar, guarnecido de cornucopias, y candeleros de plata, con bugías [sic], que incessantemente [sic] ardieron todos los días; y al otro cabo un Retrato del Invicto Conquistador de esta Ciudad, el Señor Rey Don Jayme el Primero de Aragón, acompañando con el mismo adorno las escaleras, zaguanes, balcones, puertas, ventanas, y paredes de las Casas de Cabildo.

¹⁰ Serrano, T.: *Fiestas seculares...*, p. 42. Respecto a la otra obra: Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía Urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, p. 340 (edición original publicada en 1972), p. 356.

¹¹ Serrano, T.: *Fiestas seculares...*, pp. 42 et ss. El texto es inequívoco, comienzan así: *Hallábase la muy Ilustre Ciudad de Valencia el día 8. de Agosto del año 1754. junta en la Dorada [...]*. Este dato es importante, porque el grabado presenta algunas licencias y simplificaciones que pueden llevar a pensar que la estancia no fuera la Sala Dorada, sino el Salón de los Ángeles, antigua Sala del Consejo. De hecho, es un error que hemos mantenido hasta que localizamos la fuente del grabado y su contexto.

*Al llegar la Ciudad a la puerta de la Ante-Capilla, que está en el Salón, debajo del nicho del Divino Crucifixo [sic], salieron a recibirla sus dos Capellanes de honor, y los dos Sudsúndicos, y tomando los quatro [sic] lados del Arca, entró el Ayuntamiento, y se descubrió aquella, vestida con su ordinario aforro [sic] de terciopelo carmesí, con galones de plata, y tachonadura dorada, con tres cerraduras, en que están vaciados los Escudos de Armas de esta Ciudad [...]*¹²

Omitimos los detalles sobre el ceremonial de apertura del arca donde se guardaba el Pendón, su montaje en el mástil y colocación en el pedestal de plata realizado con motivo de la proclamación de Luis I en 1724. Continuaron homenajes, salvas de artillería y, al son de ministriles, clarineros y timbaleros, se colocó una guardia de dos cadetes en la ante-capilla y otros soldados en la puerta del salón.

*Conchuyóse cerca de la noche, y habiéndose [sic] iluminado todas las Salas, y Balcones, se abrió la Capilla, en la que su ordinaria decencia, y pinturas la hicieron bastantemente vistosa, como también la Sala Capitular, pieza primorosísima [sic], así [sic] por otra Imagen de Christo [sic] Crucificado, que allí se venera, y por las pinturas, y alhajas que la adornan, como por lo serio y grave de su consistorio: Al toque del Ave María bolvió [sic] a saludar la Artillería, y todas las Iglesias con sus Campanas, llenándole las calles, y plazas, las torres y miradores de tales invenciones de luzes [sic], y de hachas, que no se echó menos el día, ni se advirtió que era de noche, pues embevecido [sic], y aturdido el concurso de las gentes con lo primoroso de las Casas de Cabildo, (en cuyo Salón avía [sic] un numeroso Coro de Música de todo género) y con lo ruidoso, y vistoso de las luminarias, fue menester sosegarle, o detenerle con un Castillo de fuego que se disparó entre nueve y diez, en una de las Torres de dichas Casas, que duró casi una hora [...]*¹³

Al día siguiente se pasearía el Pendón Real borbónico por las calles de Valencia. Para ello se formó una colorida comitiva, cuidadosamente descrita en el texto, que esperaba en la planta baja. Y se trasladó solemnemente el estandarte real desde el lugar donde estaba hasta el patio del edificio:

*Mientras que los primeros iban [sic] montando, y poniéndose en orden, pasó [sic] el Ayuntamiento desde la Sala Capitular a la Ante-Capilla, y el Señor Don Manuel Fernández de Marmanillo tomó el Real Pendón, y acompañándole la Ciudad, llegó al pie de la escalera, donde esperaban [sic] desmontados los Capellanes, y Subsúndicos; y para montar, sostuvo el Real Pendón el Capellán mayor; y devolviéndole, passaron [sic] aquellos a tomar sus cavallos [...]*¹⁴

¹² Anónimo: *Noticia de la solemnidad y Festejos con que ha celebrado Valencia el acto de la Real Proclamación, y exaltación al Real Trono del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto (que Dios guarde) en el día 20. de Agosto de 1746*, Imprenta de la viuda de Antonio Bordázar de Artazu, Valencia 1746, pp. 5-6.

¹³ Anónimo: *Noticia...*, pp. 7-8.

¹⁴ Anónimo: *Noticia...*, p. 11.

Esta comitiva circuló por las principales calles de la ciudad a lo largo de todo el día. Al terminar la procesión:

*[...] entró el Real Pendón en las Casas de Cabildo entre seis y siete de la tarde, inmediatamente se puso en otro Sitial, que avía [sic] en el Balcón Principal, que corresponde a los Archivos, que estaba plateado, y dorado, y con adornos de cortinas de damasco carmesí, y Dosel de la misma tela [...] manteniéndose en el Balcón el Real Pendón hasta las onze [sic], a cuya hora se bolvió [sic] a juntar el Ayuntamiento, y tomándole el Señor Don Manuel de Marmanillo, lo restituyó al Sitial de la Ante-Capilla [...]*¹⁵

Al día siguiente se organizó una procesión solemne, en la que no entraremos pero en la que se extiende cumplidamente el texto. Dejando aparte toda la componente folklórica del relato, lo que nos interesa es la mención de algunas de las principales dependencias del edificio dentro de un recorrido concreto, así como algunos detalles de interés sobre determinados elementos muebles que en el siglo XVIII se encontraban en ellas. Por orden de aparición encontramos referencias a la Sala Capitular, la Ante-Capilla, la antigua Sala del Consejo General y la Capilla. Estas serán las estancias más representativas del edificio, a las que dedicaremos un apartado monográfico al final de esta parte de nuestro estudio.

De la Sala Capitular, también conocida como Sala Dorada, sabemos que era el lugar donde se celebraban las reuniones municipales en el siglo XVIII, como se acaba de ver también en el libro del padre Thomas Serrano en relación a las fiestas por el tercer centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. En ella destacaba la zona del Consistorio, que era propiamente el estrado donde se sentaban los regidores, con un dosel bajo el que se colocó el retrato del monarca. Había también una imagen de Cristo Crucificado que, como veremos algo más adelante, era un gran lienzo colocado en un altar al otro extremo de la habitación¹⁶.

En cuanto a la Ante-Capilla, la brevedad del relato resulta engañosa y da la sensación de que se trataría de una estancia contigua. Nada más lejos de la realidad porque, como veremos, la Ante-Capilla estaba en el extremo opuesto del edificio. Es por ello que, tras mencionar el dosel y demás ornamentos, pasa a la antigua Sala del Consejo General, y después vuelve a la Ante-Capilla. En realidad, el *tránsito por los corredores y recibimientos* que refiere el autor es previo a la llegada a la Ante-Capilla y no posterior, lo que explica que se retorne a la misma en la descripción. La última etapa de este recorrido era la enorme Sala del Consejo General, también llamada Salón de los Ángeles por la decoración de su techo. Uno de los testers de este salón estaba

¹⁵ Anónimo: *Noticia...*, pp. 14 y 16.

¹⁶ Así se desprende de uno de los dibujos realizados con motivo de la proclamación de Carlos IV en 1789, sobre el que se tratará más adelante.

presidido por un gran retrato de Jaime I, mientras que al otro lado había otra imagen del Crucificado, que no debe confundirse con la de la Sala Capitular. El autor menciona dos veces este crucifijo, pero una de ellas parece confundirse, pues nos resulta extraño pensar en una imagen colocada en el nicho sobre una importante puerta de paso y, a la vez, que hubiera un altar delante del mismo. El dato de la portada lo encontramos en otras fuentes, mientras que la alusión al altar parece remitir a la otra estancia antes referida.

De la capilla se nos dice más o menos que sus paredes tenían pinturas y por ello no fue necesario incorporar una ornamentación especial. Más adelante tendremos ocasión de entrar en detalle sobre el programa iconográfico de este oratorio y su posible renovación a principios del siglo XVII. Por último, nos interesa destacar la alusión a los Archivos situados detrás del balcón principal de la fachada, cuyo origen se remontaría al año 1412. Nótese que antes hemos referido la existencia de varios balcones en la fachada, a pesar de lo que nos sugiere el grabado de 1762. Ello explicaría la necesidad de especificar la relación de aquél más importante con la estancia del archivo.

Por orden cronológico, la siguiente gran proclamación fue la de Carlos III, en 1759. Los actos y festejos fueron similares, relatados en esta ocasión con una ambición mucho más literaria y menos descriptiva, por la mano del Regidor Mauro Antonio Oller y Bono¹⁷. El relato no aporta demasiados datos, aunque incluye una interesante

¹⁷ Oller Bono, Mauro Antonio: *Proclamación del Rey nuestro Señor Don Carlos III. (que Dios guarde) en su fidelísima ciudad de Valencia*, Oficina de la Viuda de Joseph de Orga, Valencia 1759.

El primer día fue el 28 de Agosto de 1759: *Por la tarde a las tres y media se juntó la muy Ilustre Ciudad en su Consistorio, y con su formalidad, que acostumbra en tales actos, pasó [sic] a la Ante-Capilla, en cuya entrada fue recibida de sus dos Capellanes de Honor, y sus dos Subsíndicos. Se armó el Real Pendón, cuyo paño era de restaño de plata, bordadas las Armas Reales a entrambas caras; y armado ya, el Cavallero [sic] Intendente-Corregidor le entregó al Regidor Don Manuel Fernández de Marmanillo. Éste, prestando el homenaje [sic] y fe de restituírle a la muy Ilustre Ciudad, pasó a fixarle [sic] en el Sitial, junto al qual [sic] quedó de Guardia el Cavallero [sic] Intendente con dos Regidores, altermando con estos los demás de hora en hora. A más de esto ladeavan [sic] el Real Pendón dos Reyes de Armas, y estava [sic] apostada una Centinela de Cadetes a la Puerta de la Ante-Capilla, como también un Piquete del Regimiento de Infantería de Castilla, repartido por los salones, entradas, y puertas, Cuerpo mandado de un Capitán, Teniente, y Alférez, que acompañado del Ayudante mayor de la Plaza, embió [sic] a la muy Ilustre Ciudad el Exceletísimo Señor Duque de Berbiob [sic] Comandante General. Este acto tan grave, como alegre se executó [sic] con todas las formalidades prescritas, y con gran concurso de gente de la mayor distinción, dándole a entender al inmenso Pueblo, que no podía verle, el acorde sonido de timbales, y clarones, y a los más apartados la triple salva de Artillería.*

Desde esta tarde comenzó la gente a encaminarse, o a dexarse [sic] llevar del concurso azia [sic] las Casas del Ayuntamiento, assomando [sic] a olas por los ojos de todo el gozo, en que venían anegados, o haciéndose todos ojos, para ver aquel Regio Pendón, de que imaginavan [sic] pendientes tan grandes esperanzas de su felicidad, y de cuyo árbol parecía, que veían asidos los frutos de un Reynado [sic] el más feliz. Para divertir un poco los ojos de este objeto, que pudiera tener suspensos, e imobles [sic] a los Valencianos, se ofrecían luego a la vista los adornos que enriquecían la Ante-Capilla, y demás salones de la Casa. Cada pieza era una alhaja, no obstante, que las adornavan [sic] tantas: estava [sic] las unas pendientes de ricas colgaduras, de que quedavan [sic] también colgadas las admiraciones: otras puestas sobre mesas, que por sí eran bastante ornato, sino fueran sólo pie, para sostener riquezas de la América, y primores de la Europa. Ellas hacían plato a la vista de aquellas obras del Arte, que sólo salen de tiempo a tiempo, y que parece passan [sic] más allá de las Reglas por extraordinariamente artificiosas. Entre las pinturas ninguna havia [sic], que no pudiese dexar [sic] de serlo,

ilustración del aspecto que presentaba la decoración del balcón principal de la Casa de la Ciudad (Lámina 1.7)¹⁸. Más importancia tiene para nosotros la proclamación de Carlos IV (1789) por la detallada descripción más que por el propio relato, y también porque también se realizaron al menos tres dibujos preparatorios con escenas de la misma, que nunca llegaron a ser grabados pero cuyos originales se conservan en la Biblioteca Nacional (Láminas 1.7 y 1.8)¹⁹. En su momento estudiaremos estos dibujos y veremos a qué habitaciones se corresponden.

Las Casas de Ayuntamiento estaban magnífica y primorosamente adornadas. Por la parte exterior estaba plateado el Balcón principal, y en él un magestuoso y rico Dosel de damasco carmesí con franjas de oro, y los Retratos de sus magestades [sic], para colocar a su tiempo baxo [sic] de él, y exponer a la vista del Público el Real Pendón: a sus lados blandones de plata, y arañas de cristal, e igualmente cubierto todo el rededor de damascos carmesíes. Lo demás de su frontis, y lados estaba adornado de un cuerpo de Arquitectura Jónica de bello gusto con imitación a hermosos jaspes: A cada ventana de los Balcones había dos pilastras, sobre las cuales [sic] corría una cornisa con jarros en sus macizos, y en el medio óvalos con la cifra de Carlos sostenidos por graciosos genios: A los lados sobre el plinto que sostenían las pilastras otros jarros llenos de flores, y un Muchacho que cogía ramitos: También había varias arañas adornadas de flores. En la parte inferior, y en el Patio tapices.

Por la parte interior el Salón principal estaba todo cubierto de damasco carmesí, con una cenefa de pagizo [sic], de la qual pendían graciosos colgantes de flores blancas: Sobre las colgaduras muchos espejos de diferentes tamaños en número de treinta y cinco, e igualmente varias

según que representavan [sic] al vivo sus objetos; por lo menos la del Rey nuestro Señor Don Carlos Tercero, mirada de estos sus Fieles Vassallos [sic], influía tan eficazmente en sus corazones, que les dexava [sic] consolados de la ausencia del original; y aún ahora les hace desear ver a éste la Copia, que de aquel Retrato guardan todos en su corazón. Entre lo demás atrahía [sic] a los mirones un Relox [sic], trazado sobre una tersa luna de cristal, que a todos detenía tan constantes, como si no se les passara [sic] el tiempo. En los otros Espejos del mayor precio no me detengo: pero diré, que de todos se formava [sic] uno, en que se mirava [sic] el aseo, y buen gusto del Regidor Don Vicente Ramón, por cuya cuenta havia [sic] corrido el adorno de las Casas Capitulares. (Oller, M. A.: Proclamación..., pp. 2-4).

Como en 1746, el segundo día el Real Pendón fue sacado a la calle y paseado por las calles, retornando después al Ayuntamiento: [...] *Era indecible el gozo del Pueblo, y lo mucho que le manifestava [sic] con vivas y demás expresiones [sic] de alegría; entre esta alegre algazara se encaminó el muy Ilustre Ayuntamiento azija [sic] sus Casas Capitulares, acompañando el real Pendón por entre los demás de la comitiva, que montados formavan calle hasta la puerta principal de dichas Casas. En éstas el Real Estandarte fue colocado en el Sitial, que estava [sic] ya preparado en el principal balcón, plateado a este fin, y adornado costosa y esquisitamente [sic] por la acertada dirección de Don Vicente Ramón. Bajo el mismo dosel estava la Efigie del Rey el Señor Don Carlos Tercero. Lo magestuoso [sic] de este aparato no pueden explicar lo las palabras por lo muy satisfecha, que dexó [sic] a la vista. (Oller, M. A.: Proclamación..., pp. 24-25)* Al concluir el día volvería del balcón a la Ante-Capilla (p. 31) para volverse a exponer en el balcón durante los festejos religiosos del tercer día, tal como se recoge en la lámina cuarta (p. 34).

¹⁸ Esta ilustración recoge únicamente el balcón principal con el dosel y telas colocados con motivo del festejo, aunque toda la arquitectura del edificio queda oculta. El texto confirma que se trata de este balcón y no de la representación de un tablado efímero, como se ha citado al final de la nota anterior.

¹⁹ Las imágenes, con las signaturas Dib 13/6/10 Barcia, Dib 13/6/9 Barcia y Dib 13/6/10 Barcia respectivamente, están disponibles en red a través de www.europeana.eu. Debo agradecer la noticia de su existencia a Paolo Privateia.

lumbreras, y láminas de cristal: Alrededor de las paredes muchas mesas de piedra, y sobre ellas arañas de cristal de pie en número de veinte, y también varios Reloxes [sic] muy preciosos de campanilla: Pendían del techo quince arañas de cristal: en su frente o testera estaba colocado el Retrato de cuerpo entero de nuestro Íncito e Invicto Conquistador el Rey Don Jayme I. de Aragón con adornos de Arquitectura imitados al mármol al rededor [sic]: A sus pies un Globo o Mundo, y sobre él la Espada misma de que se servía este Soberano; y a sus dos lados dos primorosísimas Estatuas según el más fino, y delicado gusto de la Antigüedad Griega: Y finalmente sobre la Puerta del otro frontis un magnífico Escudo de las Armas Reales de oro sobre campo encarnado: Cuyo conjunto de adornos hacía a este Salón tan magestuoso [sic], que con mucha dificultad podrá concebirlo quien no lo hubiese visto.

La Sala del Real Pendón estaba cubierta de cortinages [sic] de damasco pagizo [sic], sobre ellos varios colgantes de flores, primorosas estatuítas, cinco espejos y muchas lumbreras: Pendían del techo doce arañas de cristal de varios tamaños: En su frente un rico Dosel de damasco carmesí con franjas de oro formado a modo de Pavellón [sic], donde debía colocarse el Real Pendón: Baxo [sic] dicho Dosel el Retrato de su Magestad [sic], en la parte inferior un Sitial de tres gradas, y sobre ellas una Almohada de terciopelo carmesí: A un lado estaba el Bahúl [sic], donde se conserva el Real Pendón, aforrado [sic] también de terciopelo carmesí, y cerrado con tres Llaves con las Armas de la Ciudad en los Escudos: El suelo cubierto con una magnífica Alfombra.

La Sala de la Capilla estaba también vistosamente adornada, y vestida de cortinages [sic] alistados: Sobre ellos veinte y siete espejos de varios tamaños, algunas cornucopias, y tres arañas de cristal. El Altar del Santísimo Christo [sic] con variedad de alhajas, ramos, y luces. Por toda la Casa de la Ciudad había repartida una Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería de Victoria²⁰

Respecto a las tres imágenes, una de ellas representa la fachada tal cual queda descrita en el relato del festejo. El dibujo es detallado y preciso, aunque el artista se toma licencias en lo que se refiere a elementos como la portada principal, cuya decoración real recoge Antonio Suárez pocos años después. No se hizo o no se conserva ningún dibujo del salón principal, que sería el Salón de los Ángeles o del Consejo General antes comentado. Así nos lo confirma el hecho de que en él se hable del retrato de Jaime I y de la puerta enfrentada, que daba paso a la Ante-Capilla.

Las otras dos imágenes son las que resultan más problemáticas. Una de ellas representaría la Sala del Real Pendón y la otra la Sala de la Capilla. Empecemos por

²⁰ Anónimo: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia en los días 19, 20 y 21 de febrero de este año 1789 con motivo de la proclamación del Rey nuestro Señor Don Carlos IV que Dios Guarde*, Imprenta de Josef Estevan y Cervera, Valencia 1789, pp. 12-15.

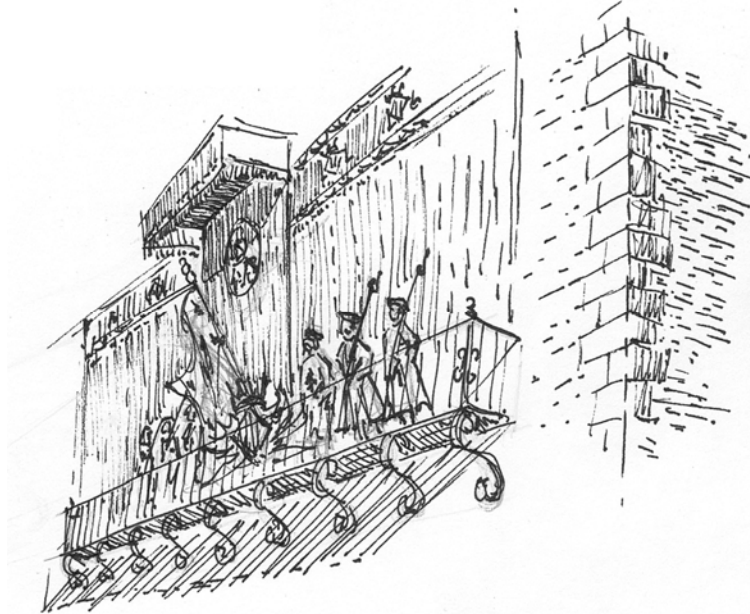
la segunda. Sabemos (lo veremos en breve) que existía en el edificio una capilla abovedada de planta cuadrada, donde en el siglo XVIII había una imagen de Cristo Crucificado. El dibujo que supuestamente representaría esta capilla muestra una habitación alargada con techo de madera ricamente decorado. Es evidente que no puede ser la misma dependencia.

Vimos en la celebración de 1746 que la capilla estaba decorada con pinturas y que no se decoró en aquel festejo, por lo que resulta extraño que se revistiera ahora. Además, la colocación de espejos exigiría colocar clavos sobre los murales, ocultos tras las telas. El dibujo podría estar representando también uno de los extremos de la Sala Dorada donde, como se ha comentado antes, había expuesta una imagen de Cristo crucificado. Algunos de los elementos decorativos del techo recuerdan a la ornamentación del alfarje medieval de la misma, aunque la configuración de elementos como las ménsulas es completamente renacentista. Podría pensarse en una reinterpretación de los detalles, como en el caso de la portada principal, pero la semejanza con el original sería entonces remota. Tampoco coincidirían las proporciones de la estancia que, como veremos en el relato de Zacarés, debía ser bastante más alta que ancha.

Una tercera alternativa es que fuera otra habitación, diferente a la capilla y la Sala Dorada, donde en esta época se hubiera instalado el altar y la imagen de Cristo. A este respecto, cabe señalar que la decoración del mismo puede situarse estilísticamente a mediados del siglo XVIII. Por otra parte, debemos recordar que el salón principal ya no estaba presidido por el Crucificado, sino por un enorme escudo real, seguramente bordado sobre tela. No hubiese sido correcto ocultar tras esta tela una imagen sagrada y, por otra parte, las descripciones del siglo XIX ubicaban una estatua de San Miguel en el nicho sobre la puerta del paso, lo que hace pensar en un traslado a otro lugar. La cuarta opción sería descartar totalmente el dibujo, por considerarlo un invento sin justificación.

Algo parecido ocurre con la Sala del Real Pendón. En las proclamaciones anteriores, el estandarte con las armas del monarca se había exhibido en la Ante-Capilla. Si esto fuera así, el dibujo representaría el balcón de la fachada a mano izquierda y la portada renacentista de la capilla al lado derecho, y no es así. No hay señal de ninguna puerta o paso y lo que tenemos a la izquierda no es un balcón, pues detrás asoma claramente una reja. Tampoco el techo de la Ante-Capilla era propiamente un artesonado, sino un alfarje con casetones, como veremos en su momento. Sin embargo, estos tres datos sí que podrían corresponder a la estancia del Archivo, que tenía un tamaño similar a la Ante-Capilla pero menor altura, y cuyo techo labrado en 1512 tenía rosetas pintadas. A mediados del siglo XIX estaba en este lugar el

despacho de la Alcaldía, como se verá al tratar del derribo, por lo que el archivo pudo haberse trasladado en la segunda mitad del siglo XVIII.



Recreación hipotética del estrado para la proclamación de Carlos III.

1.2- Antonio Suárez y el interés anticuario hacia 1800

Lo visto hasta ahora tiene un carácter muy particular, puesto que no se está describiendo el edificio, sino su decoración añadida. La primera descripción detallada del inmueble con la que contamos es la del manuscrito del platero Antonio Suárez. Alumno aventajado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Suárez obtuvo en 1776 el primer premio de escultura en las oposiciones anuales. Casado después con la hija de un maestro platero, dejaría la escultura por el oficio de su suegro. Sin embargo, como recuerda Justo Pastor Fuster, que fue buen amigo suyo:

Siempre entregado a buscar antigüedades, se entregó a ellas, comunicándole algunas al Excmo. Sr. Príncipe Pío, Conde de Lumiares; copió cuantas lápidas se hallaban en Valencia, Murviedro y otras partes; juntó un buen monetario que, por falta de medios, lo vendió a un americano; tenía una librería regular con muy buenos libros y varios manuscritos, que en su muerte, acaecida después de una larga enfermedad, a mediados del año 1808, se desaparecieron²¹.

²¹ Pastor Fuster, Justo: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Imprenta y librería de José Ximeno, Valencia 1830, tomo II, p. 327 (citado por Almarche Vázquez, Francisco: “Noticias topográficas de la ciudad de Valencia según un manuscrito de Antonio Suárez, siglo XVIII” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 10 (1924) pp. 59-71; nº 11 (1925) pp. 53-62 y nº 12 (1926) pp. 83-95.

El manuscrito se habría redactado después de 1794 y antes de 1808²². Solamente se sabe de él que, antes de ser adquirido por Francisco Almarche, había estado en la biblioteca del erudito José Vives Ciscar, a finales del siglo XIX. Otras obras manuscritas de Antonio Suárez son un dietario titulado *Las cosas notables de Valencia desde el año 1770 al 1796*, conservado en la Universidad de Valencia, y un volumen donde se recopilaron la mayor parte de las inscripciones romanas de Valencia y Sagunto, que forma parte de la biblioteca de los padres Dominicos en el Convento de San Vicente Ferrer²³.

La obra de Antonio Suárez es una detallada recopilación de detalles artísticos, escudos e inscripciones localizados en los dos barrios en que se dividía el Cuartel de Serranos. En cada uno de ellos Suárez va manzana por manzana indicando en el texto la historia de los edificios más notables y dibujando todo aquello que le llama la atención. Se detiene bastante con la antigua Casa de la Ciudad, a la que dedica varias páginas:

Manzana 130. La Casa Consistorial, vulgo casa de la Ciudad, es toda esta manzana. Antes de la Conquista por el Invicto Rey D. Jaime I, estava [sic] el panteón de los Reyes moros de Valencia en este mismo sitio, y luego que tomó posesión el Conquistador, lo deputó para que en él se tuvieran las Cortes, lo que fue efectuado, y [sic] igualmente mandó que en esta Casa estuvieran las cárceles ordinarias, permaneciendo éstas hasta el año 1586, que por haver [sic] incendiado las prisiones perecieron muchos de los presos, y los que quedaron se trasladaron a la cárcel de San Arcís.

El plano de esta casa es quadro prolongo [sic]; su fachada principal está a la calle de Caballeros; al lado derecho está la Casa de la Diputación, mediando una calle bastante ancha, como igualmente al lado izquierdo está una calle que se llama de les Barres de la presó, según se nota en una deliberación de la ciudad de 1576, y que cerrada con antepechos de hierro por ambos extremos para privar el tránsito de caballerías, y está pavimentada de jaspe blanco y colorado; uno de estos antepechos sólo se quita una vez al año, día del Ángel Custodio, que sale de la Ciudad por la puerta que tiene a esta calle y pasa a la Catedral en forma de procesión a los Oficios de la Iglesia. La espalda es la calle de la Baylía general.

Conserva esta casa un monumento de la antigüedad en una lápida romana, la que hace mucho honor a Valencia y sus naturales; está colocada en el ángulo que mira a la Diputación, a cuya Casa hace frente la inscripción; es de jaspe buscarró de la antigua cantera de Xátiva. Benter, en el l.º, p. 98, la trae idénticamente copiada. Escolano, en el l. 1.º, D. 1.º, col. 115, equivocó la 1ª línea, y por consiguiente lee lo que no se encuentra en la inscripción, lo que me ha

²² Podríamos ajustar más todavía la cronología, porque Zacarés nos habla de una de las portadas de la Casa de la Ciudad con la fecha de 1797, que no recoge Suárez (Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 22

²³ Almarche, F.: "Noticias..." pp. 59-61.

parecido advertir por haverla [sic] escrupulosamente mirado y copiado con la debida reflexión, cuya inscripción y medidas de la lápida presento a n. 10 siguiente.

A lo que sigue un análisis pormenorizado de la inscripción romana, que poco o nada nos interesa para lo que es el edificio medieval. La piedra, por otra parte, se conserva en el Museo de Bellas Artes y ha sido bastante estudiada y citada (Lámina 1.11). Sí que nos importa más, sin embargo, lo que se insertó en época medieval en la misma piedra, sobre lo que continúa Suárez su relato.

Después de 1141 año que se gravó [sic] la antecedente inscripción, que es el tiempo de la muerte del Emperador Alexandro Severo, habiendo estado dominada esta Ciudad por romanos, godos, árabes y últimamente por el invicto R. D. Jayme [sic], restablecida al gremio de la iglesia y, como queda dicho, diputado este lugar para casa de las Cortes o de la Ciudad con el nombre de Sala, por los años de 1376, reynando [sic] en Aragón y Valencia D. Pedro IV el Ceremonioso; gobernando la silla apostólica Gregorio XI, deliberó la ciudad el que se labrase esta Casa con más magnificencia, y considerando los honrados varones que con título de Jurados la gobernaban, que el más propio lugar para eternizar esta memoria era escribir en el lado en blanco que dexaven [sic] los romanos en esta lápida la inscripción, gravando [sic] con caracteres góticos o alemanes, es la que va idénticamente copiada n.º 2 y la colocaron por principio o base de la obra, y es el ángulo de la parte que mira a la fachada de la calle de Caballeros.

Esta inscripción es inédita, pues hasta aora [sic] ninguno de nuestros historiadores la ha mencionado, siendo un monumento que aclara el tiempo en que se hizo la obra más principal de esta Casa, llamada en aquel tiempo la Sala, que conservó este nombre, hasta el tiempo que escribió Beuter su Coronica [1546], según arriba hemos dicho.

El contenido de la lápida es [...] Que, vertida al castellano, dice: Esta obra, por conclusión a [sic] esta Sala y por principio a [sic] las Cortes civil y de 300 sueldos, fue hecha en el año del nacimiento de Nuestro Señor MCCCLXXVI, siendo jurados de la Ciudad de Valencia los Honrados M. Bernardo Dalmau, caballero; Pedro Mercader, generoso; Micer Jayme Jofre, Pedro Despont, ciudadanos de esta dicha ciudad.

Prosigue Suárez con otras “lápidas”, en este caso los diferentes escudos que existían en la fachada del edificio y que, con rigurosa minuciosidad, recoge dibujados en su manuscrito, al igual que hizo con otros edificios (Lámina 1.10).

Los escudos n. 3 y 4 los juzgo del tiempo que se grabó esta inscripción, que están colocados encima de las dos puertas de los Juzgados, o vulgo Corts, inmediatas donde está esta inscripción en la fachada calle de Caballeros.

El escudo n. 5 está colocado sobre la puerta de frente a la Diputación. El n.º 6 es el piso que está sobre la puerta principal, labrado de hermoso jaspe negro y colores; las iniciales S.P.Q.V., que dicen Senado y Pueblo valenciano, como igualmente 1635, y las dos LL coronadas que denotan el distintivo de lealtad son todas de bronce, engastadas en los jaspes, y las pilastras y demás adornos es igualmente de jaspes.

Continúa el platero haciendo una extensa referencia a una lápida de mármol en la calle de las Barras, que rememoraba la expulsión de los moriscos y que, interesándonos menos, incluimos ya recortada en la nota al pie²⁴. Finaliza su relato Suárez con unos datos generales sobre la configuración del edificio y la alusión a una curiosa ventana enrejada que le llamará la atención tanto como para dibujarla (Lámina 1.10):

Tiene esta Casa quatro [sic] puertas y dos patios. La puerta principal está adornada de un orden de arquitectura de jaspes y su friso es el que queda demostrado en el anterior n. 6; sobre esta puerta se ve un balcón magnífico adornado de friso y cornisa de jaspes; a un lado de éste y en el perpendicular [sic] que está la lápida anterior, se advierte una pequeña rejuela de yerro [sic], y en ella se ven unos círculos mayores que un peso duro y de un color verdoso, propio color de Kollin [sic] de cobre, según aquí se ve; el todo de esta rejuela será de un palmo.

La otra puerta la tiene a la parte de la Diputación y sobre ella el escudo n. 5 anterior, según se advierte se colocó el año 1634, y la tercera puerta está frente de ésta, dando salida a la calle de les Barres de la Presó; éstas tres están en el patio principal, y a la calle de la Bayllía general

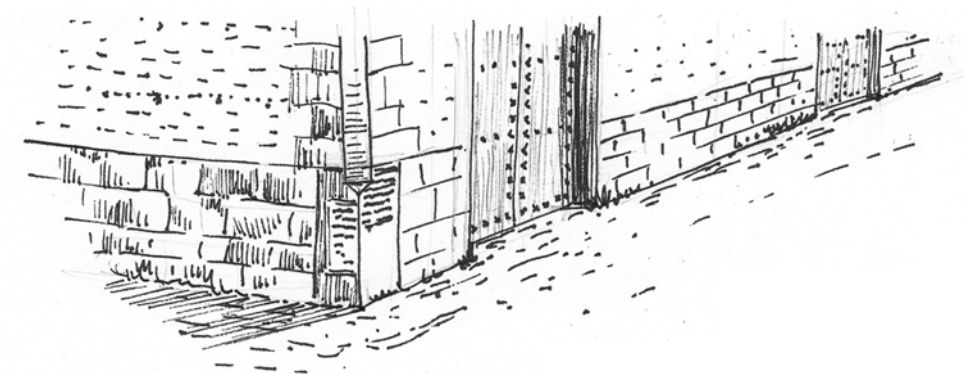
²⁴ *Aunque nuestros ilustres Monarcas desposseyeron [sic] a los sarracenos de toda la Península, quedaron innumerables de ellos entre los Christianos [sic]. El Ilmo. Y Excmo. Señor D. Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de esta Ciudad de Valencia, varón santo, y que miraba como propios todos los perjuicios que redundaban en perjuicio de las almas de sus feligreses, movido por este pío zelo [sic] no paró su solicitud con el Rey Felipe III, haciéndole presente por cartas y memoriales los perjuicios que de estar entre los cristianos semejante gente podrían resultar, las que oyó S. M. contestando a ellas, y para nuestro asunto parece concerniente la copia de la siguiente carta:*

[Sigue una página completa dedicada a la carta]

Quedan notadas la anterior carta, para que con más conocimiento se juzgue de los motivos que tuvo la ilustre Ciudad para eternizar esta memoria de la expulsión de los moriscos, y para ello se gravó [sic] en una lápida de hermoso mármol que está colocada en esta casa, entre la Puerta principal y la esquina de la calle de les barres, cuya inscripción, vertida, es la siguiente:

“D.O.M. Reynando [sic] en España y las Indias Felipe III, siendo Virrey del Reyno de Valencia D. Luis Carrillo de Toledo, Marqués de Caracena, haciendo apretadas instancias para ello D. Juan de Ribera, Arzobispo de Valencia, por observar netamente la secta de Maboma y haver [sic] tratado de vender a España a los enemigos del nombre de Christo, fueron echados del Reyno casi sin ruido ninguno. Siendo Jurados Primero de los Caballeros Christobal Ciurana, Generoso; Baltasar Miguel, Jusepe Perellós (que murió antes de concluirse la expulsión) y Diego de Salinas, y siendo Racional Marco Ruiz de Bárcena; Síndico del pueblo, Miguel Gerónimo Pavesí, A veinte uno de Setiembre [sic] mil seiscientos y nueve”.

tiene la quarta [sic], que da entrada a el segundo patio, y casa del Secretario la que se comunica por los altos con las oficinas, archivo, secretaría, sala de Ipotecas [sic] y demás salas, en particular la de los ayuntamientos que llaman la Sala Dorada, la que se labró el año 1418.



Recreación hipotética de la esquina de la Casa de la Ciudad y ubicación de la piedra angular.

1.3.- La crítica de Antonio Ponz y el plagio del manuscrito de Teixidor

Entre los escritos sobre arte y arquitectura española, es ineludible pasar por el célebre *Viage [sic] de España* de Antonio Ponz. En su recorrido se incluyen varias páginas dedicadas a la ciudad de Valencia, en las que ofrece estos breves comentarios sobre el edificio municipal:

La Casa de la Ciudad, y la de la Diputación son edificios grandes. La primera tiene buena portada, formada de dos columnas jónicas de medio relieve, y por dentro conserva mucho del gótico. En un salón hay un célebre quadro de Espinosa, que representa una Concepción, y algunos Jurados de rodillas: obra muy natural, y verdadera. En lo alto de la segunda se forma una especie de galería, adornada de columnas²⁵.

Es muy patente el escaso interés que para un académico como Ponz tenían los dos edificios más representativos de la época foral en Valencia. De la Casa de la Ciudad únicamente menciona el cuadro de Espinosa, que ha llamado la atención de los diferentes historiadores seguramente más por su tamaño y temática que por su calidad. Respecto a la Diputación, actual Palacio de la Generalidad, no hace tampoco ninguna referencia a los salones y artesonados renacentistas de su interior.

En todo caso, al hablar de la Diputación, Ponz sí que nos da una pista interesante que nos servirá para interpretar el aspecto de la Casa de la Ciudad antes de la

²⁵ Ponz, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid 1779, tomo IV, p. 153.

remodelación de la fachada. Se trata del detalle de las columnas en la galería superior, que sugiere una solución bastante diferente de la que ofrece el edificio tras las distintas restauraciones en estilo llevadas a cabo en el siglo XX. Esta obra podría ser la que en la documentación de época se denomina *porxes del carrer de Cavallers* y que se inició a mediados de 1545²⁶.

La gran obra valenciana de mediados del siglo XIX es la *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, de Vicente Boix y Ricarte. En el tomo I, publicado en 1845, aparece una documentada referencia a la Casa de la Ciudad que, más resumida, será retomada por otros autores posteriores.

El rey D. Jaime, por su privilegio, fecho en la Bastida de Játiva, a 21 de Mayo del año 1239, dio a la ciudad de Valencia una casa delante de la iglesia catedral, que entonces lindaba con otras casas del rey y con la calle pública, para que en ella estuviese la corte, donde juzgase el justicia y tuviese en la misma las cárceles. No teniendo esta primera casa el sitio necesario para fabricarse mayor y cual correspondía a la autoridad de la ciudad, compró esta en el año 1311 de Albertino y Daniel Volta, hermanos, las casas que estos poseían, y para pasar a ellas la corte y cárceles dio facultad el rey D. Jaime II por sus reales letras, su data en Valencia, a 9 de Marzo del mismo año 1311, concediendo también licencia para vender la casa antigua, y emplear su precio en la construcción de la nueva en el sitio en que se halla al presente.

Fabricóse entonces, aunque no con toda la amplitud y piezas que en el día tiene, y el primer consejo se celebró ya en su sala en el año 1342, como consta en el folio 146 del Manual de Consejos núm. 3. Los consejos generales se tenían antes en la Cofradía de S. Jaime; después en la sala de las cortes, y últimamente en la escribanía de la sala; y como esto era un perjuicio de esta oficina, se tomó en consideración en el consejo celebrado a 18 de Julio de 1376, que se halla en el folio 62 del Manual núm. 17, y se acordó hacer mayor la casa de la ciudad. En su consecuencia se labró una pieza para el consejo secreto, que es la que en el día sirve para tener los regidores su cabildo: otra pieza para los administradores de la imposición, que es la que se halla a espaldas de la capilla: se mejoró la cárcel que estaba debajo de estas piezas, añadiéndoles un aposento para gente distinguida. Con toda esta mejora faltaba aún una sala bien capaz para celebrar los consejos generales, la cual se mandó concluir en el consejo tenido en 5 de Noviembre del año 1418. Habiéndose quemado su techo en el año 1423, se mandó labrar en el siguiente 1424; y salió tan magnífico, que el rey D. Alonso [sic] V mandó a decir a los jurados quería ver la reciente obra; y el consejo determinó los obsequios que debían hacer al rey y a la reina, que con efecto vieron y admiraron la obra por Abril de 1428. Lo mismo hizo el infante D. Enrique y su esposa Doña Catalina en Junio de 1433. En el de

²⁶ Aldana Fernández, Salvador: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1995 p. 60. Aldana considera que el documento hace referencia a las galerías de madera del Salón de Cortes o *Sala Nova*. Sin embargo, la obra se encargó al maestro albañil Joan Navarro, lo que nos hace dudar de esta interpretación.

1454 se fabricó la capilla que está al extremo [sic] de la sala, donde antiguamente se celebraba la misa, antes de dar principio el consejo a sus sesiones. Por último, en 1512 se labró el hermoso techo dorado de la pieza que sirve de antesala al gran salón del consejo, según se lee en la inscripción que ciñe su circunferencia en que se pintaron varios escudos de armas²⁷.

La obra de Boix tiene el valor de ser la primera publicación que acude a documentos de primera mano para tratar sobre el edificio. Sin embargo, el documento al que ha acudido es el manuscrito –entonces inédito– del padre Josef Teixidor, que plagia de manera descarada²⁸. De ahí arrastra algunos graves errores al relacionar el edificio con los documentos consultados.

Dejando aparte la cuestión de si el edificio de 1342 era el mismo que el de 1376, tema complejo que trataremos en profundidad más adelante, hay fallos manifiestos. La primera es que la sala de los administradores de la imposición no estaba detrás de la capilla, sino en el mismo lugar que ocupará la propia capilla. El segundo es confundir la Sala Dorada, comenzada en 1418, con el Salón de los Ángeles, reconstruido a partir de 1424 tras el incendio referido de 1423. En tercer lugar, la capilla de 1454 se encontraba en el piso de arriba y estaba destinada a los presos encerrados en la parte alta del edificio, siendo 1517 la fecha de construcción de la que conoció Boix, como él mismo recogerá en documentos publicados más adelante.

Por último, dejamos pendiente una duda sobre las referencias de Boix a la antesala del salón del consejo, con un techo dorado construido en 1512. José María Zacarés, que es la fuente más fiable de la que disponemos, nos refiere que la estancia abovedada que servía de antesala a la Sala Dorada tenía una inscripción con la fecha de 1512. La Sala Dorada era usada como Consistorio en el siglo XIX, aunque históricamente la dependencia donde se reunía en Consejo, de tamaño mayor que la Sala Dorada, era el Salón de los Ángeles. Se accedía a él por una naya o galería abierta por ambos lados, sobre la que Zacarés no refiere ninguna fecha, pero sí dice que *su techo es de un artesonado sencillo, en cuyos entrecalles se ven pintadas estrellas, flores y otros adornos de capricho, y en la cornisa estaban antes colocados los varios escudos de armas a que en tiempo de los Reyes Católicos se extendía el dominio de Aragón y Castilla; muchos de ellos se trasladaron hace pocos años al Consistorio y otros a su antecámara²⁹*. Por ello, parece que el espacio al que está refiriéndose Boix no pueda ser otro que la antesala de la Sala Dorada, que era un espacio abovedado. Intentaremos en su momento resolver el enigma y ver a qué habitación se está haciendo referencia.

²⁷ Boix Ricarte, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia 1845, tomo I, p. 422.

²⁸ El mismo texto, con alguna variación, lo encontramos en la obra del padre Teixidor (Teixidor Trilles, Josef: *Antigüedades de Valencia*, Imprenta de Vives Mora, Valencia 1895, tomo I, pp. 165-167).

²⁹ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 23.

Continúa Boix después de la Casa de la Ciudad haciendo alusión a las Cárceles. El rey Jaime I había mandado que la cárcel pública estuviese en el mismo edificio donde el Justicia ejerciera su labor y así ocurrió hasta 1586, cuando se produjo un terrible incendio en la Casa de la Ciudad que obligó a su traslado a otro lugar. A este incendio se refirió brevemente Escolano, pero Boix transcribió un interesantísimo y pormenorizado relato manuscrito por March:

A 15 del mes de Febrer dit any (1586) dia de disapte a les set hores del vespre fon servit nostre Senyor se pegás foch en lo archiu del racionalat de la present ciutat, y seguís de allí tan gran desgracia que vingué a ser lo matjor incendi que jamás de cent anys a esta part se avia vist en la present ciutat; la furia del qual durá fins a les huit o nou hores del dia, e lo acabar lo de apagar tot aquell dia seguent. Ultra del dit archiu, se cremaren tots los alts de la Sala, ço es los archius alts ab tots los llibres que en aquells hi havia; cremarense totes les porjades, tota la casa de Baltasar Ximeno escrivá de la dita Sala dels magnífichs Jurats, sens poder salvar cosa alguna de roba, ni moble algú de sa casa, sino que tot se cremá sens restar ni memoria.

Cremarense totes les presons altes, que vulgarment se deyen la torre; la capella de dites presons, y lo retaule; les presons nomenades Guineus; les estancies del conte y torre fonda; y totes les demes estancies chiques; y de tal manera tot açó cremat que no resta rastre algú, nis podia atinar que alló fos lo que esser solia. Y axí los jutges vent lo gran infortuni, obriren les presons y donaren llibertat a casi tots los presos, excepte alguns que estaven molt crimosos, los quals portaren part de aquells a la torre del portal de Quart, y part a la torre de la Diputació, y part a la presó del Sant Ofici, perque en altra manera tots hagueren perit. Així mateix obriren les presons baixes que vulgarment se nomenen la Comuna, axí la dels homens com la de les dones, y fon donada llibertat a la major part dels presos, excepte els mes crimosos, los quals foren portats a la presó del señor Archebisbe. E los presos als quals fon donada llibertat prengueren lo Crucifçi que estava en lo altar de la dita presó Comuna, e cridant misericordia sen anaren, is donaren cobro; perque encara que en dita presó Comuna no hi hagué foch, eren tan grans les bigues y chacenes enseses que del edifici alt cabien en aquella, y les parets, teulades y cubertes que cabien de fora, que avien de perir dits presos si nols hagueren donat llibertat.

Cremarense molts llibres de la Sala y en especial los llibres de la Taula fins al any 1562, poc mes o menys, los quals estaven recondits en lo dit archiu del racionalat, hon fon lo principi del dit incendi. Tots los demes llibres de la Sala, actes i escriptures foren llansats per les finestres de dita Sala, y tots los almaris hon dits llibres y escriptures estaven recondits, romputs o uberts a colp de picoles, y los dits llibres juntament ab los llibres dels archius de la Cort Civil, Cort Criminal y de trecens [sous] foren portats a carregues a la Seu; lo que no causava menys lastima al poble en veure les escriptures y registres de coses tan importants correr tan gran fortuna com corrien per lo incendi del edifici, los quals tots amuntonats en la Seu, mostraven be ser com quaranta carretades de llibres y de escriptures, ultra de molts que en cases

particulars avien recollit. Sa magestat vent lo gran incendi maná venir a la plaça de la Seu tota la sua Real Guarda pera ajudar a guardar y defender lo que convendria.

Fon comuna opinió, y molt certa, que aquell foch era estat preparat ab alquitrá per los presos de la torre, que aurién barrinat les cubertes y parets de dita presó corresponent al aposento hon lo dit foch principiá. Fon com dit he, lo matjor incendi y la mes dolorosa y llastimosa nit que jamás de record de persones en aquesta Ciutat se hagués vist. Pera aquella nit estava concertat un bell joch de alcançies davant lo Real Palacio per festejar a sa Magestat y Alteses, y ya les cuadrilles dels cavallers vestits de la festa eren exits y sanaven a juntar a la plaça de Prebicadors ab molta lluminaria y diversitat de música: y vent lo gran sinistre que se avia seguit fon dita festa destorbada, perque axí ho enviá a manar sa Magestat.

Lo dia següent viu yo en la capella de la Mare de Deu dels Desamparats un home tot fet carbó, que en lo dit incendi avia perit, al cual li faltaven les cames dels genolls en avall, lo que era una llastimosa vista; lo qual era un coc molt vell, que al temps del incendi sobredit se trobá en casa lo dit Baltasar Ximeno escrivá de la Sala e no pogué esser socorregut. En aquesta ocasió foren posades les presons reals en la Confraria de Sentarcís³⁰.

Unos años más tarde, concretamente en 1849, Vicente Boix publicaría su *Manual del viajero*, una guía urbana destinada a los forasteros que visitaran Valencia a mediados de siglo. En relación a la Casa de la Ciudad reproduce los mismos datos históricos, aunque con gran parquedad en lo que se refiere a la arquitectura. Añade además algunas referencias a obras de arte y otros elementos de valor histórico incalculable que en su interior se custodiaban:

Fabricóse parte de este suntuoso edificio en 1342: en 1376 se acordó su ensanche; el gran salón de corte se fabricó en 1423, pero habiéndose incendiado se contruyó otro en 1424, obra prolíja, admirable y llena de preciosas figuras y caprichosos adornos. La capilla se fabricó en 1454; y en el 1512 el magnífico techo del salón que sirve de antesala, según se lee en la inscripción que ciñe su circunferencia. En los pisos bajos de este edificio estuvieron en otro tiempo las cárceles públicas, hasta 1585 en que se incendiaron. Aquí debe admirar el viajero [sic] las buenas pinturas que decoran la antesala de la capilla, donde existe un cuadro de la Concepción, notable, además de su mérito, por los retratos de los jurados con los trages [sic] antiguos que usaba el consejo: es de ver la espada del rey D. Jaime, las llaves de la ciudad que los moros entregaron al mismo rey, devueltas por la actual soberana Doña Isabel II; el antiguo y venerable pendón de la misma ciudad; la bandera que ondearon los moros el día de la rendición y el magnífico archivo que contiene numerosos documentos importantes. A la puerta de la calle

³⁰ Boix, V.: *Historia...*, tomo I, pp. 423-424. El texto está copiado, con alguna variación ortográfica, de la obra del padre Teixidor (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, pp. 167-169).

de Caballeros hay una lápida, que dice así: [Boix copia aquí la inscripción sobre la expulsión de los moriscos, ya vista con Antonio Suárez]³¹

El mismo año 1849 aparecía el tomo XV del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, titánica recopilación de datos editada y coordinada por Pascual Madoz, con 16 volúmenes que aparecieron entre 1845 y 1850. Dentro de la voz dedicada a la ciudad de Valencia se hace referencia a sus principales monumentos y edificios, concretándose en estas líneas para el edificio del Consistorio. El texto parece inspirado directamente en el *Manual del viajero* de Boix, publicado también en el año 1849, y no aporta nada nuevo³².

Copiada a su vez del *Diccionario* de Madoz, aunque más recortada, parece estar otra breve descripción publicada en el año 1855 en la *Enciclopedia Moderna* de Francisco de Paula Mellado, la primera gran enciclopedia española, cuyos 37 volúmenes ilustrados se editaron entre 1851 y 1855, siguiendo el modelo de la segunda edición de la *Encyclopédie moderne* de los hermanos Firmin-Didot, dirigida por Léon Renier. En la voz dedicada a la ciudad de Valencia vuelve a aparecer esta pequeña reseña de la Casa de la Ciudad:

Casa de la Ciudad, donde celebra sus reuniones el ayuntamiento y están todas sus oficinas; son notables su gran salón de corte, obra prolija, admirable y llena de caprichosas figuras y preciosos adornos, su capilla y el magnífico techo del salón que sirve de antesala: en esta casa se conservan la espada del rey don Jaime, las llaves de la ciudad que los moros entregaron al mismo rey; el pendón de la misma y la bandera que ondearon los moros el día de la rendición.³³

El mejor estudio documentado sobre la antigua Casa de la Ciudad, aparte del opúsculo descriptivo de Zacarés, serían las páginas dedicadas al edificio por Vicente

³¹ Boix y Ricarte, Vicente: *Manual del viajero [sic] y guía de los forasteros en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1849, p. 196.

³² El texto publicado por Madoz es el siguiente: *Casa de la Ciudad (calle de Caballeros, manzana 139, núm. 1 y 3). El rey D. Jaime, por su privilegio dado en la Bastida de Játiva a 21 de mayo de 1239 dio a la c. una casa delante de la igl. Cated.: que entonces lindaba con otras casas del rey y calle pública, para que en ella estuviese la corte, donde juzgase él justicia y tuviese en la misma las cárceles: no teniendo esta primera casa el sitio necesario para fabricarse mayor, compró la c. en 1311 a Albertino y Daniel Volta las casas que estos poseían, y para pasar a ellas la corte y cárceles, dio facultad D. Jaime II para vender la ant.: y emplear su precio en la construcción de la nueva en el sitio donde al presentes se halla: fabricóse en parte, habiéndose ya celebrado el primer consejo en 1342: y en 1376 se acordó su ensanche: el gran salón de corte se construyó en 1423; pero habiéndose incendiado se construyó otro en el año siguiente; obra prolija, admirable y llena de caprichosas figuras y preciosos adornos. La capilla se hizo en 1454 y en el 1512 el magnífico techo del salón, que sirve de antesala: en los pisos bajos estuvieron las cárceles, hasta que se incendiaron en 1585: se conserva en esta casa la espada del rey D. Jaime; las llaves de la c. que los moros entregaron al mismo rey; el ant. pendón de la misma, y la bandera que bondearon [sic] los moros el día de la rendición. Aquí celebra sus sesiones el ayunt. y están todas sus oficinas.* (Madoz Ibáñez, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico, Madrid 1849, tomo XV, p. 375).

³³ Mellado, Francisco de Paula: *Enciclopedia Moderna: Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio* Establecimiento tipográfico de Mellado, Madrid 1855, tomo 33, p. 737.

Boix en el segundo tomo de su *Valencia histórica y topográfica*, publicado en 1863. Aunque salieron a la luz después del derribo del histórico edificio, estas páginas, que componen un apéndice independiente, parecen ser más bien el estudio que se estaba preparando para ser publicado en febrero de 1855, según consta en los Libros de Plenos del Ayuntamiento³⁴.

Frente al relato de historiador con fechas sueltas o la idea de una descripción de los espacios, Boix se dedicará a comentar una serie de importantes documentos que posteriormente transcribe de manera completa, en una visión completamente rigurosa y moderna. La extensión del texto y su fidelidad al dato escrito de primera mano, pero sin apenas referencias al edificio desaparecido, hace que no nos interese tanto reproducir el texto como en el relato de Zacarés. Aún así, nos interesan algunos breves aspectos del capítulo que Boix denominó “Apuntes para la historia de la antigua Casa de la Ciudad, demolida en 1858”, que comienza con estas palabras:

*Aunque ha desaparecido para siempre el gran monumento de nuestro municipio foral, y tal vez no se levante otro sobre el terreno que ocupó el primer palacio, creo, sin embargo, honrar la memoria de nuestros venerables jurados, extractando varias noticias sobre el viejo capitolio de Valencia, cuyos muros encerraban toda la historia del país*³⁵.

Tras una brevísima introducción, Boix entra directamente en el ámbito documental citando el privilegio de Jaime I recogido en el *Aureum opus*, que trataremos en su momento. Nos interesa un curioso dato que añade, sobre la primera ubicación de la Casa de la Ciudad:

[...] *Lo que no cabe duda es, de que estuvo situada en la casa que hoy ocupa la administración de lotería de la plaza de la Constitución; y es probable que su fachada mirara a la catedral. El edificio que ocupaba la fonda de Europa no existía entonces; pero no se conserva en el archivo de la ciudad noticia alguna de la planta, ni de los detalles del primer palacio municipal*³⁶.

Boix se equivoca en esta afirmación, como demostró Roque Chabás unas décadas más tarde. El primer edificio municipal estuvo situado en la Plaza de la Almoina, mientras que la Fonda Europa ocupaba el mismo lugar que el actual edificio de viviendas que forma el frente de la manzana entre las calles de Caballeros y Horno de los Apóstoles. Lo que sí estuvo en el edificio propuesto por Boix fue la *Cort de la*

³⁴ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 299.

³⁵ Boix y Ricarte, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*, Imprenta de J. Rius, Valencia 1863, tomo II, p. 245.

³⁶ Boix, V.: *Valencia...*, p. 247. Boix añade además, en una nota a pie de página, que mientras escribe estas líneas, el 11 de julio de 1863, se está derribando la Fonda Europa para ensanchar la plaza.

Governació, tal como todavía refleja perfectamente Tosca en su plano con el número 92³⁷.

Continúa el texto analizando el privilegio de Jaime II para el traslado de las Casas Consistoriales en 1311 y diferentes documentos sueltos recopilados de los *Manuals de Consells* de la ciudad y protocolos municipales. Después los transcribe íntegros, siendo los siguientes:

-Privilegio nº 4 del libro titulado *Aureum Opus* (1239) donde Jaime I establece la primera *Casa de la Cort*

-Privilegio nº 48 de Jaime II (1311) por el que se autoriza a la venta del edificio antiguo

-Acuerdo del consejo general celebrado en el palacio de las casas de la cofradía de San Jaime (21-X-1341) en el que se trata de los gastos para la ampliación y reparación del edificio

-Acuerdo del consejo general celebrado en el mismo local (9-XI-1341) incidiendo en el mismo tema

-Acuerdo del consejo general (28-IX-1381) para hacer vestiduras litúrgicas para la capilla de la prisión

-Acuerdo del consejo general celebrado en la sala del Consejo (23-XI-1382) sobre compra de cáliz y patena, y acordar con algún sacerdote que celebre misas todos los domingos en la prisión.

-Acuerdo del consejo general celebrado en la sala del Consejo (14-VI-1395) en el que se establecía celebrar todos los días, durante el año, una misa en el altar de la *cambrà secreta*.

-Acuerdo del consejo general celebrado en la sala del Consejo (23-VII-1397) en el que se decide incorporar el local del notario Ramón Gaya, para tener un lugar donde interrogar a los reos

³⁷ Sobre el plano puede verse: Gavara Prior, Joan J. (Coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2003. La Casa de la Ciudad y su entorno aparecen en la página 251.

-Acuerdos de dos consejos generales celebrados en la sala del Consejo (23-VI-1397 y 31-III-1399) renovación de la disposición de las misas diarias en la *cambranova del Consell secret*.

-Acuerdo del consejo general (14-III-1418) en el que se hace referencia a la construcción de la *sala nova* (posteriormente Sala Dorada)

-Acuerdo del consejo general (5-IX-1418) en el que se decide encargar la obra de la *sala nova* a Joan del Poyo y que se haga lo más lujosa posible

-Acuerdo del consejo general (22-XII-1446) en el que se propone colocar un reloj en el edificio

-Acuerdo del consejo general (27-V-1447) en el que se decide finalizar la *sala nova* destinando 5500 sueldos anuales

-Acuerdo del consejo general (5-XII-1416) en el que se trata sobre obras en las cárceles

-Acuerdo del consejo general (17-IX-1417) en el que se propone la adquisición de una casulla para el servicio de la capilla

-Acuerdo del consejo general (9-III-1419) en el que se decide hacer letrinas en la prisión y las salas superiores, llevando una conducción de agua corriente.

-Acuerdo del consejo general (14-VIII-1419) en el que se decide tomar el agua de la acequia de Favara, porque el nivel es más alto que el de la acequia de Rovella, permitiendo hacer una fuente en la prisión y otra junto al almudín

-Contrato (29-VIII-1587) para la reconstrucción de parte de las cubiertas del edificio

-Acuerdo del consejo general (23-XI-1674) en el que se trata sobre la sustitución del balcón de la fachada del edificio

-Acuerdo del consejo general (22-XI-1690) en el que se habla sobre las grietas en los arcos que soportan la torre del edificio

-Acuerdo del consejo celebrado en la Sala Dorada (17-VII-1517) en el que se decide construir la nueva capilla

-Acuerdo del consejo celebrado en la Sala del Consejo (22-IV-1552) en el que se decide pavimentar la Sala del Consejo, su vestíbulo y la cámara de los jurados, y que se repare y limpie el techo de la sala del Consejo

-Acuerdo del consejo (17-X-1524) en el que se decide construir una escalera con su puerta para acceder al estudio del escribano desde su apartamento, así como unas barras para cerrar la calle homónima

-Acta antigua (12-IX-1341) firmada en el *palau* de las casas de la cofradía de San Jaime

-Contrato (20-IX-1518) para pintar y dorar la capilla

-Contrato (17-IX-1517) para construir la portada renacentista de la capilla

Dedica dos apartados sueltos a la Sala Dorada y a la Capilla, incluyendo después la transcripción literal de los documentos citados y comentados. Como se ha comentado, no son textos que supongan testimonios de primera mano ni que nos muestren opiniones propias del autor, por lo que no les dedicaremos más líneas.

Como podemos comprobar, las referencias a la arquitectura de la antigua Casa de la Ciudad son anecdóticas y superficiales, cuando no peyorativas. La visión crítica de Ponz se transforma en una simple erudición histórica o, más bien, una recopilación de datos y elementos curiosos. Al fin y al cabo, se trata de guías urbanas o de referencias muy generales de un edificio que en aquella época seguía en pie y era visitable por todos los interesados en conocerlo. La referencia al edificio en la última obra de Boix, a pesar de formar parte también de una guía urbana muy particular - más o menos plagiada del manuscrito de Orellana- constituye en sí misma una aportación de incalculable valor al conocimiento del edificio.

1.4.- José María Zacarés en defensa de la Casa de la Ciudad

La mejor descripción que tenemos en la actualidad de la Casa de la Ciudad de Valencia es la que publicó en 1856 José María Zacarés y Velázquez, Señor de Eguiarreta³⁸. Historiador aficionado, al igual que la mayoría de los grandes investigadores de su tiempo, contribuyó con múltiples y documentadas aportaciones a la historia de Valencia a través de artículos publicados principalmente en *El Fénix* y en la *Revista Edetana* entre 1844 y 1849³⁹. En estos años publicó estudios sobre el convento de la Trinidad, los desaparecidos monasterios de la Zaidía y la ermita de la Soledad; el Palacio del Real; la Torre de Trullás en el camino de Valencia a Alcira; emplazamiento, historia, descripción y pinturas conservadas del Monasterio de la Vall digna, la Iglesia de la Sangre de Liria; los cinco puentes de Valencia; la Lonja; el convento e iglesia del Temple; la Aduana de Valencia o los Baños del Almirante, entre otros⁴⁰. De hecho, a él debemos atribuir muchas de las noticias, recopiladas después por firmas de mayor renombre como Boix o Cruilles con respecto a temas varios, sobre los que Zacarés fue un pionero⁴¹.

Sin embargo, lo que más nos interesa de José María Zacarés es que es el último testimonio de primera mano que nos ofrece una descripción de la Casa de la Ciudad, en este caso la más extensa y completa publicada hasta el momento. No obstante, dadas las inquietudes del historiador, esto no supone mucho más que 12 páginas dentro de un folleto monográfico de 31 páginas, sin ningún tipo de ilustraciones. Desde el punto de vista de la disciplina de la Historia de la Arquitectura es poco, apenas suficiente para esbozar levemente la importancia del edificio medieval, intuyendo la gran pérdida que supuso su demolición injustificada a mediados de siglo. Esta era, realmente, la intención de Zacarés, al denunciar o, más bien, escribir un epitafio de la larga historia de la Casa de la Ciudad de Valencia. Desconocemos

³⁸ Desconocemos la fecha de nacimiento de Zacarés, pero debió ser en torno a 1800. En todo caso, debió heredar antes de la extinción de los señoríos con la ley de 1836.

³⁹ Almela y Vives, Francisco: *El Fénix (Valencia 1844-1849)* Instituto Miguel de Cervantes – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1957, p. 41. y en la bibliografía de Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo II, p. 488. Entre las firmas que aparecen en sus páginas se encuentran los nombres de Vicente Boix, Bernat y Baldoví, Amalia Fenollosa, J. M. Zacarés, Juan Arolas, Santiago Luis Dupuy y Juan A. Almela, entre otros. La dirección hasta el nº 95 estuvo a cargo de Luis de Carvajal, siendo sustituido después por Luis Miquel y Roca. (Laguna Platero, Antonio: *Història de la comunicació: València, 1790-1898*, Universidad de Valencia, Valencia 2001).

⁴⁰ Para la localización de los mismos y un panorama más amplio sobre el contexto en que se publicaron estos artículos: Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^º: “La divulgación de nuestro patrimonio cultural en la prensa periódica valenciana del ochocientos”, *Ars Longa*, nº 11 (2002) pp. 143-151.

⁴¹ Por ejemplo, Boix lo cita o más bien lo copia en sus *Apuntes históricos sobre los fueros del antiguo Reino de Valencia* (Valencia 1855) al hablar del Hospital General (p. 141) de la Cofradía de la Sangre de Cristo (p. 189) o el Colegio de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer (p. 192). Por su parte, el marqués de Cruilles también remite expresamente a uno de los artículos de Zacarés cuando trata sobre el Palacio del Real (Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo II, p. 221).

por qué el opúsculo de Zacarés se publicó en Barcelona y no en Valencia, aunque lo cierto es que también se editaron en la Ciudad Condal algunos de los más importantes textos históricos sobre Valencia, como los de Escolano, Llorente o Carreras Candi.

El propio José María Zacarés fallecería en Madrid el 23 de noviembre de 1859⁴², poco antes de que se diera por concluido el derribo del edificio objeto de su estudio. A continuación reseñamos en su totalidad la parte descriptiva del texto de Zacarés, que se analizará más adelante contrastándola con la documentación de archivo publicada más recientemente.

[...] El local o solar que ahora ocupa parece indudable que es sin la menor alteración el mismo que tuvo el palacio de la Reina D.^a Teresa; completamente aislado entre las calles de caballeros, del reloj viejo, de la baylía, del Sr. de Bétera ahora del Ecsmo. [sic] conde de Olocau y de los hierros, forma un paralelogramo rectángulo de 162 palmos en los frentes de las calles de Caballeros y del Sr conde de Olocau, por 124 y 130 en los del reloj y de los hierros: Ninguna de cuyas fachadas tiene nada de notable excepto [sic] algunas lápidas romanas⁴³ y el gran balcón corrido en la calle de Caballeros y la serie de arcos apoyados sobre postes y columnas toscanas que sostienen la corona o remate de todo el edificio.

Su piso bajo era en aquel tiempo un vasto y espacioso zaguán cruzado por arcos de cantería que sostenían el interior del Edificio: tenía la puerta principal a la calle de la Baylía, otra a la de Caballeros y dos más que daban entrada por los dos frentes restantes, de modo que las cuatro puertas confrontaban entre sí y los simétricos arcos de que se hallaba cruzado el anchoroso [sic] patio no solo no perjudicaban al bello efecto de su bien entendida colocación, si[no] que aquellos multiplicados pilares sobre que estribaban las arqueadas bóvedas le daban el grave y grandioso aspecto tan propio de aquellos siglos y del regio alcázar que sustentaban. Algunos de los arcos correspondientes a la parte de la calle del Reloj se macisaron [sic] desde luego para cumplir con el mandato del Monarca conquistador que prevenía que la Cárcel pública estuviese en la misma casa de la Ciudad, donde el Justicia ejerciese [sic] su jurisdicción. En su obediencia pues se estableció en este local la Cárcel llamada comuna o destinada para los criminales ordinarios, que ocupaba todo el sitio que se halla bajo las actuales Salas del racionalato, capilla y consejo secreto, y allí permaneció hasta el día 15 de

⁴² No aparecen muchos datos biográficos de este autor, pero hemos encontrado la fecha de defunción en la documentación de un pleito que tuvo su viuda: *Jurisprudencia Civil. Colección de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia*, Madrid 1865, vol. 11, p. 279. Sabemos también que José María Zacarés formaba parte del Ayuntamiento de Valencia en los años 1854 y 1855, como hemos comprobado al repasar los libros de plenos. Desaparece los años siguientes, pero desde el año 1860 se encuentra a un Ignacio Zacarés que podría ser su hijo.

⁴³ De estas lápidas cabe destacar la piedra angular, reutilizada para conmemorar la obra de 1376. Otras dos lápidas, descubiertas en el siglo XIX y conservadas sueltas en el paseo fuera de la puerta de Serranos, fueron trasladadas pocos años antes a instancias del cronista Vicente Boix, (Boix y Ricarte, Vicente: *Manual del viajero [sic] y guía de los forasteros en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1849, p. 105.

Febrero de 1585 como luego diremos; algunos de los otros arcos sufrieron igual suerte a medida que la necesidad o el capricho lo exigieron.

Las dimensiones de los frentes nos ayudarán a plantear el perímetro del edificio aunque, como se verá, hay algún error en ellas. Tampoco las prisiones primitivas estaban en el lugar donde Zacarés suponía, sino en la crujía norte, como se deduce de la documentación del XIV. Sin embargo, dejando aparte las interpretaciones erróneas, el valor descriptivo del texto es innegable. Lo mismo ocurre cuando se llega al piso principal:

No es fácil colegir la distribución que en aquel tiempo tendría el piso principal pero por la espesor [sic] de las paredes maestras que se conoce ser las primitivas por la colocación de las luces, entradas a las habitaciones, deslunados y demás partes que no es de presumir se hayan cambiado en ninguna de las innovaciones y obras que han tenido que hacerse, puede asegurarse que este antiguo edificio no ha sido variado notablemente en lo esencial de su construcción y es en su totalidad uno de aquellos pocos palacios feudales que nos restan. Se advierte sin embargo en el frontis recayente a la calle de Caballeros un cambio de importancia histórica para nuestro propósito. Formaba todo aquel frente en lo antiguo un espacioso salón cortado en sus dos extremos [sic] por arcos de doble ogiva [sic] apoyados en el muro y sobre delgadísimas columnas, calados los intermedios de sus curvas ultrasemicirculares con los delicadísimos follages [sic] y adornos con que aquel pueblo tan afeminado en la paz como feroz en la guerra sabía ejecutar estos tipos peculiares de su esbelta y graciosa arquitectura. Pintadas vidrieras colocadas en estos intercolumnios daban al salón el efecto de una galería árabe en armonía con las ojibas [sic] elevadas ventanas y recortados ajimeces que a mediados del siguiente siglo cedieron su sitio a los desmesurados balcones que ahora vemos y macizados luego los referidos arcos a consecuencia del incendio de que hablaremos, o por otras causas, quedaron en los extremos [sic] que dividían, dos salones de los cuales el uno sirvió de antesala al archivo de la insaculación y el otro de ante-capilla o sala del consejo secreto.

Tendremos ocasión de reflexionar sobre el aspecto del Salón de los Ángeles a partir de esta enigmática descripción, y podremos intentar recrear lo que Zacarés entendía como “galería árabe”. Continúa el historiador con una referencia de todos los espacios que entonces componían la planta noble:

Desde la adquisición del edificio trataron los jurados de proporcionar varios departamentos de que necesitaban; así que en 1376 se principió la obra de la pieza destinada para las sesiones del consejo secreto en el extremo [sic] derecho del gran salón, ahora ante-capilla; pocos años después a espaldas de ésta, la de los Administradores de la imposición, actualmente sala del racionalato, y faltando local para la celebración de consejos generales se labró a principios del siguiente siglo el salón llamado ahora de los Ángeles que formaba el centro de la galería árabe:

se concluyó en 1418 pero habiendo destruido su techo un voraz incendio en 1423 se acordó su reposición en 1424 concluyéndose con la suntuosidad y en los términos que ahora vemos, en 1447.

También es de la misma época el Consistorio y su hermoso cuanto riquísimo artezonado [sic], y de 1512 la sala que se llamó de la insaculación y la antecámara para ésta en el extremo [sic] izquierdo de la galería árabe según aparece en la inscripción o leyenda puesta en el friso de aquella, que la circuye y dice así = Any de la Nativitat de Nostre Senyor Jesu Crist 1512 fonch acabat, sent Jurats de la Ciutat de Valencia los magnífichs mosen Melchor de Claramunt; En Pere Catalá; Mosen Johan Fernandis de Mesa; En Johan Pascual; En Geroni Bayona; En Baltasar San Felú; e Sindich En Bernat Dassio; Escribá de la Sala Gaspar Eximeno.

En el mismo año se concluyó la bóveda de la sala que sirve de antesala al consistorio y en el siguiente de 1514 se principió la capilla que se concluyó en 1517 y hallándose ya entonces en muy mal estado el pavimento de todo el edificio se acordó se hiciese de mármoles del reino que efectivamente se sacaron de las canteras de Porta-Celi quedando colocados los del Consistorio y demás recayentes a la parte de la calle de Caballeros en 1552: Finalmente en 1588 se hizo la antecapilla o sala del Consejo secreto según aparece de la leyenda puesta en su friso que dice = Aquesta Cambra de Consell secret fonch feta en el any de la Nativitat del nostre Senyor 1588. Estant Jurats de la Ciutat de Valencia los bonrats En Berenguer Dalmau, Cavaller, En Pere Mercader, Generós, Miser Jaume Jofre, En Pere Joan, En Martí de Torre, En Ponce de Pont, Ciutadans de la dita Ciutat.

Como puede observarse, aún a pesar de muchos de los datos documentales que se conocen en la actualidad, el propio edificio era capaz de contar su historia a través de las lápidas e inscripciones conmemorativas que había en algunas de sus estancias y que remitían a una cronología anterior al siglo XVII. En época posterior principalmente a lo largo del propio XVII y sobre todo el XVIII y XIX, las intervenciones parecen haber sido menos afortunadas.

Quizás formemos un juicio aventurado censurando algunos de estos cambios y nuevas obras, pero lo cierto es que así sucesivamente se fue despojando al Palacio de Vidaure de su antigua y venerada magnificencia; sus patios y salones que debieron ser guardados como la joya más preciada de nuestro suelo, desaparecieron paulatinamente, y de aquella graciosa arquitectura que emigró con un pueblo proscrito, y que encerraba los más tiernos y piadosos conceptos de hombres de la más tierna y ardiente fantasía, no quedan ya sino vestigios.

Hablemos ahora detalladamente del estado actual del edificio, pues que muchas de las obras que hemos indicado o desaparecieron o quedaron muy mal tratadas por el voraz incendio ocurrido en

15 de Febrero de 1586⁴⁴, que consumió casi todo el archivo de la imposición o Taula de Valencia, sala del Racionalato, las Cárceles y capilla para el servicio de las mismas, y otras partes del Edificio como circunstanciadamente refiere el Coronista [sic] de esta Ciudad nuestro apreciable amigo y compañero D. Vicente Boix, en el tomo primero de su estimable historia de esta Ciudad y Reino.

Hecha referencia al incendio, que provocaría la renovación de una parte importante del edificio, aunque no afectó a los espacios principales, comienza la descripción del edificio tal como se encontraba en el siglo XIX. Dada la importancia documental del texto y su propia elocuencia, no es necesario hacer más comentarios sobre una obra que realmente no hemos conocido. No obstante, en las páginas sucesivas sí que se rescatarán datos y algunos párrafos para contrastarlos con los datos de archivo y para intentar comprender mejor la obra. Sigue Zacarés con el patio y recorre las principales dependencias del piso principal.

El patio o zaguán que actualmente está en uso, y que como ya hemos dicho es una pequeña parte del antiguo, comprende la Cruz que forman cuatro arcos que arrancan de un mismo poste a la parte de la plaza de la Catedral; sigue por dos deslunados y cuatro arcadas hasta la puerta que sale a la calle del Reloj; tiene la entrada por ésta, por la de la plaza o por la inmediata de la calle Caballeros, en cuyo ángulo a la izquierda se halla arrimada a la pared sobre un rebanco una fuente con tres calles cuya hermosa taza de mármol parece perteneció a la suprimida Casa profesa de Padres Jesuitas. Esta última puerta está adornada con pilastras o más bien jambas almohadilladas, canes que sostienen una enorme cornisa; y en el entablamento las armas de la Ciudad de alto relieve sostenidas por ángeles, y sobre jaqueles la fecha de 1635, en que probablemente se renovarían: su colateral al otro extremo [sic] de la fachada está sin uso, tiene casi los mismos ornamentos pero pintados, y con la fecha de 1797: las otras dos [sic] puertas intermedias nada contienen que merezca atención; mas no así la de la Plaza, cuyo arco semicircular quizás pertenecía a la primitiva construcción.

La escalera colocada a la izquierda de esta última es toda de piedra, al parecer de las Canteras de Burjasot, de 8 palmos de ancho; tiene 2 tramos y en su primera meseta o descanso, se halla colocado un antiguo portón que se cierra con una cadena, quedando así cortada la comunicación con el 2.º que termina en otra meseta en que se halla colocada la puerta de entrada de doble arco ojival en cuyo remate, enjutas, y ménsulas se ven las armas de la Ciudad, ángeles custodios, figuras alegóricas y algunos atauriques de escaso mérito.

⁴⁴ En otros textos decimonónicos aparece la fecha de 1585, pero el profesor Amadeo Serra ha comprobado por documentación de la época que realmente el incendio tuvo lugar en 1586 (Serra, A.: “El fasto...” p. 98, nota 162) Lo mismo se deduce al comprobar, como se ha hecho para este trabajo, los libros de fábrica de la Lonja Nueva.

Esta primera antecámara, según el gusto de la época en que se construyó, está abierta por los dos lados que recaen a los deslunados del patio, con arcos apoyados sobre columnas Salomónicas y antepechos calados formando rosetones iguales a los de la baranda de la escalera, da entrada al salón de los Ángeles, a la antecámara del Consistorio, y a dos galerías para el servicio de las habitaciones de derecha e izquierda, tales como la Sala de Insaculación, Racionalato, y otras: su techo es de un artesonado sencillo, en cuyos entrecalles se ven pintadas estrellas, flores y otros adornos de capricho, y en la cornisa estaban antes colocados los varios escudos de armas a los que en tiempo de los Reyes Católicos se extendía [sic] el dominio de Aragón y Castilla; muchos de ellos se trasladaron hace pocos años al Consistorio y otros a su antecámara.

La descripción del patio remite a modelos góticos de un mayor refinamiento que el habitual, mientras que la “antecámara” abierta por dos lados no es nada convencional. Tendremos oportunidad de comentar con más detenimiento la configuración del patio y la posición de la escalera, que es uno de los temas donde la lectura del texto de Zacarés plantea algunos problemas.

Por una puerta claveteada de hierro se entra al gran salón de los Ángeles, largo de 98 palmos valencianos por 39 de ancho, e igual elevación; en su extremo [sic] izquierdo está la antecámara para el archivo de la Insaculación que nada tiene de notable ni tampoco el archivo a excepción [sic] del techo labrado con molduras; una ventana gótica y la inscripción que antes hemos copiado; la puerta del otro extremo [sic] que da entrada a la sala del Consejo Secreto, figura un retablo de orden dórico en cuyo nicho se halla colocado un Arcángel S. Miguel de mayor tamaño que el natural, que se tiene en alguna estima por ser todo de corcho: tiene otras dos puertas que podremos llamar de escape para las galerías. El mayor mérito de este Salón consiste indudablemente en su hermoso artesonado, obra del célebre escultor Valenciano Guillermo Amorós. Ocho gruesas vigas apoyadas en grandes canes, forman en sus entrecalles casilicios pareados, pintados y dorados, con flores y objetos de capricho: los canes figuran ancianos y patriarcas, según las inscripciones que en letras monacales ostenta cada uno de ellos, y por fin en los resaltes de los casilicios se hallan colocadas las armas de la Ciudad sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados, lo que sin duda ha dado nombre al Salón: todos estos ornatos según se nos ha dicho penden de grandes pernos y tornillos que permiten el desarme de obra tan costosa; un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer, lo circuye todo.

La antecapilla o Salón del Consejo secreto, obra del arquitecto valenciano Nadal Irro, es un cuadrado de 40 palmos, con techo artesonado de solas cuatro grandes vigas que en sus entrecalles forman casetones con florones rojos y dorados en sus centros, el friso contiene la leyenda que antes hemos copiado. En uno de sus frentes está la capilla cuya portada de arco semicircular sobre pilastras pareadas corintias deja unos casilicios en que se hallan colocadas las estatuas de los dos Santos Juanes; sobre las pilastras las de los santos Vicente Mártir y Ferrer, y los apóstoles

Juan y Santiago; en las enjutas Serafines; en las ménsulas y pilastras escudos de armas y trofeos; y bajo el arco con apoyo en las impostas, la Santísima Virgen con el niño en los brazos, y dos ángeles que tocan la flauta y la cítara: figuras todas de poco mérito; no así los floroncitos y demás adornos: una verja de dos hojas, de hierro dorado, sirve de puerta.

En los espacios principales es donde Zacarés dedica más tiempo a describir los elementos arquitectónicos y decorativos, lo cual nos va a permitir aproximarnos con más profundidad e incluso intentar restituir su apariencia original. Lo mismo ocurrirá con la capilla:

La capilla obra del maestro Jaime Vicent costó 6.500 sueldos valencianos, fue construida como ya se ha dicho en 1517: forma un cuadrado de 30 palmos con bóvedas de crucería, en cuyos arranques hay florones con las barras de Aragón: el retablo compuesto de cuatro columnas corintias en el primer cuerpo y dos en el segundo, fue dorado con mucho gusto por Jaime Andreu que lo concluyó en 19 de Diciembre del mismo año, y se le abonaron 20 ducados de oro: la tabla que cierra el nicho es de Juan Moria, la colocó en 20 de Septiembre de 1518, y costó 3.000 sueldos. Frente el altar se conservan todavía los seis sitiales con reclinatorios de nogal que servían para los seis Jurados.

En los recuadros sobre la cornisa están pintados al fresco los cuatro Evangelistas, y en los planos el Salvador, la Purísima, los Santos Vicente Ferrer, Luis Bertrán y Pedro Pascual; los venerables Señor Patriarca, Francisco Gerónimo Siuri, y los Beatos Nicolás Factor y hermano Francisco del niño Jesús, ejecutados con muchísima inteligencia. A espaldas del retablo hay un pasillo donde se conserva el sitio en que se guardaba el gran volumen en que se anotaban todos los hechos de alguna importancia, y las personas que los habían ejecutado; llamándose el libro verde y era como un registro de las acciones buenas y malas de los ciudadanos; a un lado hay una escalera secreta para las habitaciones superiores.

A espaldas de este pasillo pero con entrada por la galería interior está el Salón del Racionalato o Taula de Valencia, en que se conservan los grandes armarios, archivo de la imposición, y dentro de uno de ellos hay una escalera practicada en el muro, por donde se baja al patio: un enorme cornisón de madera que circuye el Salón sirvió algún tiempo de tribuna a que asistían los Virreyes y otros personajes [sic], cuando en él se administraba justicia: solo tiene de notable su robusto artesonado, las figuritas de la cornisa, las góticas ventanas con delgadísimas columnitas, y la antesala embovedada cuyas ferradas puertas manifiestan la importancia de lo que en él se custodiaba.

Finalmente procedería Zacarés a tratar de la pieza más apreciada de todo el edificio, la llamada Sala Dorada, de la que conservamos además suficiente información como para poder hacernos una idea fiel de su configuración e imagen.

Nada hay digno de atención hasta llegar a la antecámara del Consistorio, cuya hermosa bóveda gótica construida en 1512 por Pedro Vinya y Bernardo Juan Cetina, según la inscripción que la circuye y la [sic] sirve de cornisa, da una idea muy ventajosa de aquellos poco conocidos artistas: a su alrededor están colocados los bancos de antesala en que se guardan los trages [sic] de los maceros.

Henos por fin en el hermoso Consistorio o Sala Capitular: parece que su construcción fue acordada en 14 de Mayo 1418, y quedó terminado en 1447: dos maestros dirigieron la obra, la principió Juan Valdomar y la concluyó Juan de Castellnou: el gran Cancel colocado en la antecámara impide pueda oírse nada de lo que dentro pasa. El salón tiene 80 palmos de largo, 32 de ancho y 40 de elevación, recibe la luz por la calle de los Hierros: en sus planos hasta llegar al Consistorio se incrustaron hace pocos años, una serie de arcos góticos con capiteles, bases, y florones dorados; sus centros y enjutas que forman con la cornisa están tapizados de terciopelo carmesí, y sobre él se colocaron muy buenos retratos de los Señores Reyes Luis I, Carlos III y IV, Maria Luisa y otros, interpolados con escudos de armas de los Reinos de Aragón, Castilla, Granada y demás a que se extendía [sic] el dominio de aquellos Soberanos en el siglo 16.

A los pies del Salón se halla el bellissimo retrato del invicto Conquistador, de tamaño mayor que el natural, vestido con ropage [sic] talar de su época; parece se pintó en 1604, se renovó en 1704 y se ha limpiado con mucha inteligencia en 1838 con motivo del sexto siglo de la conquista, y en sus chinelas se leen los nombres de los Jurados de aquel año. La urna que le sirve como pedestal encierra su gloriosa espada Tizona, y muchos manuscritos originales e interesantes a la Ciudad, a sus lados dentro de pirámides cerradas con cristales se ven las banderas de la conquista, de la Ciudad, del Centenar y de la interesante legión de los Cazadores de Oporto: una otomana de nogal tapizada de terciopelo carmesí circuye toda esta parte del Salón. El otro tercio lo ocupa la sitiada llamada propiamente Consistorio, cerrada por una baranda de nogal con dibujo de hierro dorado; se sube a él por dos gradas de mármol blanco, y sus planos se conservan cubiertos con la hermosa ataujía de nogal de orden bizantino que forman como un dosel al camapé [sic] corrido tapizado de terciopelo carmesí de que está rodeado: en el centro o testera un gran dosel contiene el retrato de nuestra augusta Soberana, obra del insigne valenciano pintor de Cámara Sr. D. Vicente López, el sillón y mesa del Presidente del género gótico ocupan otro pequeño rebanco bajo el dosel: pero la obra más bella del Salón, es su riquísimo techo que forma un artesonado compuesto de 19 maderos apoyados en dobles canes y en una lindísima cornisa en que figuran ancianos, ángeles, aves, animales, árboles y otros caprichos: en sus casetones y centros se halla repetido el escudo de armas de la Ciudad infinidad de veces, y toda esta admirable obra dorada y pintada con un gusto exquisito se desarma en iguales términos que la del Salón de los Ángeles: su pavimento y el de casi todas las piezas que hemos descrito se renovó en el año de 1552, de locetas [sic] de mármol blancas y

azules, con las armas de la ciudad en los centros de las Salas: por un ajuste alzado con el maestro cantero Miguel Juan Porcar a razón de cuatro sueldos y nueve dineros el palmo superficial incluso la mano de obra y materiales; pisos que después de más de tres siglos se conservan casi en el mismo estado que cuando se concluyeron.

El enumerar las otras partes de este antiguo edificio a nada conduciría para nuestro objeto, pues las continuas variaciones hechas en él, lo han transformado en un verdadero laberinto de que se puede formar alguna idea al contar que más de 70 escaleras entre grandes y pequeñas, acaban por confundir al que lo recorre: no así en cuanto a las hermosísimas pinturas que encierra, y si bien quisiéramos hacer mención de algunas, nos haríamos sobrado difusos, por ello la haremos únicamente del célebre cuadro apaisado de 24 por 16 palmos valencianos pintado por Jacinto Gerónimo [sic] Espinosa en el año 1662 para perpetuar la memoria del juramento prestado por la Ciudad en el año de 1624 de defender el misterio de la Purísima Concepción, cuya hermosísima Imagen contiene y los retratos de los seis jurados, Racional, Síndico y Escribano: esta preciosa obra sólo costó 170 libras valencianas, o sean, 1.560 rs. vn.

El cuadro de Espinosa (Lámina 2.16) y muchos de los muebles y enseres que había en la primitiva Casa de la Ciudad se conservan, mejor o peor documentados, en el actual edificio del Ayuntamiento de Valencia. Sin embargo, nada queda de su arquitectura, que es lo que en este momento nos interesa.

Resultaría muy esclarecedor poder llegar a conocer algo más sobre la biografía de este oscuro personaje, uno de los primeros entre los escritores e historiadores que trataron el tema de la arquitectura histórica valenciana a través de sus publicaciones en la revista *El Fénix*. Podemos rastrear en sus palabras un eco de las corrientes conservacionistas británicas en la manera en que se plantea la conservación de los monumentos por su valor histórico y no sólo por su belleza estética, o unidad de estilo, que será la postura más defendida por otros autores valencianos. Por ejemplo, al hablar del traslado de la fábrica de cigarros desde la Aduana a San Miguel de los Reyes en 1845, escribió lo siguiente:

A propósito de esta traslación, no podemos menos que recordar la necesidad de conservar la casa que antes se llamó de la Diputación, y ahora ocupa la audiencia. Su mérito artístico, sus magníficas pinturas al fresco, [...], y sobre todo sus recuerdos históricos deben impulsar a todos los apasionados por las artes el deseo de conservar éste y otros monumentos de nuestra antigua grandeza valenciana [...] en una época en que el gusto ha inspirado a los gobiernos de todas las naciones cultas el deseo no sólo de conservar los antiguos monumentos, sino de repararlos también, dando con esto una insigne prueba de civilización y de verdadero progreso...⁴⁵

⁴⁵ Zacarés y Velázquez, José María: “Aduana de Valencia”, *El Fénix*, 5 de octubre 1845, p. 1, citado por: Sempere, L. y Roig, V. M^ª: “La divulgación...” p. 145.

Zacarés debía conocer lo que ocurría en el mundo británico, como se desprende de su obsesión por la conservación y también de algún anglicismo mal empleado que usa a la hora de describir los arcos conopiales, sobre el que se hablará en su momento. Recordemos que John Ruskin publicaba *The Seven Lamps of Architecture* en 1849 y *The Stones of Venice* entre 1851 y 1853, obras que podrían haber influenciado tal vez en su visión del tema a la hora de defender la Casa de la Ciudad en 1856, si bien sus ideas planteadas en los artículos de *El Fénix* serían anteriores. También el interés por el mundo islámico remite de alguna manera a los escritos de diversos viajeros británicos sobre la Alhambra⁴⁶. No es necesario pensar que Zacarés fuera capaz de leer y entender perfectamente la lengua inglesa, sino simplemente que tuviera relación con otras personas en contacto directo con Reino Unido, como el Marqués de Campo o los miembros de la familia Trénor, por ejemplo.



Recreación hipotética de la antecámara de la Sala Dorada, según relato de Zacarés.

⁴⁶ Títulos como *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1815) del arquitecto James Cavanah Murphy, *Monuments Arabes et Moresques de Cordove, Seville et Grenade* (1836-1839) de Philibert Joseph Girault de Prangey, *Drawings of the Alhambra* (1835) de John F. Lewis y, sobre todo, *Plans, elevations and details of the Alhambra* (1842, 1845 y 1849) de Jules Goury y Owen Jones, por ejemplo (Ortega Vidal, Javier y Sobrino González, Miguel (eds.): *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2007, pp. 9-10).

1.5.- Peritajes y oportunismo: la historia del derribo de la Casa de la Ciudad

A mediados del siglo XIX se procedió a la demolición del histórico edificio de la Casa de la Ciudad, con la idea de levantar una nueva sede municipal que nunca se ejecutó. Pero ¿cómo se llegó a esta situación y cuál fue la actitud de los valencianos en ese momento?. Como ya recogió en su estudio el profesor Amadeo Serra, a mediados del XIX se alzaron algunas voces en contra del derribo de las antiguas Casas Consistoriales de Valencia. Estas voces fueron canalizadas a través de la revista *Las Bellas Artes*, que representaba la voz de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. No obstante, se advierte todavía una falta de sensibilidad hacia lo antiguo, valorando principalmente el mérito artístico y compositivo.

De los dos artículos publicados, el primero corresponde al nº 5, con fecha de mayo de 1854. Transcribimos el texto, que muestra perfectamente la situación del momento respecto al edificio, al menos la versión oficial y pública:

*Hace algunos días que llama preferentemente la atención de los valencianos la cuestión suscitada en el seno de la Municipalidad, sobre si las actuales Casas Consistoriales han de ser demolidas, para levantar otras del todo nuevas, o si se atenderá a su reparación. Tan grande y vivo interés se ha concedido desde luego a este asunto por toda clase de personas; tan colosales proporciones se le han dado; tan contradictorias noticias y opuestos pareceres circulan y se emiten, y tan extrañas versiones se hacen sobre todo lo que a él se refiere, que nos creímos en el deber de consignar nuestra humilde opinión en las columnas de *Las Bellas Artes*, por si podíamos en algún modo contribuir a colocar el problema en su verdadero punto de vista. Teníamos al efecto redactado un pequeño artículo, cuando hemos sido invitados por el Sr. Alcalde para que, enterándonos con detención del expediente [sic] instruido sobre el particular, podamos fijar y publicar nuestro parecer [...]*

Planteada la polémica suscitada por la noticia del derribo y hechos los oportunos agradecimientos al Alcalde, que omitimos, se hace una reflexión sobre el interés despertado en la ciudadanía:

[...] De todo ello deducimos consecuencias que nos son altamente satisfactorias, a saber: que no se miran con absoluta indiferencia las cuestiones artísticas; que se estiman en algo por la mayoría de los edificios que se juzgan notables; y que se desea para Valencia un monumento digno de su rango: que se mira con cariñoso respeto todo aquello que nos recuerda las glorias de nuestros antepasados; que se aprecian en lo que valen los timbres que ennoblecen nuestro suelo, y que se comprende bien que nada vale, nada se puede esperar del pueblo que se deshace sin sentimiento de las prendas que le legaron sus abuelos. [...]

Esta alabanza está dirigida al pueblo valenciano, aunque la opinión de los políticos y los arquitectos irá en otra línea, como ocurre en muchas ocasiones. A continuación se expone la situación con cierto detalle:

A principios de Febrero del presente año fueron llamados el arquitecto mayor de la ciudad y los inspectores de cuartel, para que hiciesen un escrupuloso reconocimiento de las Casas Consistoriales, porque la presencia de grandes grietas en la habitación-despacho de la alcaldía, y en algunos otros puntos, infundía recelo a la Municipalidad.

Verificado el reconocimiento, informaron los dichos arquitectos, “que el ángulo-torre que mira a la plaza de la Catedral se encuentra en mal estado y espuesto [sic] a una próxima ruina; que, por las filtraciones de las aguas de las acequias sobre los cimientos, se halla dos dedos desplomada la pared que mira a dicha plaza; que la fachada principal está espuesta [sic] a un rompimiento, a causa de encontrarse carcomidas las cabezas de los maderos que forman la cubierta; que las infinitas grietas que se ven por todas partes, y que tienen su causa en el piso bajo, demuestran que el edificio camina a su total y no lejana ruina; y, por último, que opinan se apuntalen los arcos y dinteles del zaguán, interin se dispone la demolición, y se ordena el proyecto de reposición y transformación del edificio, sujetándose a buena línea de rectificación y ensanche de la calle de Caballeros.”

En vista de este informe, el Sr. Alcalde consultó al Ayuntamiento: “1.º Si verificado el apuntalamiento continuarían las Casas Consistoriales en el ser y estado que tienen. 2.º Si en caso contrario se le autoriza para tomar en arriendo un edificio que las supla. 3.º Si, desocupado el edificio, dispone que se dé principio a la demolición, aunque no sea más que de la parte que amenaza próxima ruina. 4.º Y si se le autoriza para instruir el oportuno expediente [sic], con levantamiento de planos, etc., para la construcción de nuevas Casas Consistoriales. Para este último caso propone como recursos la venta de ciertos edificios de propios, y la suspensión de otras mejoras por cuatro años, que se dispondría de los propios para este objeto.”

Posteriormente, el Sr. Alcalde mandó formar el plano del área que ocupa la Casa Consistorial, para cerciorarse del perímetro que resultaría verificándose la demolición de la fachada, y habiendo de levantarla después alineando con la Audiencia.

La verdad de la situación no fue exactamente ésta, tal como se desprende de los libros que recogen las Actas de los Plenos municipales. En todo caso, hay que destacar la obsesión de los arquitectos y políticos decimonónicos por el ensanchamiento y alineación de las calles, que supondría grandes pérdidas patrimoniales por la desaparición material de las fachadas históricas de edificios, que en ocasiones conservaron el patio y otros elementos originales. Lo mismo se estaba planteando para la Casa de la Ciudad, pero:

Siendo, pues, bastante reducido el espacio que restaría, y el estorbamiento además para su cómodo y útil aprovechamiento las paredes interiores y los deslunados, creyó el Sr. Alcalde que era imposible reconstruir la Casa actual de una manera que llenase las exigencias imprescindibles de esta clase de establecimientos. Entonces propuso a la Excm. Corporación “que se levantasen unas nuevas Casas Consistoriales en el terreno ocupado por la manzana de casas que hace frente a la fachada principal del actual edificio, cuya adquisición era hoy fácil y ventajosa.”

Discutido este punto por el Ayuntamiento, se decidió nombrar una comisión que, examinando el proyecto, propusiese lo que mejor le pareciera.

La comisión decidió “que, para dar al expediente [sic] la instrucción que su importancia requiere, se agregasen otros tres arquitectos a los que desde el principio habían dado su dictamen, y que, después de los oportunos reconocimientos, redactasen una memoria circunstanciada sobre el estado actual del edificio, expresando [sic], en el caso de creer posible la reparación, el modo cómo haya de verificarse, el presupuesto de la obra, con las que sean consiguientes a dicha operación.”

Los arquitectos, mientras estaban redactando la memoria, dirigieron un escrito al Ayuntamiento haciendo ver “la necesidad de proceder desde luego a rebajar la torre que hace esquina a la plaza de la Catedral, por creer insuficiente, para contener el rápido deterioro en que se encuentra el edificio, el apuntalamiento verificado”. El Alcalde consultó de oficio a los arquitectos sobre la seguridad de permanecer en el local y éstos contestaron aconsejando su traslado. Poco después presentaron la memoria firmada por los nueve arquitectos⁴⁷, donde se detallaban las siguientes conclusiones:

“Respecto al primer extremo [sic], el estado actual del edificio, los informantes se refieren en un todo a lo manifestado por el arquitecto mayor e inspectores de cuartel con fecha 14 de Febrero, añadiendo que entre las varias causas de su mal estado y próxima ruina deben contarse la heterogeneidad y no oportuna calidad de los materiales empleados desde el principio de su construcción; el estar sus paredes formadas unas de mampostería de malos ladrillos, otras paramentadas de sillarejos por el exterior [sic], y otras de antiguo tapial, presentando notable desigualdad en su resistencia; los continuos reparos y alteraciones que ha sufrido el edificio en

⁴⁷ Por los acuerdos del Pleno Municipal de 26 de mayo de 1854, sabemos que los arquitectos firmantes eran Francisco Calatayud, Arquitecto Mayor de la Ciudad; Vicente Martí, José Zacarías Caamaña y Jorge Gisbert, Arquitectos Inspectores de Cuartel; Manuel Fornés, Joaquín Cabrera y Timoteo Calvo, designados externos al Ayuntamiento (Archivo Municipal de Valencia, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 180). Debe notarse que son siete y no nueve, como se refiere en la revista. El problema es que únicamente aparecen tres arquitectos de “Cuartel” o barrio. Actualmente se divide el centro en cinco barrios, lo que podría explicar que los redactores de *Las Bellas Artes* pensaran en dos personas más. No obstante, en el plano de Montero de Espinosa (1853) observamos que en aquella época la división era en cuatro “cuarteles” o barrios: Serranos, Mar, Mercado y San Vicente.

diferentes épocas, con un estilo siempre diverso, ya abriendo huecos, ya cerrando otros, muchos de los cuales reparos han tenido por objeto apear el continuado desplome de su fachada; la demasiada elevación del edificio; la enorme cubierta del desván que cae encima del salón de los Ángeles, compuesta de enormes vigas, etc. Etc. Por todo lo cual opinan, que las Casas Consistoriales se hallan en estado ruinoso, particularmente la torre que mira a la plaza y la cubierta del salón de los Ángeles con parte de sus fachadas.”

En cuanto al segundo extremo [sic], reducido a informar, caso de ser posible la reparación, cuál sea el modo de verificarla, presupuesto total de la obra, con las que sean consiguientes a dicha operación, juzgan: “que es indispensable la demolición, por lo menos de las torres y fachada principal, que el Ayuntamiento no puede eximirse, al tratar de reconstruir, de observar lo que tiene dispuesto para todos los dueños de fincas sobre rectificación de calles, alineando su edificio con el de la Audiencia; que en este caso queda reducida y mezquina la Casa Consistorial; que de esta obra nacerían otras de necesidad, como son nueva fachada y entrada al edificio, nuevo zaguán y escalera, y otras adicionales; que el coste total de esta reparación no bajará de 50,000 duros; y que, después de acabada, el edificio, siempre viejo, sería mirado todavía con prevención por la Municipalidad. Por todo esto son de sentir que se desista de la composición, etc. etc.”

Dada la complejidad del problema, antes de tomar una decisión, el Alcalde había querido hacer pública la situación y consultar la opinión de la prensa y de todo aquel que tuviera algo que decir, no ya respecto al dictamen técnico, sino sobre la necesidad o no de demoler todo el edificio. La revista *Las Bellas Artes*, por su parte, definiría así sus ideas:

En tal concepto vamos a emitir nuestras ideas. Conocidos los hechos en toda su extensión [sic], vemos el punto cuestionable en los términos siguientes:

Hay una parte de las Casas Consistoriales que amenaza inevitable y próxima ruina, y cuya reparación es inconveniente a todas luces.

El informe de los peritos, y lo que hemos visto por nuestros propios ojos, así nos lo hacen creer.

Hay otra parte del edificio que se halla en regular estado, y que, gastando una cantidad moderada, puede conservarse.

Esto aparece para nosotros más claro y evidente que para los autores de la memoria. Creemos que la mitad posterior de la Casa-Ayuntamiento, con alguna pequeña excepción [sic], presenta garantías de larga existencia, si se emplean para repararla los recursos que la ciencia y el arte ofrecen.

Demoliendo toda la parte ruinoso, y debiendo el Ayuntamiento alinear su casa con la Audiencia, quedaría aquella reducida a un corto perímetro, insuficiente para las necesidades de la Corporación, y poco digna de Valencia.

Esto es innegable. Las Casas Consistoriales deben ser, a nuestro juicio, el primer edificio civil de una población, el que la simbolice, digámoslo así, y el que revele al presente y transmita a la posteridad las ideas, el grado de civilización, los adelantos, el buen gusto, el espíritu, en fin, del pueblo y de la época en que se realiza. El edificio que se levantara en el reducido espacio que resultaría derribando la parte ruinoso del actual, no podría llenar aquellas condiciones.

¿Deben pues, echarse abajo todo lo que existe y levantar una casa enteramente nueva? La sola pregunta alarmará sin duda a los que, viviendo absolutamente en lo pasado, condenan todo lo nuevo, solo por que es nuevo; y alegrará a los que, despreciando lo que fue, quieren ver por tierra todo lo antiguo, para sustituirlo con otra cosa a la moda. Nosotros, que no vivimos en lo pasado ni en el porvenir, sino en el presente, pero que miramos con entusiasmo y hasta con veneración lo antiguo, cuando es bueno, y deseamos al mismo tiempo ver marchar la humanidad y la inteligencia siempre en desarrollo progresivo, vamos a manifestar lo que sentimos.

Es curioso comprobar la modernidad de las reflexiones del autor del artículo, que preceden varias décadas a la definición que hará Alois Riegl del *Kunstwollen* o voluntad artística de una época. También puede hacerse la lectura contraria, al comprobar que en la Valencia de 1854 todavía no habían entrado con fuerza los historicismos y medievalismos que a mediados de siglo ya estaban plenamente desarrollados en Reino Unido y cuajaban en Barcelona⁴⁸. En el fondo, la visión de la Academia de San Carlos no es muy distinta a la de muchos arquitectos actuales, sobre todo los que se formaron en los años setenta y ochenta, para los que la mera antigüedad de un edificio, si no va acompañada de valores “artísticos” no justifica su conservación. Pero ¿quién decide lo que es bueno y malo? O, lo que es más importante ¿lo nuevo va a ser mejor que lo que se destruye? En el siglo XIX los arquitectos parecían tenerlo muy claro y no tuvieron cortapisas a la hora de reformar espacios medievales, en intervenciones que ahora suelen eliminarse para buscar la pureza original. Pero volvamos al dictamen de la voz de la Academia:

La actual Casa de Ayuntamiento carece de todo mérito artístico en sus formas generales arquitectónicas. Sin un pensamiento filosófico, falta de unidad, compuesta su fachada de diferentes cuerpos pertenecientes a distintas épocas, sin carácter fijo, presenta un aspecto poco

⁴⁸ Nótese, por ejemplo, que fue precisamente en 1855 cuando se repristinó y amplió el *Saló de Cent* del Ayuntamiento de Barcelona, como consecuencia de la caída de una bomba en 1842 (Sobre esta actuación, Beseran i Ramon, Pere: “Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat”, *Barcelona Quaderns d’Història* n° 8 (2003) pp. 273-299).

agradable en verdad, sin grandeza, gracia ni belleza alguna. Es deforme más bien que hermoso; y lejos de perder la ciudad en que desaparezca, podía ganar mucho para su ornato y embellecimiento.

En la parte interior no mejoran mucho sus condiciones generales; nada de cómoda división, nada de bello en su arquitectura, nada de unidad de pensamiento se encuentra allí.

Pero en cambio encierra una preciosidad histórica y artística que a toda costa es preciso conservar. Sentiremos algo la necesaria pérdida del artesonado del salón de los Ángeles, porque nos gusta mucho más que los cielos rasos a la moderna, donde, por lo común, se encargan los más inoportunos colores de suplir la falta de arte y de trabajo; mas lloraríamos eternamente la desaparición del artesonado y la antigua decoración de madera, de estilo gótico, que adornan el salón del Consistorio. En este punto no conocemos transacción posible, y levantaremos en todo tiempo nuestra voz, para impedir el sacrilegio que se cometería destruyéndolo. Construido en el siglo XV, participando de la riqueza, abundancia y proligidad [sic] de ornatos, esmerado y fino acabamiento [sic] de las obras artísticas de la edad media, y dejando entrever ya el gusto más depurado y correcto del renacimiento, es un monumento tan notable por su mérito artístico, como importante para la historia del arte. Si se intentara arrancarlo de su sitio, sabemos bien cuál sería su suerte.

Por fortuna el salón consistorial se encuentra colocado en la parte de edificio que no amenaza ruina, y por consiguiente su conservación es fácil y segura.

Observemos que de todo el edificio lo único que se considera de un valor incuestionable es el techo de la Sala Dorada, entonces Consistorio. En un segundo plano queda el Salón de los Ángeles, que con cierta lástima se puede dejar perder, por no tener un carácter tan notable. No se valora en absoluto el edificio ni los otros restos históricamente interesantes como ventanas góticas, escaleras talladas, galerías y bóvedas que habrían entusiasmado a los medievalistas de las siguientes generaciones, como Cortina o Puig i Cadafalch. Pero concluyamos con la propuesta de la Academia:

Hay que destruir la parte del edificio que aparece ruinoso; al reedificar, debe hacerse alineando con la Audiencia, en cuyo caso queda un espacio demasiado reducido para levantar unas Casas Consistoriales cual lo exigen las necesidades e importancia de la población; destruir todo lo existente sería cometer un atentado contra un objeto artístico e histórico, digno de ser mirado con respeto; ¿hay, pues, un medio de conciliar extremos [sic] al parecer tan contrarios?

Creemos que sí, y vamos a manifestarlo.

A espaldas de la Casa de la Ciudad se halla la calle de la Bailía, innecesaria y hasta inútil para el servicio público, y en ella, frente por frente de la primera, unas casas que, según nuestras noticias, pueden hoy ser fácilmente adquiridas. Si el Ayuntamiento se decide a esto, tiene ya, con ellas, la calle de la Bailía y la parte posterior de su actual edificio, el terreno necesario para levantar un monumento que llene completamente todas las exigencias. De este modo conservará dentro de sus muros el salón del Consistorio, que, apoyando entonces por sus extremos con robustas y bien entendidas obras nuevas, presentará todas las garantías apetecibles de larguísima duración.

Sea cual fuere el valor que la Excma. Corporación dé a nuestras observaciones, no concluiremos este artículo sin rogarla [sic] que, cuando llegue el caso de llevar a cabo su resolución, convoque un certamen artístico general, en el que puedan tomar parte todos los arquitectos españoles; que ofrezca premiar bastante el mejor proyecto, y que adopte, en fin, todas las medidas que su buen celo le dicte, para dotar a Valencia de un monumento que perpetúe gloriosamente su administración, y sea digno de una ciudad que está llamada a figurar en primera línea entre las mejores ciudades de España.

No están recogidos en los libros de plenos municipales todos los documentos e informes expresados en el artículo de *Las Bellas Artes*, seguramente por quedar dentro del informe de la Comisión, que llegó a consultar Tramoyeres pero que actualmente está perdido o traspapelado⁴⁹. Sí que hemos podido seguir en las Actas de los Plenos las noticias relativas a las “Casas Consistoriales”, donde se mencionan solamente las consultas y decisiones más importantes, faltando toda la información detallada de lo que se debatía en el seno de la Comisión y los asuntos en los que se dejaba a ésta plena potestad.

No hay antecedentes en las reuniones plenarias sobre los inicios del problema, que han quedado recogidos perfectamente en el resumen de *Las Bellas Artes*. La primera noticia se remonta al 20 de abril de 1854, cuando el Alcalde daba cuenta por primera vez al resto del Ayuntamiento del reconocimiento practicado por los arquitectos sobre el mal estado en que se encontraban las Casas Consistoriales, aconsejando el apuntalamiento de los arcos y dinteles del zaguán. En esta misma reunión se manifiesta ya la idea de construir una nueva Casa Consistorial ocupando toda el área de la manzana 379, donde se encontraba la Fonda Europa, recayente a la Plaza de la Constitución (actual Plaza de la Virgen) por creerse insuficiente el área del actual

⁴⁹ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...” p. 9 (separata). Este autor nos señala la existencia de dos expedientes conservados en el Archivo Municipal, el primero señalado con el nº 1 es de 1854 y el segundo nº 2, de 1860, que se refiere a la demolición. Indica Tramoyeres que el 1 de febrero de 1854 el alcalde J. Miguel de San Vicente decretó que los arquitectos municipales informaran sobre la solidez del edificio y que, en informe del 12 de abril, proponen apuntalar los arcos y dinteles del patio mientras se estudia el plan de reforma. Añade que hasta el 12 de febrero de 1859 no comenzó el derribo, que terminó en marzo del siguiente año.

edificio (Lámina 3.1). Entre los comentarios que hace el Alcalde nos interesa su propuesta de que los artesonados del Salón de los Ángeles y del Consistorio se trasladarían al nuevo edificio⁵⁰.

La reunión se prolongó varias horas y se decidió continuar con el tema en una sesión extraordinaria celebrada el día 26 de abril. Volvió a exponerse la situación y se manifestaron en contra Marques, el Conde de Rótova, Sales, Zacarés, Llorente, Frayle, Rodríguez de Cepeda, Mata, Cebrián y otros. Sin una postura firme a favor ni en contra, tras dos horas de debate, se resolvió que pasase a una Comisión. La presidiría el propio Alcalde, junto a los concejales José Escrivá, José Ortiz, Antonio Rodríguez de Cepeda y Sebastián Monleón, arquitecto⁵¹.

En paralelo a la celebración de estas reuniones, se publicaba una breve reseña en el número 6 de la revista *Las Bellas Artes*, que nos aclara algunos aspectos no suficientemente claros en las anotaciones del Secretario municipal.

Abrigamos la esperanza de que no han sido infructuosas las observaciones que en nuestro número anterior hicimos sobre las obras de las Casas Consistoriales, porque hemos visto en estos días levantar el plano del área que ocupa el edificio actual, y las manzanas y calles contiguas. Coincide esto precisamente con lo que se nos ha asegurado sobre haberse conferido al arquitecto mayor interino, Sr. Gisbert, este encargo, y el de apreciar el valor de los edificios comprendidos en la manzana de la casa-fonda y de la casa del Sr. Conde de Olocau. Aplaudimos que, antes de tomarse una determinación definitiva, se procure adquirir todas las noticias y datos que puedan asegurar el acierto en negocio de tanta gravedad⁵².

Queda patente que el Alcalde de alguna manera ha considerado la alternativa planteada por la revista de la Academia de San Carlos, aunque en la reunión plenaria no la llegó ni a plantear, por haberla desestimado quizá desde el punto de vista económico o de superficie. Sí que se realizó un plano urbanístico de la zona para poder calcular la superficie de la manzana del edificio primitivo, de la 369 (la de la casa-fonda Europa) y la situada tras la calle Bailía (casa del conde de Olocau)⁵³. A propósito de este último, cabe referir que en las fotografías que realizó Laurent en 1870 del Palacio de la Generalidad se puede todavía ver la sobria fachada de esta residencia aristocrática, donde pocos años después se levantarían dos bloques de vivienda burguesa.

⁵⁰ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 151.

⁵¹ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 152.

⁵² *Las Bellas Artes*, n° 6 (Abril 1854) p. 58-59.

⁵³ Sabemos que en febrero de 1858 todavía se debía al arquitecto Jorge Gisbert la cantidad de 4500 reales por el reconocimiento y planos realizados en 1854. AMV, Libro de Actas del año 1858 (sign. D- 303) n° 67.

La actitud del Alcalde, renunciando directamente a la conservación de parte del edificio antiguo, nos puede parecer poco civilizada desde el punto de vista patrimonial. Sin embargo, debemos recordar que la Academia de San Carlos no había demostrado ningún interés por el edificio histórico, exceptuando unos pocos elementos de valor artístico manifiesto, concretamente los dos alfarjes policromados de los salones principales. Recordemos que el principal argumento para conservar los antiguos muros era una desconfianza en el proceso de desmontaje de las techumbres, pero se había asumido perder el techo del Salón de los Ángeles y se daba por supuesto que se iba remozar lo que quedara del antiguo edificio, preferiblemente convocando un concurso a nivel nacional. Si primaba el arte sobre la historia, concretados en estas dos piezas, no debe extrañarnos que el Alcalde considerara suficiente con desmontarlas y acoplarlas en el edificio nuevo. La actitud cambiará más adelante, como veremos.

El 8 de mayo el Alcalde daba cuenta al Ayuntamiento del escrito redactado por los arquitectos cuando apuntalaban el edificio, aconsejando el desalojo de las Casas Consistoriales y la demolición preventiva de la torre recayente a la Plaza de la Constitución, para detener la rápida marcha del edificio hacia la ruina. Se acordó hacer gestiones para trasladarse al Palacio Arzobispal⁵⁴. Debemos recordar que el escrito de los arquitectos se había entregado a mediados del mes de febrero, según se expone en el nº 5 de la revista *Las Bellas Artes*, como se ha visto anteriormente. En la reunión del 26 de mayo se leyó la memoria definitiva redactada por los arquitectos:

[...] en cuyo documento hacen una reseña del estado actual del edificio y causas que motivan su deterioro y ruina, enumerando los defectos de construcción y reparos que en varios departamentos se notan, los cuales en su mayor parte han conspirado y conspiran a la destrucción del edificio a cuyas causas se añaden las de las humedades del piso de tierra por efecto de las acequias de desagües y las del Valladar que pasan junto a la puerta del flanco, y aunque creen posible su reparación, las obras consecuencia de aquélla y necesarias para poner el edificio antiguo en completa armonía con la parte moderna las presuponen en un millón de reales, pero desconfiando de que con dichas obras, todas de necesidad y de valor, se lograra la seguridad completa del edificio que construido de mal material, señalaría en otra época, y no lejana, otro punto de precisa reparación y de nuevo dispendios, debiéndose mirar siempre con prevención la parte que quedara subsistente, consignaban su parecer de que se renunciase la idea y se desistiese de su composición, determinando el Excmo. Ayuntamiento lo que juzgase más conveniente para su nueva edificación⁵⁵.

⁵⁴ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) nº 179.

⁵⁵ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) nº 180.

La Comisión delegada había considerado que la decisión última la debería tomar el Pleno y por ello se expuso ante todo el Ayuntamiento y quedó recogido en las Actas. Tenemos también noticias de las intervenciones de los concejales, como Joaquín Marques, que manifestó su acuerdo pero sugirió que la nueva obra mantuviera el solar original y se ampliara ocupando la calle Bailía y adquiriendo las propiedades del Conde de Olocau y de la testamentaria de Matías Beltrán (Lámina 3.1). El Conde de Rótova propuso tantear la posibilidad de adquirir la sede de la Audiencia Territorial (Palacio de la Generalidad) y trasladar esta institución al Temple, idea que suscribieron Sales, Cebrián, Berard y otros. Jayme Sales expuso sus dudas de que fueran necesarias todas las obras indicadas y su idea de abstenerse, ante lo cual el concejal y arquitecto Sebastián Monleón le explicó con detalle la situación y la actuación propuesta, convenciéndole. Finalmente el concejal Vicente Berard señaló la necesidad de buscar alternativas antes de tomar una decisión, dado el considerable gasto en que iba a comprometerse el Ayuntamiento.

Finalmente, se tomó por unanimidad el acuerdo de *renunciar la idea y desistir del pensamiento de reparación de las Casas Consistoriales*, determinando que volviese a la Comisión para preparar el proyecto de completa reedificación que se estimase más conveniente. El informe de los peritos y el escaso valor otorgado por la sociedad de la época al edificio como monumento histórico habían firmado su sentencia de muerte.

Desconocemos el detalle de la actuación propuesta por los peritos, pero podemos suponer que consistiría en la sustitución en las zonas deterioradas de los antiguos muros de tapia y mampostería por otros nuevos de ladrillo, previo apeo de los forjados interiores. Es el mismo sistema que aplicó el arquitecto Vicente Rodríguez en la restauración del Palacio de la Generalidad de Valencia a partir de la década de 1920, demoliendo y reedificando en su totalidad los muros de tapia que formaban el patio⁵⁶. La grave diferencia es que Rodríguez sí que pretendía restaurar un edificio considerado monumental, mientras que el valor que se daba a las Casas Consistoriales a mediados del XIX era prácticamente nulo.

No debemos ser tan duros con los arquitectos valencianos, porque la falta de formación para acometer una restauración, a mediados de siglo, era algo extendido a toda España. Recordemos, por ejemplo, la actuación del veterano arquitecto Matías Laviña Blasco en relación con la Catedral de León. Ante la amenaza de ruina y el derrumbamiento de varias bóvedas, Laviña procedió a demoler y reconstruir una

⁵⁶ Así se ha podido constatar en el estudio realizado por J. M. Montesinos para el Plan Director del Palacio de la Generalidad, todavía inédito. Entre otras cosas, la principal prueba son algunas fotografías aéreas de la época donde se aprecia la desaparición de los muros del patio y el apeo de las cubiertas.

parte importante del edificio, lo que le valió una dura crítica del británico George Edmund Street:

Por desdicha visité León con un año de retraso, porque llegaba justamente a tiempo de ver la catedral despojada del brazo sur de su crucero, que hubo de ser derribado para evitar que se hundiese, e iba a ser reconstruido bajo la dirección del arquitecto madrileño Sr. Laviña: el examen de sus planos y de la obra que llevaban hecha me hizo sentir con mayor vehemencia el no haber llegado antes de que tal sucediese. Aún en Francia, o en Inglaterra, semejante empresa sería muy arriesgada, y suscitaría con razón la alarma de cuantos aman nuestros viejos monumentos. ¡Qué no será de España donde en absoluto se desatiende la educación del arquitecto, siendo, por lo visto, poco entendido ni estudiado el antiguo arte nacional, y donde no se levantan nuevas iglesias ni se practican restauraciones menores en las que pudieran hacer su aprendizaje los arquitectos del país!... quizá no haya país donde, en lo que va de siglo se haya hecho menos en esas materias que en España... La idea de derribar y reconstruir todo un costado de una catedral hubiera sido muy poco grata a nadie en Inglaterra, donde pocas personas habrían dudado de que, tanto el arte como la historia, saldrían perdiendo mucho con semejante maniobra, aún ejecutada por el arquitecto más capaz y conservador⁵⁷.

Es evidente, por tanto, que en la España de mediados del XIX la disciplina de la restauración estaba todavía por desarrollar y Valencia no era una excepción. Al contrario, hasta finales de siglo no encontraremos actuaciones dignas de este nombre y, desde luego, aplicadas a edificios mucho más monumentales que la Casa de la Ciudad.

El día 26 de mayo se decidió otorgar permiso para proceder a la demolición de la torre occidental, en situación más peligrosa, aunque los arquitectos aclaraban que esto no iba a ser suficiente para detener la ruina del edificio. Se informó también de la conformidad para trasladar el Ayuntamiento al Palacio Arzobispal, pero que se había creído más conveniente ocupar una parte de los locales de la Casa de Enseñanza del Arzobispo Mayoral, el mismo edificio que ocupa en la actualidad⁵⁸. Finalmente, tras tratarse otros asuntos durante ese mismo día, el cronista Vicente Boix se ofreció para vigilar el derribo y *salvar cuantos monumentos, inscripciones y restos venerables existen en el edificio*.⁵⁹

⁵⁷ Navascués Palacio, Pedro: “La Catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito” en Navascués Palacio, Pedro y Gutiérrez Robledo, José Luis (eds.): *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Universidad de Salamanca y UNED-ÁVILA, Ávila 1990, pp. 17-66.

⁵⁸ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) nº 182.

⁵⁹ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) nº 199.

El 8 de junio se encargaba a la Comisión de las Casas Consistoriales reunir datos sobre el nuevo edificio⁶⁰, que se expusieron el día 11 de julio. Se había llegado al acuerdo de reedificar las nuevas Casas Consistoriales en la manzana 369, delante de las antiguas. Para poder realizar las expropiaciones por causa de utilidad pública y para vender los terrenos del edificio derribado se debía pedir autorización al Gobierno. Se clausuró la sesión dejando el tema abierto y convocando otra de carácter extraordinario para el día 14 del mismo mes, permitiendo así que los concejales estudiaran el plano y los informes⁶¹. El día 14 se iba a analizar la propuesta, pero se presentó un escrito firmado por los concejales Tamarit, Díaz de Brito, Cerveró, el Conde de Rótova, Mesquida, Mortes, Zacarés, Verges, el Conde de Almodóvar, Navarro y Cebrián, en el que proponían que se volviera a estudiar la posibilidad de reparar y ampliar el edificio antiguo⁶²:

Los que suscriben proponen al Excmo. Ayuntamiento la reedificación y hasta nueva construcción de las Casas Consistoriales en el área que hoy ocupan, porque les sería muy sensible ver pasar a manos particulares el local que recuerda hechos históricos de más o menos importancia y tradiciones, que los que suscriben no pueden olvidar. Teniendo en consideración al mismo tiempo el estado actual de los fondos municipales que de mucho no bastan para cubrir las más precisas necesidades, y que distraídos de las atenciones a que están consignados reduciría al Ayuntamiento a haber sido nombrado exclusivamente para la construcción de unas Casas Consistoriales que jamás podrían ser cual exige la Categoría de esta Ciudad; y que aún mirada la cuestión en este sentido y bajo el concepto económico, el Ayuntamiento economizaría siempre, por lo menos si se ha de estar al dictamen de los Señores Arquitectos, el importe de la expropiación del terreno que ha de ocuparse para la edificación de la casa en otro local⁶³.

El Alcalde hizo presente que esta proposición no procuraba un medio legal de reparación de las Casas Consistoriales y que el Ayuntamiento debía centrarse en discutir el proyecto de la Comisión, sin perjuicio de que tomara en consideración la nueva propuesta. Se decidió pasar el expediente original con los planos al Gobernador de la Provincia, para que lo pasara a la Academia de San Carlos y emitiera su parecer. Algunos de los presentes propusieron que se consultara también a la Academia la idea de reedificar en el lugar original, a lo que el Alcalde replicó que era mejor enviar una única propuesta, para evitar el riesgo de tener que tomar una decisión contraria a la de la Academia.

⁶⁰ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 210.

⁶¹ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 229.

⁶² AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 237.

⁶³ *Ibidem*. Se conserva también el escrito original entre los documentos anexos al Libro de Actas de 1854, folio 451r.

Así se cerró la sesión, que se continuaría a las doce horas del día siguiente. Entonces se debatió hasta las tres de la tarde y se votó, 17 contra 11, a favor de levantar un edificio de nueva planta en la manzana 369. Se pediría la autorización para expropiar el terreno como de utilidad pública y para vender varias propiedades municipales: la Casa Vestuario, otra contigua a la anterior, el Corral Trierro, la Casa-Acena, la del perrero en el Muret, la casa baja en la plaza de Santa Úrsula, la Lonja del Aceite y el terreno de las Casas Consistoriales dividido en solares⁶⁴.

Mientras tanto, se ultimaban las obras necesarias para el acondicionamiento de los locales de la Casa de Enseñanza, inaugurándose el nuevo Salón Consistorial el día 7 de agosto⁶⁵. No hay más noticias de la antigua Casa de la Ciudad hasta el 23 de noviembre, cuando se propone solicitar al Gobierno la cesión de parte de la Casa de Enseñanza de Niñas del Arzobispo Mayoral para uso de Casas Consistoriales y que, obtenida esta gracia, se proceda a la demolición inmediata del viejo edificio, vendiéndose después en pública subasta los solares resultantes. Se propone que la demolición sea inmediata *con el fin de dar ocupación a tantos brazos inertes que piden trabajo*⁶⁶. Esta situación nos recuerda a la demolición de las murallas urbanas en 1865, que incluyó también casi todas las antiguas puertas monumentales de la ciudad y la iglesia del Convento de Santo Domingo, dando meses de trabajo a los peones en paro⁶⁷.

La Comisión debió comenzar en los meses sucesivos los preparativos para acometer el derribo, en un clima de secretismo que suele ser habitual en estos casos. Así nos lo demuestra nuevamente la redacción de *Las Bellas Artes*, que representa la justificada preocupación que tenían los amantes del arte. Concretamente en el n° 14, correspondiente a Febrero de 1855, leemos lo siguiente:

En estos momentos precisamente estamos presenciando la formación de empalizadas alrededor de las Casas Consistoriales, con el objeto de proceder a su completa demolición; y se nos ha dicho, por persona digna de crédito, que esta operación es hija de un repentino acuerdo del Excmo. Ayuntamiento, tomado a consecuencia de habersele avisado del inminente riesgo que

⁶⁴ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 238. Se incluye además el listado de los que votaron a favor y en contra del dictamen de la Comisión. Los votos a favor fueron del Marqués de Tremolar, Pablo Arnal, Felicísimo Llorente, Sebastián Monleón, Mariano Royo, José Ortiz, Antonio Rodríguez de Cepeda, Manuel Frayle, Joaquín Marques, Jayme Sales, Joaquín Casañ, José Escrivá, Francisco Mora, Eugenio Mata, el Alcalde Presidente (Miguel de San Vicente), Peregrín Arrué y el Barón de Llaurí (17 votos). Los que se opusieron fueron Manuel Cebrián, Mariano Mortes, Juan Díaz de Brito, Antonio Navarro y Marau, José Mesquida, Tomás Martínez de León, el Conde de Almodóvar, el Conde de Rótova, Tomás Tamarit, Rafael María Verges y José Cerveró y Jover (11 votos). Nótese que a esta reunión no asistió José María Zacarés, que seguramente también habría votado en contra.

⁶⁵ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 244.

⁶⁶ AMV, Libro de Actas del año 1854 (sign. D- 297) n° 655.

⁶⁷ Sanchis Guarner, M. *La ciudad de Valencia...*, p. 488.

amenaza de desplomarse prontamente todo el edificio. De la ilustración y celo de los Señores que componen la municipalidad no podemos menos de creer, que antes de haber tomado una resolución, contraria enteramente a los deseos unánimes de la población, manifestados por la prensa y de todas las maneras más significativas y explícitas [sic], habrán adquirido un pleno é íntimo convencimiento de su necesidad, la cual no estaba completamente reconocida ni probada, sino respecto a parte del edificio, en la memoria que presentó a dicha corporación, en Mayo del año pasado, la comisión de arquitectos nombrada por aquella para este objeto.

Mas si la imperiosa ley de la fuerza ordena con efecto, y de una manera inapelable, que hayamos de perder casi el último vínculo tradicional que enlaza la existencia de nuestra población de hoy con la de la población de nuestros abuelos; si el tiempo con su destructora misión y las circunstancias con su poderoso influjo nos condenan a perder una de las pocas joyas que nos quedan de las que, como preciosa herencia, nos legaron nuestros padres; ¿qué podremos hacer? Cruzar con resignación nuestros brazos, reprimir nuestro dolor, y verter una lágrima de profunda amargura al despedirnos para siempre de un recuerdo querido de nuestro corazón, porque se halla íntimamente ligado con muchos sucesos gloriosos para nuestra patria.

En estas palabras podemos apreciar un cambio de postura respecto al artículo anterior. Hay una mayor exaltación de los valores históricos y tradicionales, frente a una postura más “artística” como la que se nos presentaba. Acaso el autor se ha sentido de alguna manera traicionado ante la escasa atención que habría merecido la idea de compromiso planteada el año anterior que, como vimos, fue defendida por una parte importante del Consistorio. Observemos ahora que evita retratarse nuevamente con la actitud despectiva que había tenido anteriormente hacia el edificio, remitiendo a lo ya escrito y omitiendo repetir los detalles.

Los que hayan leído el artículo que sobre este punto escribimos en nuestro número 5, correspondiente al mes de Mayo del año último, comprenderán que nos mueve a esclamar [sic] así el temor de ver desaparecer principalmente la parte de edificio donde se halla el salón del consistorio, digno por su mérito, como monumento histórico y artístico, de conservarse a toda costa: en cuanto a lo demás, también dejamos consignada allí nuestra opinión. Ahora bien, ¿qué de piensa hacer del precioso y rico artesonado de dicho salón? ¿Serán arrancados de su sitio estos objetos por manos asalariadas para destruir, y que no sepan tocarlos con la delicadeza y respeto que se merecen? Después de quitados del lugar que ocupan, ¿a cual otro irán a parar? ¿Serán almacenados para que el polvo y la polilla se encarguen de acabar la obra de su destrucción, o se les tendrá preparado de antemano un local digno de recibirlos y contenerlos, y en el cual puedan desde luego ser colocados del mismo modo que lo están al presente?

Suplicamos a la Excma. Corporación municipal que atienda este asunto con predilección, segura de que por ello merecerá bien de los Valencianos y de todos los amantes de lo bello. El cariño y el respeto con que miramos los objetos de que se trata y la importancia que en ellos reconocemos nos mueven a manifestar nuestros temores de que se destruyan; por lo demás, abrigamos la confianza de que las personas encargadas de la dirección de estos trabajos reunirán la ilustración y el celo necesario, para impedir que el arte y la ciencia tengan que lamentar una nueva e irreparable pérdida.

Lo cierto es que los temores del autor estuvieron prácticamente a punto de convertirse en realidad. Del edificio únicamente se salvó el techo de la Sala Dorada e incluso en los años posteriores podría haber desaparecido. Guardado durante más de medio siglo en cajas depositadas en el Palacio Arzobispal, en enero del año 1917 se decidió su traslado a la Sala del Consulado del Mar de Valencia, donde se colocó en 1920 y donde actualmente se conserva (Lámina 2.1)⁶⁸. Continúa el artículo haciendo referencia a la Comisión de Monumentos:

Y he aquí la ocasión oportuna de que la comisión de Monumentos históricos y artísticos empiece a dar señales de vida, y a cumplir una de sus principales y más importantes obligaciones, bien ayudando a la municipalidad, si necesario fuese, bien reclamando de ella, en otro caso, lo que de reclamar fuese, para la conservación de cosas que caen bajo su jurisdicción. ¿Pero existe en Valencia tal comisión de Monumentos históricos y artísticos? No sabemos qué contestarnos. Es verdad que el viernes 16 del presente mes cinco personas respetables de esta ciudad, nombradas vocales por el Sr. Gobernador civil, se reunieron para celebrar su instalación; pero verdad es también que, según nuestros informes, estas cinco personas no piden aún formar cuerpo, ni egercer [sic] acto alguno, interín no reciban de la comisión central de Madrid la confirmación de su nombramiento. Las facultades del Sr. Gobernador civil en este punto están reducidas, según lo que arroja de sí el Real decreto de 15 de Noviembre último, por el que se mandan organizar estas comisiones, a proponer en terna los individuos que han de componerlas. Presumimos sin embargo que el Sr.

⁶⁸ No habiendo lugar para su colocación en las nuevas dependencias municipales, el 3 de agosto de 1860 se decidió depositarla en un local de la planta baja del Palacio Arzobispal. El 16 de marzo de 1870 hubo una propuesta de venderlo para pagar las obras del Valladar, pensando en obtener 20.000 reales de la madera y 1.000 por la extracción del oro. La valoración de su mérito artístico y la poca rentabilidad de su venta como madera vieja impidió su destrucción. En la sesión del 22 de junio de 1891 se pregunta por el paradero de los artesonados y se confirma su localización, estudiándose un año más tarde su colocación en la Lonja, cuya restauración se iba a comenzar por esas fechas. En 1906 se pensó en adaptarlo a alguna de las nuevas dependencias del Ayuntamiento, pero se desestimó la idea. Finalmente, en 1916 el nuevo Arzobispo de Valencia pensó en acometer algunas reformas en su edificio, invitando a la Comisión Municipal de Monumentos a que retirara las piezas, que se trasladaron provisionalmente a las Torres de Serranos y se montaron en la Lonja al fin en 1920. Sobre este tema puede verse la Tesis Doctoral de María Montserrat Martínez Valenzuela: *La Lonja de Valencia patrimonio de la humanidad: estudio histórico-técnico y conservativo del alfarje de la sala Dorada* (UPV 2008) y concretamente el capítulo 2.3, donde se transcriben las actas de las distintas sesiones referidas, aunque casi toda la información había sido publicado ya por Tramoyeres, L.: *Los artesonados...*

Gobernador civil se hallará facultado para nombrar una comisión interina con poder de obrar. Si así es nos alegraremos, y suplicamos vivamente a la que lo ha sido que inaugure prontamente sus trabajos y se entregue con ardor a sus importantes y elevadas tareas.

En efecto, la Comisión Provincial de Monumentos acababa de formarse en ese momento y controlar el derribo de las antiguas Casas Consistoriales iba a ser una tarea que no podrían resolver con eficiencia, como veremos⁶⁹. Concluye el texto haciendo una referencia más o menos extensa al rumor que circulaba entonces sobre la pronta demolición del Convento de Sancti Spiritus en Murviedro y sobre la necesidad de que la Comisión de Monumentos actuase allí, al menos para rescatar un crucifijo y algunos cuadros que tenían los monjes recientemente desalojados.

Volvamos a los libros de Plenos para saber qué es lo que estaba pasando. El 1 de febrero de 1855, exactamente un año después del primer antecedente que tenemos, se proponía un nuevo reconocimiento del edificio, que se acordaba el día 5, para rectificar y mejorar el apuntalamiento en la puerta bajo la torre que recae a la plaza y en el balcón sobre ésta. Es en este momento cuando se procede al vallado de las calles de Caballeros y de los Hierros, que es lo que preocupó al redactor de *Las Bellas Artes*⁷⁰. El día 12 se vuelve a plantear el tema del derribo y venta de las Casas Consistoriales y el 15 se acuerda pagar 164 reales al arquitecto Vicente Ferrer por los gastos del apuntalamiento⁷¹. En la misma línea, el día 26 de febrero se acuerda pasar el expediente de demolición y las nuevas líneas de la calle Caballeros al Procurador Síndico para su dictamen. El día 22 de marzo está listo el pliego de condiciones para la subasta y las nuevas líneas de la calle, que deben someterse a aprobación de la Diputación Provincial⁷².

El día 3 de abril se acuerda pedir al Gobernador todo su apoyo en la petición que se va a hacer al Gobierno para permitir la venta del edificio⁷³. Ésta se aprueba el día 7 de abril solicitando que se declare que la enajenación de las Casas Consistoriales no queda comprendida en la suspensión acordada por Real Orden del 10 de febrero

⁶⁹ La presión a que fue sometida la Comisión para que tomara parte en la protección del antiguo edificio debió ser importante. Incluso en la prensa nacional hay ecos de que esta tarea se consideraba inexcusable. En la segunda hoja del diario *La España*, en el número del martes 30 de mayo de 1854, encontramos esta alusión muy directa: *En Valencia, el gobernador interino está organizando la comisión de monumentos de aquella capital, con arreglo a una orden últimamente recibida. Hemos oído también los nombres de las personas que entran a componerla, y que publicaremos tan luego como lo sepamos oficialmente. Para cuando se organice esta comisión, le recomendamos muy particularmente las casas consistoriales, como un edificio digno de llamar su atención por sus recuerdos históricos.*

⁷⁰ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) nº 163 y 179. Poco después, el 1 de marzo, se acordaba pagar al carpintero José Gil 1647 reales y 18 maravedíes por su trabajo, que incluía el vallado de las calles Caballeros y de los Hierros (nº 328).

⁷¹ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) nº 224.

⁷² AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) nº 283.

⁷³ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) nº 514.

último⁷⁴. El 4 de mayo se pedía al Gobernador la declaración del Gobierno sobre el asunto⁷⁵, notificándose al Pleno el 30 de julio que el Gobierno no había accedido al derribo, por lo que debía atenerse a lo acordado el 19 de febrero y que pasase a la Comisión de Policía Urbana⁷⁶. Tras esta negativa y dada la situación de una nueva desamortización en curso, la aprobada el 1 de mayo de 1855, se acordó en reunión del 10 de septiembre que la Comisión de Casas Consistoriales fuera a ver al Comisionado Provincial de Venta de Bienes Nacionales y negociara obtener algún edificio para uso de Casas Consistoriales, así como sobre el futuro del que está en ruina⁷⁷.

Además del avance del procedimiento de derribo del edificio, aparecen durante estos meses algunas noticias interesantes. Se conserva entre los documentos anexos una carta firmada el 20 de febrero por Josefa Teresa Cerveró, Abadesa del Convento de la Puridad, quien enterada del inminente derribo del antiguo edificio ofrecía custodiar los objetos del Oratorio municipal en la iglesia de la antigua Cofradía de San Jaime, donde se habían trasladado las monjas poco tiempo antes⁷⁸. Unos días más tarde, el 26 de febrero, se autorizaba al cronista Vicente Boix a publicar un folleto de cuatro pliegos en el que se recogerían documentos y contratos relativos a la construcción del edificio⁷⁹. También cabe destacar el acto solemne que se hizo el día 6 de mayo cuando las autoridades, escoltadas por el ejército y la Milicia Nacional, se dirigieron a las antiguas Casas Consistoriales y el Ayuntamiento sacó de ellas la Real *Senyera*, el pendón de la Conquista, la espada del rey Don Jaime, el pendón Real,

⁷⁴ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 517. La citada Real Orden de 10 de febrero de 1855 suspendía la venta de bienes pertenecientes al Estado, a los pueblos, al clero y a los establecimientos de beneficencia e instrucción pública, cuya subasta no se hubiere verificado, hasta la aprobación por las Cortes del proyecto de ley sobre desamortización (Dieste y Jiménez, Manuel: *Diccionario del Derecho Civil Aragonés*, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid 1869, p. 395) La Ley de desamortización referida sería la promovida por el ministro Pascual Madoz, aprobada el 1 de mayo de 1855.

⁷⁵ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 670.

⁷⁶ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 989.

⁷⁷ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 1254.

⁷⁸ AMV, Libro de Actas del año 1855- Documentos (sign. D- 299) fol. 144. El Convento de la Puridad original se encontraba en la zona ocupada por las calles Rey Don Jaime, Moro Zeit y Conquista. Fue demolido en 1837, previo traslado de las monjas al desamortizado Convento de Trinitarios. En 1854 se les cedió la sede de la antigua Cofradía de San Jaime, para poder convertir en solares su segunda residencia. Por su parte, el derribo de las Casas Consistoriales no fue tan rápido como se esperaba y finalmente, en 1860, varios de los cuadros de la capilla de la Casa de la Ciudad acabaron en el Convento de San Gregorio, patronato del Ayuntamiento (Tramoyeres, L. “La capilla...” p. 77).

⁷⁹ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 299. El folleto correspondería seguramente al apéndice al tomo II de su *Valencia histórica y topográfica*. No debió publicarse antes, porque si hubiera sido así, Zacarés habría contado con estos documentos para redactar su descripción de las Casas Consistoriales, que vio la luz en 1856.

las llaves de la ciudad con la carta de la reina Isabel II y la bandera de cazadores de Oporto, trasladando estos objetos a la Casa de Enseñanza⁸⁰.

Respecto al propio inmueble, en reunión del 22 de marzo se ordenaba dejar expedito el tránsito en la Calle Caballeros⁸¹ y el 26 de julio se pasaba cuenta de 200 reales por una puerta colocada⁸². Sabemos que todavía había objetos en el antiguo edificio, pues la mudanza no se había podido completar por falta de espacio en la nueva sede. De hecho, el 4 de octubre se ordenaba que se devolvieran a sus estantes los libros y papeles del Archivo Municipal *que para su traslado a la Casa de Enseñanza se habían hacinado en los salones de la antigua Casa Consistorial*⁸³, operación por la que el 30 de noviembre se acuerda pagar la deuda de 270 reales⁸⁴.

En el mismo año 1855 se construiría la *roca* “Valencia”, para conmemorar el IV centenario de la canonización de San Vicente Ferrer⁸⁵. Tramoyeres fue el primero en sugerir que para su realización se utilizaron elementos del techo del Salón de los Ángeles⁸⁶. Esto debe ser cierto y, de hecho, se pueden identificar los elementos pertenecientes a la Edad Media (Láminas 2.5 a 2.8). Sin embargo, es interesante observar cómo se disimula su procedencia en un momento delicado de debate sobre el futuro del edificio de las Casas Consistoriales⁸⁷. Así es como el cronista Boix nos habla del nuevo carro procesional, que estaba listo para los festejos del 28 de junio de 1855:

⁸⁰ La noticia aparece en la prensa de la época, como en *El Clamor Público*, jueves 10 de mayo de 1855, p. 2. Se conserva además el documento original del Programa en el Archivo Municipal (AMV, Libro de Actas del año 1855- Documentos (sign. D- 299) fol. 270.

⁸¹ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 482.

⁸² AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 986.

⁸³ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 1432.

⁸⁴ AMV, Libro de Actas del año 1855 (sign. D- 298) n° 1492.

⁸⁵ Roca es el nombre que se da a cada uno de los grandes carros con esculturas alegóricas que se sacan anualmente en la procesión del Corpus Christi y que también participan en otros festejos excepcionales. Desde 1373 estaría documentada su uso, en este caso con motivo de la entrada en Valencia de Doña Mata, futura esposa de Juan I (Pedraza, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1982, p. 55) Seis de las once que existen en la actualidad son anteriores a 1855, remontándose a los siglos XVI y XVII.

⁸⁶ Tramoyeres Blasco, Luis: “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España” en *Archivo de Arte Valenciano* n° 3, 1 1917, p. 35. Previamente había expuesto estas ideas en un artículo publicado en *Las Provincias* el 12 de abril de 1909.

⁸⁷ En el relato de los festejos, Boix hace el siguiente comentario sobre la Casa de la Ciudad: *Enfrente [de la Basílica de la Virgen] se veían las gigantescas rocas; y la vieja casa de la Ciudad, ostentando la bandera nacional sobre aquellos muros, hoy medio demolidos, que encierran la historia patria de seis siglos, y los tesoros de las artes y del buen gusto del siglo XV y XVI. El palacio del antiguo Consejo de Valencia se derrumba; ¿cómo se reemplazará?... Pasemos adelante; no hay tiempo para ocuparse de las ruinas de los tiempos forales, que hallamos a cada paso. Son días de fiestas: ¡adelante!* (Boix y Ricarte, Vicente: *Fiestas que en siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1855, pp. 111-112).

[...] Pero aquellos días llamaba sobre todo la atención el nuevo carro monumental. Obra de pocos días emprendida y acabada por los esfuerzos de D. Vicente Piñó y Ansaldo, alcalde, y por el activo e inteligente secretario municipal Don Timoteo Liern, no por eso dejaba de ofrecer tanta novedad, como mérito artístico; y ha sido digna de perpetuar esta gran solemnidad secular. Se trabajó bajo la dirección de D. Luis Tellez, profesor de la academia de artes de San Carlos, pintor del Excmo. Ayuntamiento y director de la sociedad de artistas valencianos⁸⁸.

Resulta sospechoso que se trate de una obra realizada en un tiempo mínimo y a instancias del Ayuntamiento, en una época en que las Casas Consistoriales estaban cerradas esperando permiso para el derribo. Boix reconoce que existen restos medievales, pero no refiere su procedencia:

La roca es un conjunto de preciosos restos originales de la edad media, llena de entallamientos de aquella época, que en su primitiva colocación solo representaban danzas, festines y torneos, bajo una forma completamente caprichosa, egecutada [sic] puramente en relieves. Su primer cuerpo está compuesto de un excelente friso de la misma clase sobre una grandiosa moldura de encina, tallada con igual gusto y delicadeza: se halla además guarnecido de una elegante barandilla, en cuyo frente quedan agrupados diferentes objetos, que manifestaban los honores que despreció Vicente en su apostólica humildad. El cuerpo principal lo forma un magnífico pedestal, ricamente exornado: la decoración posterior contiene el escudo de España; y los dos laterales, los cuatro que, según sus épocas, fueron el blasón de nuestra querida Valencia; destinándose la fachada anterior para la colocación del Ángel tutelar y patrón del ayuntamiento, y que presidía, bajo regio solio, los antiguos e históricos pendones de la ciudad con la espada del ínclito Rey Conquistador, poéticamente agrupados, y que junto con el rico escudo del ángel formaban el lindísimo objeto de la composición.

No encontramos ni rastro del Ángel, pero tal como lo cita Boix, parece que tuviera que haberse paseado la imagen medieval del arcángel San Miguel que se conservaba en el Ayuntamiento (Lámina 2.15). Es posible, porque con motivo del festejo, en la llamada roca nueva iban a ir la espada del rey Jaime I, el pendón de la Conquista y el histórico estandarte de los tercios antiguos de Valencia⁸⁹. No obstante, son más sospechosos otros comentarios de Boix como los de los “mancebos con escudos”, término que parece emplear para evitar una alusión directa a las figuras aladas que serían los ángeles del salón homónimo (Lámina 2.8):

⁸⁸ Boix, V.: *Fiestas...*, pp. 127-128.

⁸⁹ Boix, V.: *Fiestas...*, p. 88.

Cuatro mancebos con escudos, y bajo igual número de coronas, representaban los antiguos heraldos, ocupando los ángulos extremos, que terminan en el cornisamiento, sobre el cual descansaba la estatua de Valencia con una espléndida bandera, donde se leía lo siguiente:

VALENCIA EN EL CUARTO SIGLO
DE LA CANONIZACIÓN DE SAN VICENTE FERRER

*La roca está tintada de maderas; la estatua que la corona y demás objetos que lo requieren, son dorados, con fondos y reverses de los colores propios del caso y con arreglo a la época a que se refiere, como un verdadero policromato. Para su construcción se emplearon diferentes fragmentos de tabla antigua, que con suma dificultad debieron arreglarse a la decoración de un cuerpo de dimensiones, forma, carácter y objeto dados y de no poca solidez. [...]*⁹⁰

Concluye Boix haciendo nuevamente una alabanza sobre la, para nosotros sospechosa, rapidez de ejecución de la obra y su éxito entre la gente.

*Pocas obras de esta clase se han ejecutado [sic] tan rápida y brillantemente; fue el objeto de la admiración y del aplauso universal; y todos a porfía, propios y extraños, dieron a este monumento la más amplia, completa y satisfactoria aprobación. Se propuso el pensamiento de la construcción de una roca, se admitió con entusiasmo; se improvisaron los medios y el ayuntamiento de 1855 deja una memoria notable al siglo XX. [...]*⁹¹

Lo cierto es que la memoria que nos ha dejado al siglo XX la construcción de este carro para la festividad del Corpus no es tan notable como se esperaba. Los dorados con purpurina y los trabajos de talla de calidad mediocre, lo único que hacen es poner en valor los restos medievales aprovechados para su construcción, y plantearnos la gran pérdida sufrida. Al fin y al cabo, la “roca nueva” fue una obra apresurada y económica, que utilizó restos antiguos disponibles. La única duda es si estos restos procederían del Salón de los Ángeles, como parte de un expolio descontrolado de un elemento de valor artístico que en teoría se pretendía salvar, o si pertenecían a la torre contigua, que había sido ya derribada de manera cautelar. En ella se encontraba alojado el despacho de la Alcaldía, como se ha comentado. Antes fue la antesala del Archivo de la Insaculación aunque, por lo que nos cuenta Zacarés: *nada tiene de notable ni tampoco el archivo a excepción del techo labrado con molduras; una*

⁹⁰ Boix, V.: *Fiestas...*, pp. 128-129. El texto sigue hablando de su construcción y artífices: *La academia de San Carlos, a quien se sometió su examen, aprobó el proyecto en todas sus partes, honrando, como debía, el mérito distinguido del Sr. Tellez. La escultura es obra de D. Antonio Marzo, profesor de la misma academia, a quien se confió igualmente la estatua y grupo de alegoría; la obra de talla es de D. José Puchol, el dorado y colorido a D. Benito Lleonart, otro de los buenos amigos a quien el cólera ha hecho desaparecer después de las fiestas; el trabajo de carpintería a D. José Gil y D. Ramón Monzó, y la parte de carruagería [sic] a D. Vicente Balader.*

⁹¹ Boix, V.: *Fiestas...*, p. 129.

*ventana gótica y la inscripción que antes hemos copiado*⁹². La inscripción referida conmemora su construcción en 1512, época en que son habituales otros tipos de decoración.

El problema es que desconocemos el alcance del derribo de 1854. Sabemos que se eliminó la torre pero ¿hasta qué punto? Con una altura de unos 30 metros, sobresalía únicamente un piso, de no más de 5 metros, sobre la cornisa de los porches. Eliminar únicamente esta parte resultaría insuficiente, por lo que podemos pensar que se demolió también el piso inferior, a la altura de las galerías. La duda es si se siguió hacia abajo, arrasando también parte de los muros del piso principal, al menos el que comunicaba con el Salón de los Ángeles. Al restituir la planta más adelante, veremos que éste formaba un trapezoide, por lo que entre la última viga y el muro de separación había un espacio residual de forma triangular, más pequeño que el resto. Si se demolió el muro, se habrían tenido que desmontar las viguetas de esta zona del Salón de los Ángeles. Aunque el Ayuntamiento pensara todavía en su recuperación y traslado a un nuevo emplazamiento, podemos suponer que el Salón de los Ángeles se querría reubicar en un espacio perfectamente rectangular y regular, por lo que la pérdida de los elementos decorativos del triángulo desmontado no preocuparía demasiado. En este contexto, almacenados junto al resto de la madera vieja del derribo, las esculturas medievales se habrían reutilizado en la “roca nueva” por su belleza artística intrínseca y por ser coetáneos de San Vicente Ferrer, a quien se dedicaba la fiesta de 1855.

El año siguiente será relativamente tranquilo, una vez frustradas las intenciones de demolición del Ayuntamiento. Se está quizá ganando tiempo para que avance el deterioro del edificio y poder volver a solicitar el permiso de derribo más adelante. Se empezó a habilitar una parte del edificio para establecer el cuerpo de guardia de la Caballería de la Milicia Nacional y el 18 de febrero se ordenaría hacer una inspección de la solidez de esta zona del edificio, visura que se presenta el 6 de marzo⁹³. En paralelo habrá varias reuniones donde se tratará sobre la venta de la madera vieja procedente del derribo de la torre. El 28 de febrero se informa de que existe un comprador; el 3 de abril se pide autorización para enajenarla. El día 2 se autoriza finalmente a la subasta de ésta, constanding el día 13 su adjudicación por el precio de 3486 reales⁹⁴. Finalmente, el 1 de diciembre se ordena una nueva visura de las Casas Consistoriales por una nueva Comisión, formada en este caso por José Francés, José Mercé, el arquitecto Salvador Escrig y Antonio Rodríguez de Cepeda, que examinarán el expediente⁹⁵.

⁹² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

⁹³ AMV, Libro de Actas del año 1856 (sign. D- 300) n° 247 y n° 324.

⁹⁴ AMV, Libro de Actas del año 1856 (sign. D- 300) n° 290, 456, 594 y 649.

⁹⁵ AMV, Libro de Actas del año 1856 (sign. D- 300) n° 1369.

En este contexto es cuando José María Zacarés publica su breve folleto de la *Memoria histórica y descriptiva de las Casas Consistoriales de la Ciudad de Valencia*, del que fueron enviados seis ejemplares por el notario Timoteo Liern a finales de año, como consta en la reunión del 16 de octubre de 1856⁹⁶. Quizá sea significativo que la obra se publicó en Barcelona⁹⁷ y que no fuera el propio autor quien enviara una muestra del libro a sus antiguos compañeros en el Consistorio. Nuestras dudas parecen corroborarse al comenzar a leer las primeras páginas escritas por Zacarés:

No lejos del centro de esta ciudad, junto a la plaza llamada de la Catedral o de la Iglesia Metropolitana⁹⁸, levanta todavía su masa rectangular el antiguo edificio de nuestras Casas Consistoriales; eleva aún su remate o cuerpo superior de orden toscano que le corona y descuella sobre los demás que lo circuyen, apareciendo su robusta mole desde el otro extremo [sic] de la plaza con las dos torres que le flanquean; ¿pero qué será dentro de poco tiempo de este antiguo alcázar que tantos y tan bellísimos recuerdos encierra? Según todas las apariencias, no quedarán siquiera vestigios de haber existido; ¡triste privilegio de nuestro siglo de civilización y adelantos!... Nuestros mayores si bien abandonaron o destruyeron los pesados y macizos alcázares feudales, levantaron sobre sus emplazamientos otros palacios que aunque prosaicos y escasos de buen gusto, ostentan todavía en medio de su decadencia cierta magestad [sic] y grandeza, porque hay épocas que no dejan de tener páginas hermosas, hay períodos de decaimiento en que el arte pinta con los más vivos colores su orizonte [sic], así como el sol al hundirse en el ocaso.

Yo creo, pues, que todos los que participan del dulce y puro entusiasmo que me ha dominado siempre al contemplar los gloriosos monumentos que nos restan de nuestros antepasados, y de la idólatra veneración con que miro el reducido número de los que han perdonado nuestras lamentables discordias, darán una benévola acogida a la memoria del edificio en que han pasado los acontecimientos más notables de nuestra patria, y verán con interés la minuciosa narración de su primitiva existencia, sucesivo engrandecimiento, estado actual y hechos notables ocurridos en él, fundados en cuanto nos ha sido posible en datos exactos o por lo menos los más verídicos, sacados con escrupulosidad de las memorias que nos han sido transmitidas de aquellos apartados tiempos por nuestros coronistas [sic] e historiadores y por algunos celosos escritores contemporáneos; pues no es fácil deducir consecuencias demostrables y claras, tratándose de unos hechos harto oscuros y difíciles de poner en evidencia⁹⁹.

⁹⁶ AMV, Libro de Actas del año 1856 (sign. D- 300) n° 1211. Timoteo Liern, como notario, estuvo activo entre 1855 y 1865. En 1855 era Secretario del Ayuntamiento.

⁹⁷ Hay que recordar que algunos de los principales libros sobre la historia de la ciudad fueron publicados en Barcelona, como la *Valencia* de Teodoro Llorente (1889), las *Décadas* de Escolano y Perales (1878-1880) o la *Geografía del Reino*, coordinada por Carreres Candi (1920). Sin embargo, para un folleto de 30 páginas no era necesario acudir a una gran imprenta. El mismo Zacarés había escrito en 1849 una *Noticia biográfica de D. Vicente Salvá* en la imprenta valenciana de José Rius, con una extensión de 24 páginas.

⁹⁸ Nótese que Zacarés no usa el nombre oficial de Plaza de la Constitución.

⁹⁹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 5-6.

La conclusión del opúsculo mantiene el mismo tono de pesimismo respecto a su tiempo y al escaso interés de los valencianos por el Patrimonio. Como en la introducción, el texto de Zacarés no tiene desperdicio, pasando desde la evocación nostálgica de la historia, la denuncia de las pérdidas y una esperanza, más bien retórica, en que finalmente se intentará salvar el edificio o, al menos, una parte de él¹⁰⁰:

[...] Tal es sucintamente lo que nos ha parecido digno de notarse como poco conocido, del edificio de nuestras antiguas Casas Consistoriales; las memorias de sus usos, privilegios y otras cosas o se hallan en casi todos nuestros Coronistas [sic] o no pertenecen a nuestro propósito: pero al fijar nuestra imaginación en aquellos tiempos que hemos recorrido, qué vacío tan inmenso encontramos ¿Qué se han hecho las armaduras que pendían de sus muros? ¿Qué de la animación que tuvo en aquel tiempo? ¿Qué son aquellas galerías sin las damas que a ellas asomaban y de las [que] quizá más de una vez enviaron el último beso de despedida a los Moncadas, Entenzas, Grallas, Desclots, y Perillós, sus maridos, parientes y deudos, que partiendo a una expedición [sic] lejana, seguidos de sus escuderos, donceles, pages [sic] y hombres de armas, brillantes en arreos y armaduras, llenaban el anchuroso patio e inmediaciones del alcázar? Ahora reina en él el más melancólico silencio y entristece el contemplar su soledad y abandono. Hemos querido sin embargo dar una postrer mirada a tan suntuoso como interesante monumento; hemos probado a prolongar nuestra ilusión, antes de que llegue el día en que probablemente no sea más que un confuso montón de escombros: porque amantes de todo lo que honra a nuestra patria, deseamos reciba un adiós postrero antes de desaparecer de nuestro suelo, persuadidos de que la relación de sus grandezas debe preceder a la de su ruina, porque menester es conocerlas para llorarlas.

Una tras otra hemos visto convertir en polvo no solo las grandes obras que nos legaron los árabes, s[no] que también las levantadas por nuestros regeneradores [sic]: la casa de placer de la Infanta Zaida, el grandioso monasterio construido sobre parte de la misma: el Realet, o palacio de los infantes de Vidaurre: el magnífico de nuestros Reyes, y tantas otras que semejaban desafiar a los siglos, han cedido a los impulsos del más estúpido abandono: de modo que nuestra Ciudad cabeza en su tiempo de un reino poderoso, asentada graciosamente casi a la orilla del mar, y en una deliciosa llanura, llamada a ser una de las más importantes de la Península, puede apenas enseñar memoria alguna que atestigüe su antigua grandeza y poderío. ¡Será acaso que desconozcamos [sic] su precio, o que los miremos con una apática indiferencia! No, estamos persuadidos de que la ilustración del más insignificante de sus hijos conoce su valía, y que par[a] conservar cuando no el todo al menos la parte que sea posible, del que hemos procurado describir en esta memoria, hará los más costosos sacrificios. Ténganlo esto bien presente aquéllos a quienes cumple llenar tan sagrado compromiso, y ya no dudamos que

¹⁰⁰ Debe recordarse que José María Zacarés aparecía entre los firmantes de la solicitud para que se intentara reedificar las Casas Consistoriales aprovechando la misma parcela y conservando al menos una parte del antiguo edificio, incorporando sus salones en una construcción mayor.

*los votos que tan explícitamente dejamos consignados, obtendrán la satisfactoria conclusión que apeteceamos*¹⁰¹.

Durante el año 1856 el Ayuntamiento va consolidando su posición en la Casa de Enseñanza. El 25 de agosto se aprueba una nueva distribución del edificio en la que ocupará toda la planta baja la nueva Escuela Industrial, incluyendo la iglesia de Santa Rosa, proyecto que se confirmará el 22 de septiembre. El 11 del mismo mes de septiembre se acuerda trasladar a las niñas de la Casa de Enseñanza al segundo piso, lo que nos confirma que por aquel entonces el Ayuntamiento estaba ocupando todo el Principal¹⁰².

No hubo tampoco mucho movimiento en los años 1857 y 1858. Respecto al primer año, consta el 8 de enero la llegada de un oficio de la Comisión de Monumentos sobre lo que se pensaba hacer del techo del Consistorio (Sala Dorada)¹⁰³ así como una propuesta, con fecha del 19 de septiembre, para reiterar la solicitud al Gobierno de permitir la venta de las Casas Consistoriales¹⁰⁴. De 1858 podemos mencionar que el 27 de enero se solicitaba un informe sobre el estado de las cubiertas y las obras que debían hacerse para evitar las filtraciones de agua, pasando a la Comisión¹⁰⁵. El día 3 de marzo se daba orden de reparar los terrados de las mismas¹⁰⁶.

Sería realmente en el año 1859 cuando se retomen las actuaciones sobre el antiguo edificio. El 8 de enero el Alcalde pide el expediente para tomar una resolución y el 1 de febrero decide proceder al derribo de la fachada, poniendo en conocimiento del Gobernador Provincial toda la historia y solicitando permiso para vender los materiales y compensar los gastos. Se le comunicará además para que prepare el traslado de una parte del Archivo General del Reino, que se conserva en el piso bajo de la Casa Consistorial. Igualmente, se pone en conocimiento de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos para que pueda intervenir y conservar aquellos objetos que lo merezcan, aparte de los que ya están indicados en el expediente separado¹⁰⁷. El día 11 de febrero se recibe la autorización, para que se proceda al derribo en 30 días¹⁰⁸ y la operación debió comenzar inmediatamente (Lámina 1.12)¹⁰⁹. El 2 de marzo llegaba el informe de la Comisión de Monumentos

¹⁰¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 29-31.

¹⁰² AMV, Libro de Actas del año 1856 (sign. D- 300) n° 1058, 1114 y 1099. Hay algunas noticias más sobre los trámites y el pago de alquileres a la Casa de Enseñanza.

¹⁰³ AMV, Libro de Actas del año 1857 (sign. D- 302) n° 15.

¹⁰⁴ AMV, Libro de Actas del año 1857 (sign. D- 302) n° 369.

¹⁰⁵ AMV, Libro de Actas del año 1858 (sign. D- 303) n° 33.

¹⁰⁶ AMV, Libro de Actas del año 1858 (sign. D- 303) n° 95.

¹⁰⁷ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 22, 112 y 113.

¹⁰⁸ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 117.

¹⁰⁹ En el diario madrileño *La España*, miércoles 16 de febrero de 1859, encontramos una breve reseña de esta actuación, que había trascendido el ámbito meramente local: *Por fin. Ya ha empezado en Valencia el*

con indicación de lo que se tenía que salvar, y se pasó a la Comisión de Casas Consistoriales, encargada del derribo¹¹⁰. Tenemos conocimiento de su contenido detallado por las Actas de la propia Comisión de Monumentos:

*Como en sesión extraordinaria los señores del margen [Lafuente, Sancho y Boix, como secretario] se constituyeron en el Salón de los Ángeles de la antigua Casa de la Ciudad y examinando todas las labores y detalles de la obra vieja, se acordó que se pidieran al Ayuntamiento para su conservación las esculturas que forman los grandes canes en que apoyan las vigas principales; las de los casetones y recuadros de los entramados, los rosetones y escudos de los frisos; las pinturas y detalles más delicados de los plafones y los arquivoltas y frisos y que contienen pinturas o inscripciones. De la antecámara de la capilla deberán reservarse los entallados de los canes, los rosetones y los frisos. Asimismo todas las lápidas colocadas en el muro exterior del edificio y las que se hallan ya guardadas. Por último se acordó facilitar los medios de sacar una copia del artesonado tal como ahora existe, para conservar memoria de él. Y la comisión, dando las gracias al Sr Rubert, concejal comisionado por el Ayuntamiento para acompañar a la comisión, se retiró satisfecha del orden observado en el derribo, todo lo cual certifico [Firmado por Vicente Boix, como secretario]*¹¹¹

El día 12 de marzo se leía un oficio de la Academia de San Carlos nombrando a los arquitectos Salvador Escrib, Vicente Castelló y Elías Martínez para que visitaran e informaran sobre el derribo¹¹². Nos interesa más, sin embargo, una notificación realizada el día 16 de febrero sobre un problema no previsto:

El señor D. Vicente Minguet individuo de la Comisión de Casas Consistoriales manifestó al Ayuntamiento que según versiones llegadas a sus oídos, emitidas por los arquitectos encargados del derribo de parte de dicho edificio, debía procederse a la demolición de la pared y fachada y de la que paralelamente sigue la línea de aquella, conteniéndose entre ambas el Salón de los Ángeles: que esto era cierto y así pensaba hacerse, desaparecería desde luego la fachada de la Capilla, que en su concepto debe conservarse y que habiendo sido el acuerdo del Ayuntamiento el derribar tan solo la parte necesaria para alinear el edificio, se creía en el deber de poner en conocimiento de la Corporación cuanto deja manifestado con el objeto de que no se haga otra

derribo de las antiguas casas consistoriales, que ha dado origen a tantas cuestiones. Se ha nombrado a un concejal para que, poniéndose de acuerdo con la comisión de monumentos artísticos, se encargue de la conservación de las notables obras de arte que encierra aquel edificio, especialmente los ricos artesonados que son tan celebrados por los inteligentes.

¹¹⁰ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 174. El mismo día también se leía la carta del Archivero General del Reino que manifestaba haber dejado ya vacío el local que ocupaba dicho Archivo en las Casas Consistoriales y pedía la cantidad de 2500 reales que en 13 de enero de 1851 ofrecía la municipalidad para el traslado. Manifestó el concejal Salvador Rubert que para el traslado se habían facilitado un carro y cinco peones y quedó la contestación para que la decidiera la Comisión. (n° 176).

¹¹¹ Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (Libro de Actas, sin foliar). Sesión extraordinaria 21 de febrero de 1859.

¹¹² AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 203.

cosa que lo acordado por la Corporación conservando a la vez los objetos históricos y artísticos que están clasificados como tales, y el Ayuntamiento acordó que la Comisión del ramo a la cual pertenece el Sr. Minguet se ocupe detenidamente de este negocio analizando cuanto sobre el particular emita en el derribo de que se trata y emita su dictamen a la Corporación respecto de cualquier novedad que deba introducirse a los acuerdos tomados por la misma¹¹³.

No hay ninguna otra notificación sobre el derribo, pero es interesante observar cómo los arquitectos, para curarse en salud, amplían el área de demolición a toda la crujía y no únicamente el muro de fachada. La operación tenía una cierta lógica, porque todo este segundo muro se encontraba apoyado sobre grandes arcos en planta baja, lo que explicaría la desconfianza por parte de los técnicos sobre su estabilidad, más allá del estado de los propios soportes. Se trataba de algo no previsto y algún miembro de la comisión se asustó, porque implicaba destruir la portada renacentista de la capilla, y también la bóveda que se apoya en éste. Seguramente los arquitectos convencieron a la Comisión de la necesidad de efectuar el derribo total. De hecho, será la misma Comisión la que el 12 de marzo propondrá *la nueva edificación de otra Casa en el área resultante de la actual dejando a línea en la Calle de Caballeros las Casas Consistoriales¹¹⁴*. El día 23 se continuó debatiendo¹¹⁵, aplazándose la decisión final hasta el 25 de marzo.

Parece que el derribo no se llevó con todo el esmero previsto y fue bastante poco lo que se desmontó, o se recuperaron materiales que se han perdido. Así nos lo demuestra el contenido de la carta enviada por la Comisión de Monumentos remitida al Ayuntamiento el 21 de marzo de 1859, que debió pasar directamente a la comisión del derribo, pero de la que conservamos copia en las Actas de la entidad firmante:

Se halla ya demolida la parte de las antiguas casas consistoriales que encerraba el histórico salón llamado de los Ángeles. Esta comisión que ha deplorado se ejecutara su demolición ha visto con la satisfacción más cumplida que no sólo no han ocurrido desgracias por la inteligente dirección que se ha dado al derribo, sino que se han salvado con el mayor esmero los objetos dignos de conservarse. Entre estos ha designado la comisión, como muy propios para servir de estudio en el Museo Arqueológico, los tres bustos de reyes de madera dorada, dos libros de la misma clase, un escudo de armas de la casa de Austria y dos emblemas de la abundancia y del comercio que adornaban el muro que recaía a la plaza de la Constitución [actual plaza de la

¹¹³ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 145.

¹¹⁴ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 213.

¹¹⁵ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 215. Se acordó también la venta de los materiales procedentes del derribo (n° 216). El Hospital General de mostró interesado en la adquisición de tierra morteriza y otros materiales fuera de la subasta pública y se acordó vendérselo con una rebaja de un tercio del precio tasado (n° 253, 2 de abril y n° 289).

Virgen] Y además la lápida en cuya inscripción se recordaba la célebre expulsión de los moriscos y dos grabados en una misma piedra romana una y la otra [sic] que perpetúa la fecha en que se construyó el Salón que acaba de demolerse¹¹⁶.

Da la sensación de que no hubo demasiado interés por desmontar y clasificar el techo del Salón de los Ángeles, como nos confirma que el 9 de abril el cronista Vicente Boix solicita al Ayuntamiento adquirir, a título personal, algunos objetos del derribo y el día 16 se aprueba regalarle una figura en madera del Salón de los Ángeles¹¹⁷, a la vez que se concedía a Vicente Piñó *una pequeña tablita donde se colocaban antiguamente los nombres de los concejales y que ha sido encontrada en uno de los desvanes de las Casas Consistoriales*¹¹⁸. Por otra parte, el día 4 de junio se leía un oficio de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos solicitando el permiso *para recoger y destinar al Museo Arqueológico tres bustos de reyes, dos libros, un escudo de armas de la casa de Austria y dos esculturas de la Abundancia y el Comercio, todo de madera dorada, procedente de las antiguas Casas Consistoriales y Salón llamado de los Ángeles, como asimismo una lápida cuya inscripción recuerda la célebre expulsión de los moriscos y dos grabados en una misma piedra, romana una y otra que perpetúa la fecha en que se concluyó dicho Salón de los Ángeles*. Se decidió pasarlo a la Comisión¹¹⁹.

La figura que se quedó Boix creemos que debía ser la efigie del carpintero y artista que labró el salón, el escultor alemán Gaspar Luimen (Lámina 2.4). Esta pieza fue regalada por Boix en el año 1871 al Museo Arqueológico Nacional, junto con otros elementos de escaso valor, de épocas y procedencias diversas¹²⁰. Asimismo, fue depositado en el Museo Arqueológico Valenciano un cántaro procedente del derribo de las Casas Consistoriales¹²¹, que seguramente formaría parte del relleno de la bóveda de la parte posterior del edificio¹²².

¹¹⁶ Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (Copiador de documentos remitidos, sin foliar) 21 de Marzo de 1859.

¹¹⁷ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 281 y 306.

¹¹⁸ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 307.

¹¹⁹ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 400.

¹²⁰ *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, n° 1 (1871) p. 22.

¹²¹ Esta pieza aparece en la nota de 1865 remitida a la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia por la Comisión de Monumentos de Valencia, donde se enumeran los objetos recogidos para el Museo Arqueológico de Valencia. Entre las piezas aparecen: proyectil esférico de época de los moriscos, cántaro procedente de las Casas Consistoriales de Valencia, cañón de guerra recogido en el puerto de Sagunto, ventana árabe de la casa de Mencheta, bajorrelieve que representa a San Jorge y al dragón, ánfora romana de Luchente, inscripciones romanas, urna con restos humanos y con el escudo de la familia Ferrer, estatua de jaspe de San Vicente mártir, urna cineraria de María Valda (1292), estatua de una figura egipcia, lápida conmemorativa de algunas festividades, bajorrelieve y lápida de la tumba de Pedro Desprats, ánfora romana, portada de la iglesia de Santo Tomás, estatua del sepulcro de Hugo de Moncada, detalles desprendidos de la Lonja, basa de estatua con inscripción dedicada a Claudio II, capiteles de las ventanas y portada del palacio de los Duques de Mandas, escudo de armas de la orden de Montesa, estatua de Fernando VI que decoraba una pirámide en la Alameda, detalle de la portada del convento de las Magdalenas, sepulcro cristiano del siglo III o IV, escudo de armas del palacio de los Duques de Mandas, arcos y puerta de Santo Tomás, detalles decorativos de la ventana del Palacio de Mandas, escudo

Respecto a las otras piezas, sabemos que dos bustos representando a Fernando el Católico y Carlos I se conservan en el Museo Municipal y debían pertenecer a la misma serie que los solicitados por la Comisión de Monumentos. Tramoyeres nos ofrece la noticia de que en 1525 se pagó a Joan Vicent, entallador, por haber esculpido las efigies de los reyes aragoneses Juan II, Fernando el Católico y el emperador Carlos I, para completar la serie de los monarcas de Aragón existentes en la Casa municipal (Láminas 2.3 y 2.4)¹²³. Dada la cronología del Salón de los Ángeles, comenzado en 1424 puede pensarse que si hubo una galería de reyes, el último monarca representado sería Alfonso el Magnánimo. Los libros abiertos, por su parte, podrían corresponderse con los emblemas de Alfonso el Magnánimo, quien regía la Corona de Aragón cuando se construyó el Salón de los Ángeles, o simplemente hacer referencia a las leyes¹²⁴. Las representaciones de la abundancia y el comercio, así como el escudo con las armas de la Casa de Austria, debían ser de piedra y estaban en el muro de la Plaza de la Constitución, como se indica en la carta original. Cabría buscar estas piezas en los almacenes municipales o los de San Pio V¹²⁵. Lo interesante es que Antonio Suárez, tan detallista en cuanto a los escudos y emblemas de las fachadas, no hace ninguna referencia a estas piezas, aunque sí que nos reproduce el texto íntegro de la lápida conmemorativa de la expulsión de los moriscos, de la que sabemos que estuvo sobre una de las puertas del edificio y que sí

de armas de Pedro IV, inscripción dedicada a Quinto Fabio. (Archivo de la Real Academia de la Historia, Sign. CAV/9/7978/17(3), citado por Mora, Gloria; Tortosa, Trinidad y Gómez, M^a Ángeles: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia y Murcia. Catálogo e índices*, Real Academia de la Historia, Madrid 2001, p. 92).

¹²² Seguramente el cántaro se halló en las bóvedas del Archivo del Racional, construido hacia 1430. Sabemos del hallazgo porque el curioso descubrimiento salió en la prensa nacional (*El clamor público*, jueves 25 de octubre de 1860 y *La Esperanza*, jueves 1 de noviembre de 1860): *Al demoler las antiguas casas consistoriales de Valencia, se ha descubierto un procedimiento de construcción que, si no tiene mucho de ingenioso, tiene bastante de original. Con el objeto de llenar los huecos que dejaba una bóveda, sobre la cual debía asentarse el piso superior, de una materia que presentase suficiente solidez y al mismo tiempo no añadiese peso al edificio, se emplearon una multitud de tinajas, cántaros y otros cacharros que ocupaban completamente la parte vacía y sustentaban el pavimento superior. Ahora tras de tantos años, se ha descubierto el artificio secreto del hábil constructor.*

Lo cierto es que se trata de un método de origen romano, muy extendido en todo el Mediterráneo en los siglos XIV y XV, como ha investigado el doctor arquitecto Arturo Zaragozá Catalán: “Bóvedas del gótico mediterráneo”, en Mira, E. y Zaragozá, A. (com.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, vol. I, pp. 129- 140.

¹²³ Tramoyeres Blasco, Luis: “La Capilla de los Jurados de Valencia” *Archivo de Arte Valenciano* n^o 5 (1919) pp. 73-100, concretamente en la p. 89. Podría ser hijo del maestro Jaume Vicent, con el que en 1517 se contrataba la portada de la capilla, o tal vez se trate de un error del escribano y fuera el mismo maestro.

¹²⁴ Como es sabido, Alfonso el Magnánimo utilizó con frecuencia los emblemas del libro abierto, de las espigas de mijo y del *siti perillós*. Orellana nos refiere también que en el entresuelo de la casa de sus padres, en la calle Caballeros: *está el techo entabacado a lo antiguo de madera con florones dorados, y permanece en la cenefa, que también es de madera con labores de talla, en cada uno de los cuatro ángulos un misterioso lema alrededor de dos libros todo de talla, cuyo letrero que lo circuye dice: Si las leyes son de quebrantar?* (Orellana, Marcos Antonio *Valencia antigua y moderna*, Acción Bibliográfica valenciana, Valencia 1924, tomo II, p. 320) Supone este autor que el edificio fue usado como tribunal a finales del siglo XV y principios del XVI.

¹²⁵ Por comentarios del historiador Javier Martí Oltra sabemos de la existencia en los almacenes municipales de un escudo de época de los Austrias que podría ser el referido en la documentación.

pasó al Museo¹²⁶. Esto nos hace pensar que debieron ser colocados en su posición a lo largo del siglo XIX, acaso trasladados desde el demolido Palacio del Real o cualquier otro edificio desaparecido.

En el mes de junio se empezó a presionar al arquitecto para que concluyera el estudio sobre la reedificación y a finales del mismo se le hacían varias preguntas sobre el nuevo proyecto¹²⁷. No obstante, el informe y los planos se presentaron el 13 de agosto y el 27 se pasó a la Comisión¹²⁸, cuyas conclusiones se leyeron en la sesión del 10 de septiembre, continuándose el debate el día 13 del mismo mes¹²⁹. En la reunión del 8 de octubre se decidió adquirir los dos edificios situados al otro lado de la calle Bailía, pertenecientes a los herederos de Matías Beltrán y al Conde de Olocau¹³⁰. El 14 de enero de 1860 el concejal Félix Gómez Lacasa daba cuenta de la negociación con ambos propietarios, obteniendo de los herederos de Beltrán un precio de 164.800 reales de vellón, cuando la tasación era de 170.000, mientras que el Conde de Olocau pedía 400.000 reales cuando el justiprecio había sido de 320.000 reales¹³¹.

Sin estar todavía listos los planos del nuevo proyecto, en el Pleno del 21 de enero se leyó la dimisión del arquitecto interino Antonio Sancho, presentada el 21 de octubre anterior, que abandonaba su puesto por habersele ofrecido una plaza de Arquitecto de la Provincia. No obstante, se ofrecía a seguir colaborando en el proyecto del nuevo edificio de las Casas Consistoriales. Justificaba el retraso porque el Gobernador Civil y el Alcalde le habían encargado los planos para el derribo de las murallas y creación de un paseo a orillas del río. Había recibido en los días anteriores un escrito de la Comisión instándole a que terminara los planos, pero habiendo aparecido en el Diario Mercantil del día 14 un artículo aconsejando que se convocara un concurso para el nuevo proyecto, idea que compartía¹³².

¹²⁶ Vicente Boix refiere su posición sobre la puerta (suponemos que la recayente a la plaza) y añade que está en el Museo de Antigüedades (Boix Ricarte, Vicente: *Crónica de la Provincia de Valencia* (Crónica General de España, vol. VIII) Rubio y Compañía, Madrid 1867, p. 35).

¹²⁷ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 416 (4 junio), n° 432 (11 junio) y para las preguntas el n° 458 (30 junio). Además, el 30 de julio se le obliga a contestar de una vez (n° 524).

¹²⁸ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 545 y 570.

¹²⁹ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 592 y 595.

¹³⁰ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 639, ratificándose el acuerdo el día 23 (n° 700).

¹³¹ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 16. Se da por supuesto que la diferencia de precio se debía principalmente al tamaño de la parcela. Los dos edificios estaban habitados en ese momento y se habían adecentado recientemente. El Conde de Olocau había pedido permiso en 1853 para reparar las fachadas y las pluviales (AMV Policía Urbana, Año 1853, Caja 81bis exp. 311): mientras que José Beltrán había solicitado en 1854 licencia para transformar la fachada lateral, recayente a la Plaza de la Figuereta (AMV Policía Urbana, Año 1854, Caja 82bis exp. 315).

¹³² AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 24.

Aceptada la dimisión del arquitecto Antonio Sancho, con un acuerdo parcial con los herederos de Matías Beltrán y un precio excesivo por parte del Conde de Olocau, la Comisión de Casas Consistoriales planteó ante el Pleno la opción de renunciar a las expropiaciones y reedificar el nuevo edificio sobre la parcela del antiguo, habida cuenta de que según el anteproyecto presentado por los arquitectos había sitio suficiente para cubrir las necesidades municipales. Se aceptó esta propuesta, que modificaba el acuerdo del 13 de septiembre anterior¹³³. El día 24 de marzo se tomaba la decisión de derribar la Fonda de Europa y el archivo contiguo (probablemente el antiguo Tribunal de la Gobernación), encargándose también que los arquitectos Sebastián Monleón, concejal, y Carlos Spain Pérez, Arquitecto Mayor de su Excelencia, formalizaran a partir del anteproyecto los planos de las nuevas Casas Consistoriales, levantadas sobre el solar de las anteriores¹³⁴.

Pasaron algunos meses sin noticias del proyecto, hasta el día 24 de junio, cuando en sesión extraordinaria se acuerda el derribo de las Casas Consistoriales:

Declarado urgente el despacho el Señor Presidente abrió la sesión manifestando que su objeto era expresado en la cédula convocatoria reducido a tratar sobre el derribo de las Casas Consistoriales. Con este motivo manifestó su Señoría que en la actualidad hay una porción de obreros sin trabajo y que aún cuando su Señoría no profesa el principio de que el Gobierno tenga la obligación de proporcionar trabajo al que carece de él, sin embargo teniendo en cuenta que con arreglo a lo acordado por el Ayuntamiento debe procederse al derribo de las Casas Consistoriales para levantar de nuevo sobre el área resultante y considerando que la época más oportuna para toda clase de obras es la actual, ha creído conveniente llamar sobre esto la atención del Ayuntamiento por si encuentra conforme el disponer se proceda a su derribo previas aquellas formalidades de Ley que sean del caso.

Acto continuo [sic] y puesto a discusión el objeto expresado por el Señor Alcalde Corregidor, hicieron uso de la palabra los Señores Mata, Linares, Llorente, Falcó, Monleón y Lacasa y dado el punto por suficientemente discutido se deliberó por unanimidad proceder desde luego al derribo de las Casas Consistoriales, encargando a la comisión del ramo la ejecución de estas obras con el auxilio de los arquitectos del Excmo Ayuntamiento y facultando a la misma para la conservación de los efectos que considere útiles en la edificación de la nueva, así como también para la venta en pública subasta de aquellos que no crea necesario conservar haciendo extensiva esta autorización para establecer el sistema administrativo que considere más útil y conveniente. Al mismo tiempo se facultó al Señor Alcalde Corregidor para que de la consignación de imprevistos gaste aquella cantidad que crea necesaria para llevar a efecto este acuerdo, sin perjuicio de que los productos de los materiales que se vendan ingresen en fondos comunes para

¹³³ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 79.

¹³⁴ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 89 y 90. El derribo de la Fonda Europa, sin embargo, se llevaría a cabo a partir de julio de 1863 (Boix, V.: *Valencia...*, p. 247).

*reintegrar las cantidades que estos adelanten en las obras expresadas. Todo sin perjuicio de obtener la oportuna autorización del Señor Gobernador de la Provincia*¹³⁵.

Comenzado el derribo, tenemos el 4 de julio una noticia muy curiosa del hallazgo *de varios efectos encontrados en el departamento conocido por el Racionalato*. En los antiguos armarios del Racionalato, aparte de libros y manuscritos, se guardaban todos estos objetos:

- 156 cascos del extinguido Batallón de Zapadores Bomberos
- 29 sillas de montar
- 23 uniformes municipales
- 3 uniformes para cornetas
- 50 casacas de serenos
- 22 solapas anteadas
- 3 solapas encarnadas
- 16 sombreros tricornios en buen estado
- 7 cananas

Se decidió conservar los cascos y los tricornios, vendiendo el resto¹³⁶. En la sesión del día 11 se aprobaban las tarifas para la venta de los materiales del derribo:

- Atovones grandes, el ciento, 13 reales
- Atovones regulares, el ciento, 11 reales
- Atovas (ladrillos), el ciento, 10 reales
- Medias, la carga 5 reales
- Tejas, el ciento, 16 reales
- Reble (ripios), carros de una caballería, 10 reales
- Reble (ripios), carros de dos caballerías, 16 reales
- Sillarejos para cargas, carros de una caballería, 12 reales
- Sillarejos para cargas, carros de dos caballerías, 18 reales
- Tierra, la carga 3 reales¹³⁷

Podemos seguir la pista de algunos de los materiales del derribo, porque el 22 de agosto se accedía a la solicitud de la Junta del Hospital General para que se les rebajara el precio de venta de la tierra morteriza de 3 a 2 reales por carga¹³⁸. Unos meses después, el 10 de noviembre de 1860, se autorizaba a Timoteo Liern a que se

¹³⁵ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 169.

¹³⁶ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 176.

¹³⁷ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 193. En el acuerdo siguiente se autoriza a la comisión para que acopie los materiales donde crea conveniente.

¹³⁸ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 250.

quedara con un piso de azulejos que había en una de las salas del entresuelo que había habitado cuando fue Secretario Municipal, procedente de un regalo personal de Mariano Royo¹³⁹. Sin embargo, la noticia que más nos interesa es la que se refiere a la conservación de las pinturas de la capilla, que encontramos en la reunión del 4 de agosto:

Diose cuenta de un dictamen de la Comisión de Casas Consistoriales, producida a la comunicación pasada al Señor Alcalde por el Excmo. Señor Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, referente a las pinturas que existen en la Capilla de dichas casas, y las del retablo de la misma, y el que la citada Comisión opina que puesto que está reconocido el mérito de las del retablo, se recojan y guarden convenientemente por el Ayuntamiento para colocarlas en su día en las nuevas casas o bien darles el destino que mejor le pareciere; y respecto a las resultantes en los planos y lunetos a que hace referencia el citado oficio, puesto que se califican de muy escaso valor sin que la recomiende otra circunstancia que la de la antigüedad, por cuya razón le propone [¿?] por la conservación de un solo ejemplar, se invite al museo de pinturas para que valiéndose de los medios que crea oportunos, extraiga de su cuenta y riesgo, y retire el ejemplar o ejemplares que crea conveniente conservar en dicho museo a los fines que le ha sugerido el expresado celo que le distingue en todos sus actos; y se deliberó conforme con lo propuesto por la Comisión determinándose también a indicación del Señor Linares, que al poner este acuerdo en conocimiento del Presidente de la Academia, se le encargara la urgencia de la resolución en el particular, por hallarse muy próximo el derribo de la citada Capilla, y que en el caso de ser afirmativa pueda entenderse para llevarla a efecto, con el Presidente de la referida Comisión de Derribo¹⁴⁰

En la reunión del 1 de septiembre se tomaron varias decisiones importantes con respecto al derribo. La más interesante es la de hacerse cargo el propio Ayuntamiento del coste de la extracción de las pinturas de los lunetos de la capilla (Láminas 2.9 a 2.12). Debe observarse el repentino cambio de actitud del Consistorio, que podría explicarse por el hecho de haberse encontrado unas pinturas diferentes y de más valor cuando se comenzó el derribo, como analizaremos en su momento. Finalmente se encargaría a Francisco Martínez Yago, profesor de pintura y conserje de la Academia de San Carlos que traslade una de ellas a lienzo y que, en vista del gasto, ya se verá qué se hace con las demás¹⁴¹. Aparte de aceptarse la

¹³⁹ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 396.

¹⁴⁰ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 229.

¹⁴¹ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 268. En la reunión del 29 de diciembre se da cuenta de que se habían extraído varias de las pinturas al fresco de los lunetos de la capilla. Se habían restaurado cinco de ellas, cuyo coste ascendía a trescientos reales cada una. Fueron guardadas otras siete, estimándose un coste de 1000 reales cada una. Se acordó pagar por lo ya restaurado y buscar un lugar conveniente en el edificio de la Casa de Enseñanza, esperando a ver los resultados para tomar una decisión sobre los otros.

Esta información contrasta con la que nos ofrece Tramoyeres. Según éste autor, se salvaron siete lunetos, de los cuales Martínez solamente restauró uno, el que representa a San Jaime. Los otros, protegidos por

petición del Hospital General sobre la rebaja del precio de la tierra, se suspendía la venta de los sillares por considerarse de utilidad para rellenar los cimientos del nuevo edificio. Se acordaba asimismo vender la madera que se creyera inservible para la obra proyectada, encargando de ello a los carpinteros José Cortés y Salvador Sanchis¹⁴².

Otra decisión tomada el 1 de septiembre, a propuesta de Jaime Sales, sería revocar el anterior acuerdo y volver a la idea de incorporar las propiedades de los herederos de Beltrán y del Conde de Olocau para construir un edificio de mayores dimensiones, decisión que se aprobó por unanimidad¹⁴³. El día 19 se decidía reanudar las negociaciones con los propietarios, así como buscar una financiación adicional a través de alguna Sociedad de Crédito ante la incapacidad de financiar la obra con fondos propios de las arcas municipales¹⁴⁴. A esto se uniría además el problema de tener que solicitar permiso al Gobierno para la compra de los terrenos referidos, y para ello era necesario tener un presupuesto, por lo que se decidió solicitar oficialmente a los arquitectos que concluyeran de una vez el proyecto¹⁴⁵.

Se recibió también un escrito de Josefa Calpe, viuda de Matías Beltrán, como curadora de su hijo Efrén Beltrán, ante el perjuicio que suponía no poder vender su casa en la calle Bailía nº 2, que debía adquirir el Ayuntamiento, ni que podía alquilar a nadie la vivienda del piso principal por saberse que iba a pasar la finca a poder de la municipalidad, estando además el entresuelo y patio llenos de productos del derribo, solicitaba una indemnización. Se acordó tomar en arriendo el piso principal y el entresuelo, decisión que se ratificó el 27 de octubre, por el precio de 17 reales diarios, con un trimestre por adelantado y 300 reales de indemnización¹⁴⁶. Por estas fechas, el derribo estaba ya bastante adelantado, como se deduce de esta breve noticia publicada en el diario La España el 28 de septiembre:

gasas, se depositaron en los desvanes de la Casa de Enseñanza. En 1896 fueron redescubiertos y se acordó que se restauraran cinco [sic] quedando los otros dos como irrecuperables (Tramoyeres Blasco, Luis: "La Capilla de los Jurados de Valencia" *Archivo de Arte Valenciano* nº 5 (1919) pp. 73-100, tratándose el tema de la restauración decimonónica en las dos últimas páginas) ¿Qué ocurrió con los cinco lunetos que cobró Martínez Yago en 1860? Podemos pensar que el pintor decimonónico restauró varios fragmentos menores que todavía se conservan, pero no los lunetos. Nótese la enorme diferencia del presupuesto de unos y otros. Los fragmentos referidos serían un ángel, la cabeza de la Virgen, la de San Vicente Ferrer y la del Beato Nicolás Factor. No obstante, se conservan ocho lunetos y no los siete mencionados por Tramoyeres, lo que hace pensar que efectivamente se hubieran restaurado los cuatro restantes a mediados de siglo y que actualmente se encuentren en paradero desconocido.

¹⁴² AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 268.

¹⁴³ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 269.

¹⁴⁴ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 293 y 294.

¹⁴⁵ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 361.

¹⁴⁶ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) nº 361 y 384.

Derribo. El de las Casas consistoriales de Valencia está muy adelantado, y pronto se verá concluido. Habiendo desaparecido aquel antiguo monumento, glorioso recuerdo de la historia valenciana, el ayuntamiento trata de construir en su reemplazo un edificio digno de aquella capital, y capaz para contener sus numerosas dependencias¹⁴⁷

La demolición había culminado en octubre o a mediados del noviembre del año 1860, como se desprende de este sentido párrafo escrito por Vicente Boix, que retomaremos más adelante:

[...] Todas estas cámaras han desaparecido: en estos momentos cruzan los carros el sitio que ocupaba hasta hace algunos meses (hoy es 17 de noviembre de 1860) el venerable palacio foral. El cronista de la mitad del siglo XIX está destinado a llorar sobre esas ruinas, cuyas glorias antiguas cantaron sus antecesores¹⁴⁸.

Aquí termina la historia de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, pero no las peripecias del Consistorio decimonónico para conseguir levantar una nueva sede. El 16 de enero se informaba de que se había apuntalado las zanjas de los cimientos ante el problema de los temporales, hasta que el Ayuntamiento tomara una decisión¹⁴⁹. En realidad se estaba todavía esperando la respuesta del Gobierno sobre la adquisición de las dos parcelas vecinas.

El día 3 de abril se leía una comunicación del Gobernador de la Provincia, con fecha 27 de marzo, para que suspendiera la construcción de las Casas Consistoriales hasta que se culminara el proyecto de traslado de la Audiencia al local ocupado por el Gobierno Civil, pudiendo así incorporarse el histórico edificio que ocupan a las nuevas Casas Consistoriales. El edificio de la antigua Audiencia no era otro que el Palacio de la Generalidad, que ocupaba la manzana contigua al recientemente derribado. Tras leerse esta nota, el señor Mir advertía que las zanjas abiertas de los cimientos provocaban perjuicio a los dueños y habitantes de los edificios contiguos, pidiendo que temporalmente se rellenaran con escombros procedentes de otros derribos¹⁵⁰. Así se decidió hacer el 13 de abril, proponiéndose también que se empezara a buscar documentación sobre la propiedad de la Audiencia y sugiriéndose que se rescindiera el arrendamiento de la casa de los herederos de Beltrán y se

¹⁴⁷ *La España*, viernes 28 sept. 1860, p. 4.

¹⁴⁸ Boix y Ricarte, Vicente: *La Campana de la Unión. Leyenda histórica*, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, Barcelona 1866, tomo primero, pp. 213-214.

¹⁴⁹ AMV, Libro de Actas del año 1861 (sign. D- 306) n° 35. Se trataba de las zanjas abiertas para la extracción de los cimientos antiguos, como se desprende de un acuerdo posterior, de 13 de abril (AMV, Libro de Actas del año 1861 (sign. D- 306) n° 195).

¹⁵⁰ AMV, Libro de Actas del año 1861 (sign. D- 306) n° 166.

buscara un lugar más barato donde guardar los materiales del derribo¹⁵¹. Ante la situación de estancamiento del proyecto, en la reunión del 12 de octubre el concejal Linares propuso reanudar el expediente de reedificación, aunque esta iniciativa no prosperó¹⁵².

El proyecto para la reedificación de las Casas Consistoriales se quedó atascado en este punto, aunque en 1875 se estudiaba la posibilidad de poder construir una nueva sede municipal en el solar del derribado Convento de Santa Tecla, al principio de la Calle de la Paz, que en ese momento se acababa de abrir como una gran arteria urbana¹⁵³. Sin embargo, ninguna de las propuestas llegó a buen término, permaneciendo el Ayuntamiento en su ubicación inicialmente provisional de la Casa de Enseñanza hasta nuestros días.



Recreación de la presencia urbana del edificio, basada en la fotografía de Radiguer.

¹⁵¹ AMV, Libro de Actas del año 1861 (sign. D- 306) n° 195. Los herederos de Matías Beltrán darían muchos problemas. En la reunión del 22 de junio (m° 295) se emplazaba al Ayuntamiento para que se decidiera a comprar o dejara plena libertad para disponer de ella, con indemnización por los años causados y abonándoles la diferencia entre lo que sacaran en pública subasta y lo que en su momento se les ofreció por el Consistorio. El 13 de julio (m° 343) se leía otro escrito en el que se exigía al Ayuntamiento que desistiese definitivamente de la reedificación del edificio, mientras que los habitantes del Muro de la Blanquería solicitaban que se retiraran los restos del derribo acumulados en dicho muro (n° 356). El 20 de julio la Comisión pide terminar el arriendo y buscar un local más barato (n° 374) mientras que el 25 de agosto se pasa a Comisión un escrito de los propietarios exigiendo una indemnización (n° 420) que se desestima (12 octubre, n° 379). En octubre ya se ha desocupado el edificio y entregado las llaves a los propietarios (19 octubre, n° 497) que acabaron denunciando al Ayuntamiento ante el Juzgado de Serranos por incumplimiento de contrato de compra (11 diciembre, n° 593).

¹⁵² AMV, Libro de Actas del año 1861 (sign. D- 306) n° 479. En la misma reunión se decidía poner a la venta los pedazos de madera inservibles que se guardaban en la casa de los herederos de Beltrán (n° 485).

¹⁵³ Se conservan dos breves expedientes en la sección de Policía Urbana relativos a la medición y parcelación del solar de las antiguas Casas Consistoriales y a la creación de una comisión mixta con la de Hacienda para estudiar la conveniencia de construir un nuevo edificio bien en el antiguo solar o en el de Santa Tecla, así como la venta en su caso del antiguo solar y medios para pagarlo todo y la expropiación de la manzana n° 5 de la calle del Mar. (AMV, Policía Urbana, año 1875, Caja C-118 (149) exp. n° 347 y 351).

1.6.- Vicente Boix, de la realidad histórica a la ficción novelesca

Vicente Boix no sólo fue el primero en estudiar de manera exhaustiva la documentación sobre la antigua Casa de la Ciudad en sus obras históricas, entre las que destaca su *Valencia histórica y topográfica*. Además de ello, Boix fue novelista y escribió varios relatos ambientados en la Valencia de otros tiempos. Nos interesan principalmente dos: *El Encubierto de Valencia* (1852) y *La Campana de la Unión* (1866). La primera de ellas se encuadra dentro de la revuelta de las Germanías (1519-1523) mientras que la segunda nos relata los sucesos que desembocaron en la Guerra de la Unión (1347-1348) mezclando la realidad histórica y documentada, con imaginativos pasajes e historias paralelas de amor y tragedia protagonizadas por personajes inventados que Boix ubica en medio de tan difíciles situaciones. Dejando aparte el valor histórico o literario de estas obras, lo que más nos interesa de ellas es que algunos de sus capítulos tienen lugar en la Casa de la Ciudad, que Boix describe a partir de su aspecto decimonónico. No es una relación sistemática y globalizadora, como la de Zacarés, pero sí que ofrece algunos detalles adicionales y sobre todo el interés de la recreación ficticia del ambiente en época medieval. Estas referencias son breves en *El Encubierto de Valencia*, escrita varios años antes de que se decidiera el derribo del antiguo edificio. Sin embargo, Boix mostrará un interés mucho mayor en recrear sus ambientes en *La Campana de la Unión*, que a veces parece estar dedicada a perpetuar la memoria de la Casa de la Ciudad.

La intención de Boix queda explicitada en el prólogo de *El Encubierto de Valencia*, donde demuestra su interés en reivindicar la memoria de la época foral, dentro de un sentimiento que podríamos calificar de nacionalista¹⁵⁴:

He escrito esta novela con el único objeto de dar a conocer los monumentos, fueros, privilegios, usos y costumbres de los tiempos forales de Valencia, olvidados hace siglo y medio, en el confuso derrumbamiento que ha oprimido a todo lo pasado. Ruinas sobre ruinas han venido a apilarse alrededor del altar de nuestras antiguas glorias: altar que desaparecerá bien pronto; porque está arrojado ya, para formar uno de los muchos escombros, que la generación presente huella con desprecio, y sobre el cual han de verter alguna lágrima furtiva y algún suspiro aislado los hombres pensadores. Sobre esos restos se ha escrito a guisa de inscripción infame la palabra BARBARIE: y han condenado a los anacoretas, que van a sentir en medio de ellos, a llevar marcada la frente con el signo

¹⁵⁴ En *La Campana de la Unión* no hay prólogo, pero sí una elocuente dedicatoria al cronista de Barcelona Víctor Balaguer: *He escrito esta leyenda para dar a conocer uno de los acontecimientos más importantes de los anales de Valencia. La obra es pobre, porque mi talento no alcanza más; pero contiene datos preciosos, recogidos de documentos apreciables; y esto es lo mejor de la relación, porque no es mío. Tú has sabido levantar con tus trabajos un monumento digno: yo, obrero, más humilde, ofrezco sólo a la mía piedras rústicas, para que formen parte del que otro más afortunado erigirá algún día a la bella ciudad del Turia. [...] Probablemente éste mismo Víctor Balaguer sea el amigo V. a quien dedica Boix también *El Encubierto de Valencia*.*

*inventado por el vicio y la innovación; para que los ignorantes y los hombres fútiles puedan silbar a los que le [sic] llevan y a quienes se les llama con desdén GENTE DE PROVINCIA. [...]*¹⁵⁵

Boix comienza su relato novelesco en el año 1517, exponiendo las situaciones de injusticias que llevarán a la revolución a los plebeyos en contra de la nobleza oligárquica. Son varios los personajes que protagonizan la novela, tanto ficticios como reales, destacando entre estos últimos los cabecillas agermanados Guillem Sorolla y Vicent Peris, así como el mítico *Encobert*. De todo el relato, que consta de tres volúmenes de más de 400 páginas cada uno¹⁵⁶ (en formato pequeño y con muchos diálogos) nos interesan principalmente las descripciones del tomo I:

En el capítulo V, titulado “El monje y el libro verde” la acción se sitúa en el interior de la Casa de la Ciudad. Un monje dominico acude en una noche tormentosa al edificio para una cita secreta y el verdugo le abre la puerta. Entra entonces en el patio y la zona de las cárceles:

*Y el individuo recién llegado contestó al oído del otro una cierta palabra misteriosa, que le facilitó la entrada al momento. Cerróse tras él y con mucha precaución el postigo, y uno y otro individuo se observaron un instante con desconfianza. Algunas teas ardiendo colocadas bajo el arco de la escalera de piedra alumbraban el largo corredor de calabozos, cuyas mugrientas rejas se distinguían al través de la atmósfera densa y sofocante que empañaba el pequeño retablo de la Virgen que, cubierto de telarañas, ocupaba el centro del corredor, para que los presos pudieran orar desde sus encierros. El piso casi inundado en agua exhalaba una humedad mefítica que repugnaba al olfato menos delicado; en tanto que a la luz de las teas se descubrían en lo alto del patio las grotescas figuras de las canales, que parecían rostros fantásticos y ridículos asomados al patio desde el seno oscuro de las nubes, para arrojar estraños [sic] silbidos sobre las negras sinuosidades de los subterráneos de este gigantesco edificio*¹⁵⁷.

La imagen que reproduce de las prisiones tiene bastante de ficción romántica, puesto que desde finales del XVI ya no había presos en el edificio. De hecho, veremos más adelante que parte de los bajos estaban ocupados por los tribunales, por lo que la imagen de la entrada no sería tan terrorífica, porque Boix llega a ubicar al verdugo viviendo en un rincón del patio, con sus herramientas y utensilios manchados de

¹⁵⁵ (Boix Ricarte, Vicente: *El Encubierto de Valencia: novela original del siglo XVI*, Imprenta de José Rius, Valencia 1852, tomo I, p. VII et ss.) El prólogo es mucho más largo y hace interesantes alusiones a su interés por redescubrir el pasado foral y reivindicar la importancia de la antigua Corona de Aragón. Destaca también una cita culta al trovador Fingal y a los poemas de Ossian, que tanta trascendencia tuvieron a principios del siglo XIX. Igualmente menciona con admiración los nombres de los grandes autores románticos como Scott, Dumas, Hugo, Chateaubriand, Manzoni, Soulié y Sue.

¹⁵⁶ Hubo una segunda edición de 1859, formada por cinco volúmenes de entre 250-300 páginas cada uno.

¹⁵⁷ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, pp. 103-104.

sangre a la vista de todo el mundo. La cuestión del olor sí que debía ser real, como demuestran los dos documentos de 1419 relativos a la construcción de letrinas, que recoge el mismo Boix en su *Valencia histórica y topográfica*¹⁵⁸.

Tras una siniestra conversación con el verdugo, llega el síndico Arnaldo Jafer y conduce al fraile hasta la capilla, pasando por el Salón de los Ángeles, la antecapilla o Cámara del Consejo Secreto y finalmente la capilla:

Y los dos personajes [sic] atravesaron silenciosamente el gran salón de corte, iluminado por una lámpara de hierro que colgaba delante de la estatua de San Jorge, y cuya luz, llegando apenas a la alta techumbre, parecía poner en movimiento sus innumerables ángeles, magos, serpientes, caballos alados y cabezas fantásticas metidas en las menudas labores de aquellas vigas, cubiertas también de oro. Negros los muros del salón no reflejaban la débil claridad de la lámpara, que el viento arrojado por el aliento de una noche lluviosa, a través de las ventanas ojivas de la calle, hacía oscilar y chocar de cuando en cuando contra el pedestal del santo mártir, arrancando un sonido metálico, como la campanada del reloj de la catedral, cuando la oímos en nuestras horas de insomnio y entre la lluvia del invierno.

Arnaldo y el religioso penetraron en el atrio o vestíbulo de la capilla, y después de cerrar cuidadosamente su puerta hizo Arnaldo girar sin estrépito la verja de hierro del pequeño oratorio. Y corriendo en seguida sobre ella una tupida cortina de damasco, quedó el santuario iluminado por dos velas que ardían sobre una mesa delante del altar. Entre las velas se elevaba un Crucifijo de grosera escultura sobre un tapete negro, y al pie de la cruz abierto un libro manuscrito en caracteres góticos que contenían los cuatro santos Evangelios, y al pie del libro un puñal de largas dimensiones¹⁵⁹.

La descripción que hace Boix del Salón de los Ángeles es complementaria en algunos aspectos de la realizada por Zacarés. Nos interesa la relación de las figuras decorativas, donde no solamente se mencionan los ángeles, sino también *magos, serpientes, caballos alados y cabezas fantásticas*. Confirmamos así que las curiosas esculturas reutilizadas en los laterales de la “roca nueva” sí que podrían pertenecer a este mismo espacio y no proceder de la Sala Dorada, como se ha llegado a plantear.

Respecto a la imagen referida por Boix, no se trata de San Jorge sino del Arcángel San Miguel, como acertadamente referirá Zacarés en su descripción. San Jorge era el patrono de Cataluña y del Estamento Militar, pero el protector de la Ciudad y Reino

¹⁵⁸ Boix, V.: *Valencia...*, pp. 271-274.

¹⁵⁹ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, pp. 110-111.

de Valencia era San Miguel¹⁶⁰. La iconografía de ambos es similar, mostrando un guerrero con armadura matando un dragón, pero San Miguel suele representarse con alas, por ser un ángel. Se conserva en el Museo Municipal una efigie de San Miguel procedente de la antigua Casa de la Ciudad, que probablemente es la referida por Boix y Zacarés (Lámina 2.15). Desconocemos su localización original, aunque sabemos que en el siglo XVII no estaba en este lugar, como se comentará en su momento. Sí que son completamente anacrónicas las referencias a la capilla, que se estaba construyendo todavía en el mismo año 1517, o la reja, del año 1601 (Lámina 2.2).

En la novela, este es el lugar donde el síndico Jafer hace jurar mantener confidencialidad con respecto al secreto que le va a mostrar, traicionando sus propios juramentos.

El sacerdote signió la dirección que le marcaba el dedo de su compañero, y fue a situarse entre el altar y la mesa, quedando enfrente del Crucifijo el severo jurado. En seguida entró éste en el pequeño y sombrío cuarto; oculto detrás del altar, y dirigiéndose a un rincón, levantó un tapiz, y tocando el resorte abrió una tapa de madera, que dejó ver una caja de hierro empotrada en el grueso muro [en una nota a pie se dice que todavía existe la caja en el mismo sitio] cerrada diestramente, que Arnaldo abrió con una llave que llevaba guardada en su escarcela. Después sacó un enorme libro, cuyas hojas eran de pergamino, y saliendo inmediatamente a la capilla, lo colocó encima de la mesa¹⁶¹.

*[...] Y diciendo esto tocó un registro de la caja, y levantando la cubierta, que era de hierro, apareció en el fondo un grueso libro en folio forrado de piel verde oscuro, cerrado con abrazaderas de metal, que el uso y el tiempo habían enmohecido. El religioso tenía los ojos fijos en aquel libro, y cada movimiento de Jafer hacía palpar su corazón, como si en él hubiera de encontrar a cada instante la imagen de una muerte súbita y desastrosa. Arnaldo cogió el libro, y colocándose sobre la mesa leyó sobre la cubierta, en caracteres góticos, estas palabras lemosines: *Libre del Be y del Mal*¹⁶²*

La verdad es que esta descripción del pequeño espacio detrás de la capilla es mucho más apasionante que la que nos ofrece Zacarés, quien también nos relata que *a*

¹⁶⁰ Respecto a esta confusión, que arrastrarán posteriormente autores como Sanchis Guarner, debemos agradecer la aclaración a Miguel Ángel Catalá Gorgues, quien en estos momentos está preparando un interesantísimo libro sobre la presencia de los ángeles en la iconografía artística valenciana.

¹⁶¹ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, pp. 111-112.

¹⁶² Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, p. 116. En la página 259 se añade el dato de que este libro se abrió por disposición del Consejo, el 18 de Mayo de 1390. No se sabe qué ocurrió con el siniestro volumen, por lo que en la ficción de Boix serán sus dos protagonistas quienes acaben destruyéndolo para que sus secretos no caigan en manos de los rebeldes agermanados. Lo más probable, sin embargo, es que ardiera junto a la mayor parte de los libros de cuentas del Racionalato, que se guardaban aquí cuando ocurrió el incendio de 1586.

espaldas del retablo hay un pasillo donde se conserva el sitio en que se guardaba el gran volumen en que se anotaban todos los hechos de alguna importancia, y las personas que los habían ejecutado; llamándose el libro verde y era como un registro de las acciones buenas y malas de los ciudadanos¹⁶³. Entre estas malas acciones aparecen varios crímenes horribles de los cuales sabía el Consejo pero que no habían sido condenados. Tras comprender el sacerdote la realidad de la política municipal y el gran riesgo que corrían ambos si se conocía de esta cita, se ponen a rezar ambos en la capilla.

Algunos segundos pasaron de este modo los dos graves personajes [sic] en medio del mayor silencio, que solo interrumpía el soplo del viento que hacía crujir [sic] los vidrios de la ventana de la capilla, y que filtrándose por sus grietas, agitaba la gran cortina de damasco colgada delante de la verja de la entrada. El viento, que al principio penetraba en aquella estancia como el aliento de una brisa, arreciando por momentos, hizo oír agudos silbidos en las altas y doradas bóvedas del inmenso edificio del consejo; y a vueltas de sus rugidos se oían algunos gritos lejanos, que se perdían en los ángulos más apartados de la ciudad¹⁶⁴.

Nos interesa este pasaje porque confirma que las bóvedas de la capilla contaban con elementos dorados en el siglo XIX, aunque no podemos estar seguros de que fueran los mismos que se contrataron en 1517 y que veremos al hablar de la capilla. En el relato ambos personajes son descubiertos y huyen precipitadamente encontrando al salir una gran luminosidad porque un rayo había incendiado la cúpula de madera que cubría la campana del reloj del Miguelete. Boix añade en este punto una nota explicando que el incendio está tomado de un pasaje histórico que realmente ocurrió¹⁶⁵.

Algo más adelante se recrea la celebración de un juicio, donde se condena a Guillem Sorolla a recibir varios latigazos, tiempo antes de convertirse en cabecilla de los agermanados. Lo cierto es que la escena es bastante fantasiosa, porque Boix la propone en la calle y sabemos documentalmente que existían tres grandes locales destinados a tribunal. Seguramente está pensando en el Tribunal de las Aguas. Sin embargo, sí que debe ser cierta la referencia a una puerta bajo el arco de la escalera, que nos ayudará más tarde a comprender la configuración del patio.

Celébrase éste [juicio] en el callejón que ciñe por el norte la casa de la ciudad, cuyas avenidas estaban cerradas por sendas barras de hierro, para impedir el paso a la gente durante los actos solemnes del justicia criminal, cuyo solio se colocaba a la derecha de la puerta grande del edificio. Era un sitial en forma de trono, cubierto de damasco negro, elevado sobre dos gradas: al pie y a la izquierda se situaba el escribano actuante y a alguna distancia el verdugo. El

¹⁶³ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, pp. 25-26.

¹⁶⁴ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, p. 121.

¹⁶⁵ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, p. 124.

*abogado ocupaba un sillón enfrente del justicia. A un lado y otro los testigos: los reos eran conducidos atados por el carcelero, que los sacaba por una puerta pequeña, practicada entonces por bajo del arco que forma el primer tramo de la escalera. Dos alguaciles guardaban las entradas del callejón [...]*¹⁶⁶.

[...] *Un ugier [sic] del tribunal anunció la llegada del juez:*

-¡Respeto al magnífico justicia criminal! ¡Oíd! ¡Oíd!

*Seguidamente apareció este alto funcionario, que en aquel año era plebeyo, cubriendo su traje [sic] rústico con la lujosa gramalla de terciopelo carmesí, y oculta su blanca cabellera debajo del bonete de velludo. Su semblante atezado mostraba toda la bondad de su alma; pero sus ojos, sombreados bajo largas cejas blancas, ostentaban toda la severidad tranquila de un juez. Su barba blanca también se confundía con la gorguera sencilla que adornaba su cuello [...]*¹⁶⁷

Inicialmente da la sensación de que se refiera al callejón de *les Barres* o de los Hierros, que no parece el lugar idóneo para celebrar un juicio. Su nombre derivaba de los hierros que impedían el paso de carruajes y animales para que no molestasen en las deliberaciones de los jurados y Consejo. Sin embargo, en la primera línea se habla del *callejón que ciñe por el norte* la Casa de la Ciudad, por lo que no debería ser la calle de los Hierros, ubicada en el lado Este. La lectura de la frase es ambigua. Parece que la vía pública referida tenga que estar al norte (calle Bailía) pero también se puede hacer la lectura contraria, quedando al norte el edificio y al sur la calle. A este respecto, debemos apuntar que, también en la parte de la calle de Caballeros, había en la Casa de la Ciudad y en las de enfrente argollas para pasar cadenas, que cerraban la calle cuando convenía¹⁶⁸. Por otra parte, como nos indicaba Antonio Suárez, hacia 1800 los tribunales ocupaban parte de la crujía meridional del edificio.

Dejamos en este punto *El Encubierto de Valencia* y pasamos a *La Campana de la Unión*. A mediados del siglo XIV, tanto en Aragón como en Valencia, se convocó la llamada Unión para defender los fueros y los intereses ciudadanos, en contra del autoritarismo de Pedro el Ceremonioso. La situación en Valencia tuvo su detonante en la voluntad del monarca de nombrar gobernadora del reino a su hija Constanza, en detrimento del infante Jaime, manifestando de este modo que declaraba a la princesa sucesora en los estados de Aragón. Zaragoza se opuso a esta medida y

¹⁶⁶ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, p. 235.

¹⁶⁷ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, pp. 237-238. La descripción del juez se prolonga unas cuantas líneas más.

¹⁶⁸ Llorente Olivares, Teodoro: *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo, Barcelona 1889, tomo II, p. 83. Estas cadenas se conservan en el Museo Histórico Municipal (Tramoyeres, L. "Los artesonados...", p. 20).

Valencia secundó el movimiento, formando la coalición llamada *La Unión*. Comenzó la lucha en Valencia en 1341, pero en 1348 llegó a la ciudad la Peste Negra, llamada en su época *Fuego de San Antonio*, que causó estragos.

El conflicto terminó con la entrada del monarca en Valencia el día 10 de diciembre de 1348, con la sangrienta ejecución de los caballeros Joan Roiç de Corella, Ramon Escorcia, Jaume de Romani y Ponç Soler, decapitados en la Plaza de la Seu. Al día siguiente fueron ahorcados doce artesanos y el mismo día murieron de manera horrorosa otros seis personajes, a quienes dispuso el rey que se diese de beber, fundida y ardiente, la campana que los unionistas tenían en la Casa de la Ciudad para llamar a sesiones públicas. Posteriormente fueron ejecutados también el letrado Joan Sala, los caballeros Bernat Redon y Blasco de Suhera, los doctores Antoni Zapata y Joan Vesach, y los particulares Gonçal de Roda, Guillem Destorren, Vicent Solanes y Bernat Tafino. Sin embargo, el rey acabó cediendo y separó a la infanta Doña Constanza del gobierno, prevaleciendo así los Fueros¹⁶⁹.

Como protagonista mudo de estos terribles acontecimientos estuvo la antigua Casa de la Ciudad, edificio en el que tuvieron lugar las distintas reuniones y deliberaciones y desde el que el monarca contempló las ejecuciones de los responsables de la revuelta. Y dentro del edificio municipal cobrará gran protagonismo la pequeña campana, que da título a la obra, usada para llamar a reunión a los nobles y que fue utilizada después para congregarse a las armas a los valencianos.

El libro de Boix está formado por dos tomos, de unas cuatrocientas páginas cada uno. Por ello es preferible acudir directamente a los pasajes que describen o tratan directamente de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. Comenzaremos por esta breve pero elocuente referencia al edificio que hace, ya en el segundo volumen.

La vieja casa de la ciudad de Valencia ha desaparecido, hasta sus cimientos, en el año de gracia 1861.

El transeúnte cruza ahora una plaza regular, ceñida por edificios de todos [los] tiempos, y por aquella tierra sin tierras, con la indiferencia del que nada sabe, y del que nada siente.

El área que se conserva se hallaba hasta el citado año abrumada por una mole de construcciones de diferentes edades; pero en cuyas bóvedas se conservaban todas las glorias y todas las calamidades de quinientos años, que al pasar habían dejado impreso en sus carcomidos muros al paso de los acontecimientos. Patria, religión, libertad, costumbres; todo se

¹⁶⁹ Boix, V.: *Fiestas...*, pp. 14-15.

*encerraba dentro de aquellas paredes, impregnadas de un sabor de venerable antigüedad, berloseada por el respeto de cincuenta generaciones.*¹⁷⁰

Exagera Boix con las cincuenta generaciones, teniendo en cuenta que lo habitual es calcular treinta años para cada una de ellas y que, con esta cifra, nos remontaríamos a época romana. Probablemente lo que pretende es incidir en la idea de la antigüedad de 500 años del edificio. Se observa también un cierto tono de lástima al referir la desaparición de la antigua Casa de la Ciudad e incidir en el vacío urbano generado. Respecto a la alusión a edificios de todas las épocas, se trata de una expresión retórica, pero no exenta de justificación. El palacio de origen medieval de los Condes de Olocau, los edificios renacentistas de la Bailía y el Palacio de la Generalidad, las construcciones neoclásicas de la Fonda de Europa –antiguo palacio del Marqués de La Olmeda- y la Casa del Arcediano de Xátiva, o las viviendas academicistas levantadas tras la demolición de parte de la manzana que ocultaba las vistas del edificio municipal, presentaban en conjunto un aspecto heterogéneo, que recalcaba la antigüedad de la desaparecida Casa de la Ciudad. Actualmente sólo permanece el torreón de la Generalidad, rodeado de construcciones de la segunda mitad del XIX que se levantaron al aumentar el valor de sus solares tras el derribo de la inmensa mole medieval que ocupaba el lugar donde ahora encontramos un pequeño jardín.

Continúa Boix con una descripción de las prisiones, más romántica que real, dado que desde el incendio del siglo XVI se había trasladado a los presos a otras cárceles en la ciudad.

En los patios estrechos, sombríos y húmedos de este misterioso edificio se hallaban las cárceles públicas, cuyas celdas estaban distribuidas en varios puntos de aquellos sótanos. Encierros lúgubres, que, como todos los de la época, se destinaban al envilecimiento del hombre, antes de declararle criminal. Sin embargo, los fueros de Valencia prescribían, que el día último de cada mes debían los reos ser absueltos o condenados; y por consiguiente, las cuevas destinadas para el aberrojamiento del hombre, quedaban casi todas vacías.

*Durante el día estaban privadas de luz, y durante la noche llegaba hasta sus antros el pálido y casi moribundo brillo de una lámpara de hierro, colgada de la bóveda de un pasillo, derramando una claridad tan horriblemente melancólica, cuanto más densas eran las sombras que se aglomeraban en todos los ángulos de aquellos estrechos y sucios corredores.*¹⁷¹

Las frases de Boix están intencionadas a exagerar el tenebroso ambiente de las prisiones medievales. Sin embargo, aparte de los lugares comunes, lo cierto es que la

¹⁷⁰ Boix y Ricarte, Vicente: *La Campana de la Unión. Leyenda histórica*, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, Barcelona 1866, tomo segundo, p. 191.

¹⁷¹ Boix, V.: *La Campana...*, tomo segundo, pp. 191-192.

antigua Casa de la Ciudad había crecido demasiado en altura y debía ser un edificio compacto y sombrío, sobre todo cuando el patio central se dividió en dos a principios del siglo XVI.

En otro de los capítulos se describe la ejecución de los rebeldes en la plaza de la Catedral, que se correspondía a una parte de la actual Plaza de la Virgen. El monarca contempla, desde una ventana, el ahorcamiento de los plebeyos condenados. Se encuentra en una habitación que no se menciona explícitamente, pero que correspondería con la torre occidental, junto al Salón de los Ángeles, porque desde éste la visibilidad era mucho menor. Tras dar las órdenes para los preparativos a Pedro de Jérica:

El magnate comunicó las órdenes, y volvió al lado del rey que, abandonando la ventana, entró en el gran salón de los ángeles, alumbrado apenas por la débil claridad de un día oscuro, a través de las rasgadas ventanas, que le daban luz. El rey, fosco y taciturno, paseó tres o cuatro veces por toda la extensión de aquella espléndida cámara, entre el silencio de los próceres, que en grupo silencioso respetaban la distracción o los pensamientos del monarca¹⁷².

Lo cierto es que el Salón de los Ángeles, como tal, se construyó después del incendio de 1423, por lo que estos párrafos suponen un anacronismo. No obstante, lo que nos interesa es el valor del gesto de Boix y no su rigor histórico.

Por debajo del Salón de los Ángeles parece ser que hubo bóvedas, aunque desconocemos la fecha concreta en que se construyeron, porque la documentación medieval es ambigua. Lo interesante es que Boix hizo varias referencias explícitas a estas bóvedas de la Casa de la Ciudad, dato de gran importancia que nos corrobora la descripción de Zacarés, eliminando toda duda de que pudiera tratarse allí de un recurso retórico.

Un silbido agudo, que resonó bajo las bóvedas de los patios del Consejo, hizo poner en pie a nuestros personajes¹⁷³.

Algo más adelante, encontramos otra referencia similar:

En aquel momento, una mano invisible dio tres violentos golpes en la campana del salón, y su sonido vibró lúgubramente bajo las bóvedas del gigantesco edificio¹⁷⁴.

¹⁷² Boix, V.: *La Campana...*, tomo segundo, p. 267.

¹⁷³ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, p. 406.

¹⁷⁴ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, p. 410.

La obra de Boix presenta un carácter más evocador que descriptivo, intentando recuperar la imagen del edificio en el siglo XIV y el modo en que se reunían los Jurados y el *Consell* para tomar las decisiones. En este sentido, tiene gran interés y viveza el relato que hace Zacarés de la entrada del rey en la Casa de la Ciudad para debatir sobre el nombramiento de la infanta Constanza como gobernadora general del Reino de Valencia:

Una oleada, que venía rodando desde el centro de la plaza, separó a los dos interlocutores, y maese Marsal se dejó llevar de la corriente, abrumado por la pesadumbre de pensamientos encontrados, que le hicieron perder su verdadera dirección.[...]

[...] En medio de este cúmulo de dudas, de temores y de esperanzas llegó, o más bien le condujeron casi en alto, hasta la puerta del palacio del Consejo, en cuyo patio se encontró, desembocando por el arco de la entrada, que era harto estrecho para contener la multitud que se filtraba por él, a fuer de un torrente de altas y estrechas márgenes. La comitiva del bando había subido ya a la célebre cámara del Consejo secreto. Los jurados ocupaban sus bancos; los dos justicias ocupaban los asientos de la presidencia, y los demás individuos del cuerpo administrativo los suyos respectivos.

La luz que se desprendía de los vidrios de colores de las rasgadas ventanas daban una claridad apacible, que bañaba las figuras tranquilas de los honrados personajes reunidos en aquel recinto venerable. Estudiando el aspecto de estos magistrados, se echaba de ver fácilmente que se hallaban preocupados por la gravedad de las circunstancias que les rodeaban: sus fisonomías permanecían, empero, tranquilas, sin mostrar la más ligera sombra de temor o desconfianza.

No sucedía así en el salón y vestíbulo exteriores. La multitud los había obstruido completamente; y a pesar del religioso respeto con que los valencianos entraban en aquel palacio de la justicia y de la ley, agitábanse, sin embargo, levantando un murmullo sordo, continuo y discordante, que expresaba la profunda agitación que les tenía conmovidos en aquellos momentos solemnes. [...]

Aún no había transcurrido un cuarto de hora desde el regreso de la comitiva del bando, cuando un rumor extraño, que procedía de la plaza y bajos del palacio, produjo una extraña confusión en los espectadores; pero que no inmutó a los respetables consejeros.

-¡El rey!

Éste fue el grito que resonó en los alrededores y bajo las bóvedas de piedra de la casa consistorial. La multitud se dividió en dos grandes masas, que formaron una calle estrecha

para dar paso a dos reyes de armas, que precedían a don Pedro, seguido del de Jérica y de algunos escuderos. [...]

[...] Al entrar en la antecámara del Consejo, fue saludado con tres gritos de

-¡Viva el rey!

Don Pedro miró a la multitud, en tanto que se levantaba la cortina que cerraba la entrada de la cámara, y los dos heraldos, colocados a la puerta, bajaron las mazas en señal de respeto. Los del rey las bajaron también y entraron en el salón, precediendo al soberano, que fue directamente a ocupar el sitio que se elevaba entre los asientos de los dos Justicias, aunque algo más atrás y sobre un escabel más alto¹⁷⁵

Tras un largo y estéril debate, el rey abandona el edificio:

No pudieron hablar más, porque en aquel momento dejaba el rey la cámara del Consejo, acompañado del Justicia criminal y seguido de los magníficos Jurados. Era imposible a los heraldos penetrar entre la muchedumbre, que obstruía la antecámara; pero el venerable Justicia avanzó un poco, y cuando el pueblo lo advirtió, hizo un movimiento de retroceso y se calló.

-Paso al señor rey de Aragón, gritó el Justicia: ¡paso, en nombre del rey!

Y la multitud abrió una ancha calle, descubriéndose, e inclinándose al paso de don Pedro. El monarca no mostraba inquietud alguna en su semblante, que parecía al contrario satisfecho, o al menos sereno en medio de aquella tempestad. Al llegar a la puerta del palacio municipal, el rey montó a caballo [...]¹⁷⁶

Como se ha comentado antes, Boix comete varios anacronismos. De hecho, no existía antes de 1376 la Cámara del Consejo Secreto ni la galería superior que cruzaba el patio, levantada en el siglo XVI. De una manera similar describe la llegada del mensajero real

[...] La comitiva se abrió paso con dificultad, ocupando precipitadamente los grupos el vacío que los caballos dejaban en pos. Así pudieron, algunos que estaban más lejos del palacio foral, aproximarse a sus puertas, o confundidos, o cogidos a las colas de los caballos. Al llegar a la puerta principal, apeáronse el heraldo y el mensajero, y seguidos de dos escuderos, subieron la escalera del palacio.

¹⁷⁵ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, pp. 259-261.

¹⁷⁶ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, pp. 266-267.

-Abrid en nombre del rey, dijo el caballero, al poner el pie en el primer rellano.

Y al punto se abrió el macizo portón que separaba el rellano de lo restante de la escalera. Dos heraldos del Consejo precedieron, con las mazas al hombro, al enviado del monarca, hasta llegar a la puerta del Consistorio. El salón del Consistorio, que estaba entonces a espaldas de la capilla, se veía débilmente iluminado por los rayos de luz que penetraban a través de los vidrios de colores de la única ventana que tenía la cámara. Aquella luz apacible iluminaba las menudas labores del artesanado y las esculturas caprichosas, fantásticas y numerosas de los altos respaldos de los asientos de los miembros del Consejo. Todas estas cámaras han desaparecido: en estos momentos cruzan los carros el sitio que ocupaba hasta hace algunos meses (hoy es 17 de noviembre de 1860) el venerable palacio foral. El cronista de la mitad del siglo XIX está destinado a llorar sobre esas ruinas, cuyas glorias antiguas cantaron sus antecesores... Sigamos la narración [...]¹⁷⁷.

El Consistorio es la Sala Dorada, cuya magnífica techumbre fue de lo poco que se rescató del derribo (Lámina 2.1). Resulta enigmática la afirmación de que el salón del Consistorio se encontraba entonces a espaldas de la capilla. Quizá Boix se refiera a que la capilla primitiva estaba junto a este salón. Veremos que, durante un tiempo, la capilla estaría ubicada en la Escribanía, a los pies de la Sala Dorada. No obstante, la Sala Dorada tenía tres ventanas y no una, lo que hace pensar que quizá se está queriendo decir lo contrario, que el Consistorio del siglo XIV se encontraba detrás de la capilla del XVI. En este caso sería otro error del cronista porque, como veremos, lo que hubo siempre en esta parte del edificio fue la *Cambra del Racional* o Racionalato.

Boix era consciente de que la Sala Dorada se había construido en 1418. Tal vez por ello piensa en uno de los salones del siglo XIV, como era la habitación de los administradores de las imposiciones que, como vimos al analizar el texto de su *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, confunde con el Racionalato¹⁷⁸. Debe notarse que el Racionalato se encontraba en el ángulo opuesto de la Sala Dorada y que estaban comunicados por una galería abovedada, aunque fue compartimentada en la década de 1420, como veremos.

Más adelante se produce la *crida* o llamamiento para defender los fueros, en el Salón de los Ángeles:

Las ventanas estaban medio cerradas; el salón envuelto en las sombras, y delante de la puerta de la antesala de la capilla se levantaba una larga mesa, cubierta por un elegante guadamacil.

¹⁷⁷ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, pp. 213-214.

¹⁷⁸ Boix Ricarte, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia 1845, tomo I, p. 422.

Detrás se veía una serie de taburetes, y en medio un sitial, que ostentaba en lo alto del respaldo el escudo de armas de Valencia. Delante de este sitio de honor había un crucifijo, alumbrado por dos gruesos cirios de cera verde, y al pie del crucifijo un bermoso manuscrito de vitela que contenía los fueros.

El salón se llenó de gente; pero se guardaba el más profundo silencio: los amigos más íntimos se saludaban con la mirada.

Marsal, Escorcia y los demás de su grupo se colocaron a la parte izquierda de la mesa, frente a una de las ventanas, por donde se deslizaba un débil rayo de luz a través de los vidrios de colores, que representaban pasajes de la vida del ínclito rey don Jaime.

Poco tiempo era pasado, cuando se levantó el tapiz que separaba el salón de la antesala de la capilla, y apareció un heraldo, diciendo en alta voz:

- Sus magnificencias.

El pueblo se descubrió.

El heraldo sostuvo levantado el tapiz, y salieron los individuos del Consejo, precedidos por los maceros. Éstos se colocaron en los dos extremos exteriores de la mesa, y los Jurados ocuparon sus respectivos asientos, y el suyo el magnífico Justicia criminal, que les presidía¹⁷⁹.

La escena es interesante, pero demuestra que en el siglo XIX se había perdido la idea de cómo funcionaban las reuniones plenarias en este salón. No es que nosotros lo sepamos mucho mejor que Boix, pero parece extraño tener que colocar la mesa y los asientos de los representantes del Municipio delante de una puerta de paso. Sabemos que a finales del siglo XVII el estrado estaba precisamente en el lado opuesto, donde había una pared ciega, y que la misma situación se mantuvo a lo largo del siglo XVIII¹⁸⁰. En nuestra opinión, los Jurados se situarían en una especie de estrado cubierto con dosel y situado entre las dos ventanas que daban a la calle, de manera que todos los miembros del *Consell* se podrían colocar a su alrededor, con una mejor visibilidad que si ubicamos la presidencia en un extremo, como ocurría en el Consistorio. Así parece querer representarlo Bartolomé Matarana cuando pintó hacia 1600 el milagro de la curación del sordomudo, en el Colegio del Patriarca de

¹⁷⁹ Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, pp. 394-395.

¹⁸⁰ Véase el croquis y la explicación de las funciones municipales en: Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696, f-18. Respecto al siglo XVIII, véase el grabado de 1754 publicado por Sanchis Guarner, M. *La ciudad de Valencia...*, p. 356. Sobre ambos se hablará en su momento.

Valencia. Esta es la forma en que funcionaron las salas de aparato andalusíes y sus secuelas castellanas. Lo vemos también en una de las miniaturas del *Llibre de Privilegis* de la Ciudad de Barcelona, que representa a Jaime I en su palacio (Lámina 1.16)¹⁸¹.

La descripción que hace Boix del gobierno de los rebeldes es siniestra, dominada por los odios e intereses particulares de unos pocos villanos, que llegan a contratar a dos mercenarios para realizar sus planes. Los espacios son los mismos, pero aparecen nuevos detalles de interés.

[...] Y ambos perillanes penetraron en el atrio, subieron la escalera y entraron en el salón de los Ángeles.

La cámara estaba iluminada por una gran lámpara, que ardía delante de la imagen del Ángel custodio, colocada sobre la entrada de la antesala de la capilla. A su luz, no muy brillante, se descubría todo el muro de la izquierda, oculto bajo la sombra de una gran porción de sacos, colgados de otros tantos garfios, clavados en la pared.

En el mismo sitio que había ocupado el Justicia presidiendo el acto de la Unión, se veía una mesa, y sobre ella el Crucifijo: detrás cinco personajes, con el rostro cubierto por un antifaz¹⁸².

Los sacos estaban destinados a los cuerpos de los que no estuvieran de acuerdo con la nueva situación¹⁸³. También la presencia de los cinco enmascarados no deja de ser siniestra, aunque responde de alguna manera a la idea de secretismo propia del nuevo régimen revolucionario.

Tiene también interés el relato que nos hace Boix de uno de los actos públicos más importantes en la antigua Casa de la Ciudad, el traslado de la *Senyera* o estandarte municipal. Debe señalarse que, según la tradición, esta bandera no debe inclinarse jamás ante nadie y, por ello, en lugar de sacarla por la puerta se descolgaba directamente desde una de las ventanas del edificio¹⁸⁴. En este caso, el emblema

¹⁸¹ La miniatura es bastante conocida y ha sido publicada, por ejemplo, entre las ilustraciones de Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I el Conquistador*, Espasa, Madrid 2003. no obstante, la escena representaría las Cortes de Tortosa de 1225.

¹⁸² Boix, V.: *La Campana...*, tomo primero, p. 406.

¹⁸³ Es un dato histórico que durante la mayor eferevescencia de la revuelta, se mandó por la junta de gobierno que todos acudieran al Consejo a jurar la Unión. Los que se resistieron a esta coacción, por indiferencia o desacuerdo, eran sorprendidos en sus casas a altas horas de la noche, arrastrados a la Sala del Consejo y asesinados inhumanamente. Sus cadáveres eran metidos en los sacos que se habían dejado colgados con varios garfios en los muros de la habitación, llevándolos después fuera de la muralla y arrojándolos al fondo del río. Esta fue una de las causas del cruel castigo ejemplar que aplicó el rey tras su victoria. (Boix Ricarte, Vicente: *Crónica de la Provincia de Valencia* (Crónica General de España, vol. VIII) Rubio y Compañía, Madrid 1867, p. 56)

¹⁸⁴ Según la tradición, la *senyera* no debía pasar bajo ninguna puerta y para sacarla de la ciudad se descolgaba por encima de la muralla. Este privilegio se seguía con tanto rigor que, cuando las armas de

ciudadano vuelve al edificio tras el combate con las tropas reales, transportado por el protagonista de la novela.

Marsal, llevando con el más profundo respeto la señora de Valencia, escoltada por sus cincuenta hombres [...] penetraba por la puerta de los Tristes, hoy tapiada, mientras el combate se propagaba por toda la línea a lo largo de las orillas del Turia.

El pueblo, que acudía armado a los diferentes puntos de la muralla, saludaba respetuoso el célebre pendón, cuya comitiva fue aumentándose entre los ardientes vivas a Valencia, a los fueros, a la Unión y a Marsal.

*[...] llegó a la casa del Consejo, a cuya puerta le esperaba un jurado, a quien Marsal hizo entrega del pendón, hincando la rodilla. En seguida cayeron los cordones de lo alto de una ventana, y el estandarte fue levantado en alto y entrado por la misma ventana, recogiendo el magnífico Justicia criminal. Llevado a la capilla y colocado donde era costumbre, pasó el Consejo a su estrado [...]*¹⁸⁵

Concluimos nuestro recorrido por esta ficción literaria con la escena en que se preparan las últimas ejecuciones, que Boix aprovecha para lanzar una crítica política a los dirigentes municipales de su tiempo, con la excusa de la demolición de la Casa de la Ciudad:

*Al pie de la escalera de piedra veíase un centinela, otro al portón que cortaba la mitad de la escalera, y otro en la puerta del salón de los Ángeles, casi nuevo todavía en aquella época. Yo lo he visto desaparecer, y con él los recuerdos, las historias y las tradiciones. ¿Son dichosos los que mandan y ven desaparecer estos monumentos? No lo sé; pero no les envidio. ¿Cuándo nuestro Ayuntamiento volverá a poseer un palacio propio, dejando el que habita como prestado? Son ya tan diferentes sus atribuciones, tan sujetos al gobierno, que bien puede vivir en cualquier casa, porque su existencia actual en nada se parece a la de nuestros Consejos. Entre éstos y los modernos existe un abismo. Un palacio viejo sería un anacronismo. Han hecho bien en hacerlo demoler. Para servir de agentes al gobierno, les basta una sala cerca de los gobernadores*¹⁸⁶.

Aragón tomaron la ciudad de Tremecén, en África, se mandó derribar un lienzo de muralla para evitar pasarla por la puerta. Para custodiarla se creó la compañía del Centenar de la Ploma y el encargado de llevarla era el síndico del consejo. Cuando se le hacía entrega, juraba defenderla hasta la muerte, sin abandonarla jamás. Luego se conducía por el justicia criminal hasta la ventana de la Sala Dorada, de donde se descolgaba por medio de unos cordones de seda y oro, hasta que la recogía el síndico a los pies de la ventana. (Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo II, p. 253).

¹⁸⁵ Boix, V.: *La Campana...*, tomo segundo, pp. 150-151.

¹⁸⁶ Boix, V.: *La Campana...*, tomo segundo, p. 350.

1.7.- Reflexiones póstumas sobre el derribo: Cruilles, Llorente y Tramoyeres

Al desaparecer la antigua Casa de la Ciudad a mediados de siglo, solamente la generación de Boix o Zacarés la conocieron realmente de primera mano. Ello hace que los historiadores posteriores hablen siempre a partir de los datos aportados por estos dos personajes, haciendo más o menos explícita su deuda. No nos interesan tanto estos textos, que hablan de algo poco o nada conocido por sus autores, sino la actitud que demuestran ante la pérdida del patrimonio que supuso el derribo del viejo edificio. Vamos a tomar en consideración las posturas del marqués de Cruilles y de Teodoro Llorente, a quienes debemos los principales estudios sobre la ciudad de Valencia realizados en la segunda mitad del XIX. Dejamos aparte intencionadamente otras obras magníficas, como los comentarios de Perales a las *Décadas* de Escolano, y la edición crítica que preparó el canónigo Roque Chabás de las *Antigüedades de Valencia* del Padre Teixidor. En la primera no encontramos apenas referencias a la antigua Casa de la Ciudad, mientras que en la segunda el enfoque es netamente histórico y documental, con valiosas aportaciones sobre las que se argumentará más adelante.

Un primer texto, firmado por Luis Fabra y Cavero, apareció publicado en el 23 de abril de 1865 en la revista *El Museo Literario*, acompañado de un dibujo de la fachada del edificio derribado (Lámina 1.13)¹⁸⁷. La ilustración ha sido recogida en múltiples publicaciones posteriores, por ser el único y más fidedigno testimonio gráfico de la antigua Casa de la Ciudad. El texto, sin embargo, es un plagio de los datos de Boix y de la parte descriptiva del opúsculo de Zacarés. Nos interesan únicamente los párrafos finales, en los que se comprueba la opinión del periodista:

*Tal es sucintamente lo que nos ha parecido digno de notarse del antiguo edificio de las Casas Consistoriales que ya no existe. Este grandioso monumento lleno de recuerdos históricos ha desaparecido bajo la mano destructora del tiempo. A causa de su mal estado se acordó su derribo, que principió el año 1859, y se terminó en 1860. Con el objeto de que no quede olvidado tan completamente, nos ha parecido digno de figurar en la sección de Valencia Monumental y Pintoresca*¹⁸⁸.

Respecto al texto del marqués de Cruilles, publicado en 1876, forma parte de una Guía Urbana de la ciudad, en la que el autor se resiste a dar por perdido el edificio que constituía simbólicamente el núcleo de la Valencia foral. Vicente Salvador y Montserrat, IV Marqués de Cruilles (1825-1895) era todavía relativamente joven

¹⁸⁷ En el artículo aparecen únicamente las iniciales L. F. y C. El nombre del autor viene en: Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^a.: “La divulgación de nuestro patrimonio cultural en la prensa periódica valenciana del ochocientos”, *Ars Longa* n^o 11 (2002) pp. 143-151.

¹⁸⁸ Fabra Cavero, Luis: “Casas Consistoriales”, en *El Museo Literario*, n^o 17 (23-04-1865) pp. 131-132.

cuando se produjo el derribo de la Casa de la Ciudad y, pese a que desde 1851 ostentaba el título familiar, no parece probable que en esta época tuviera la misma afición por la historia que desarrollaría en su madurez. Fue testigo directo del derribo, como otros muchos ciudadanos de Valencia, y además era concejal en la época en que se produjeron estos hechos¹⁸⁹. Por ello plantea con gran emotividad las páginas en las que intenta reivindicar la memoria del edificio desaparecido.

Cáesenos de dolor la pluma de la mano cuando al encabezar estos renglones nos vemos en la precisión tristísimo de decir que no existe el edificio que en el orden civil debía ser el primero de todos los de la ciudad: la casa consistorial de su Ayuntamiento, que trataremos bajo el epígrafe de la Corporación, por no encontrarla como edificio. Al reseñar su pasado, parécenos que revelaremos la importancia y mérito que tuvo, cual no necesitamos encarecerlo a la generación que ha presenciado su derribo, y que desconfía, y con razón, de ver edificar la casa que debe reemplazarlo¹⁹⁰.

Tras desarrollar los datos sobre su historia y ofrecer una somera descripción, plagada de Zacarés, concluye de manera elocuente su discurso, evocando la excelencia del monumento perdido.

Como las mutaciones civiles por efecto de la corriente de los sucesos políticos han influido siempre en estos edificios, debe considerarse que el que venimos reseñando respondía cumplidamente al fin y objeto que sus fundadores se propusieron. Era en su época un bello ejemplar, y ha llegado hasta nosotros como un precioso monumento del régimen y costumbres dominantes a su construcción. Si hoy vemos aventado el venerado polvo de sus ruinas, y crecer pasajeras flores en su limitado solar convertido en jardín de plazuela, no podemos resignarnos a que el transeúnte olvide el interesante pasado que se cierne sobre aquel sitio, ni se borre para siempre la memoria de que allí estuvieron las casas consistoriales de Valencia¹⁹¹.

De manera similar a lo que hace Cruilles, el poeta y escritor Teodoro Llorente Olivares (1836-1911) se basaría también en los datos de Boix y la descripción de Zacarés. Más joven que Cruilles, Llorente apenas había alcanzado la mayoría de edad cuando se derriban las Casas Consistoriales de la ciudad. Sin embargo, era hijo de Felicísimo Llorente Ferrando, abogado y miembro del Ayuntamiento en los años del derribo de la Casa de la Ciudad¹⁹². Frente a los libros anteriores, su obra es la

¹⁸⁹ Sin haber entrado a comprobar en detalle quiénes eran los miembros que asistían a cada uno de los plenos, nos aparece su nombre por lo menos en una intervención del 27 de enero de 1858, junto a José María Zacarés y otros (AMV, Libros capitulares y de actas, sign. D-303, acuerdo nº 33).

¹⁹⁰ Cruilles, (Vicente Salvador, marqués de): *Guía urbana de Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876, tomo II, p. 31.

¹⁹¹ Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, p. 45.

¹⁹² Felicísimo Llorente, además, dentro de la Corporación fue nombrado como miembro de la Comisión de Casas Consistoriales hasta el año 1860, cuando cambiaron sus componentes.

primera que incorpora ilustraciones, concretamente la fachada antes de la demolición y un antiguo grabado del siglo XVII, donde se representa la Sala Dorada en una reunión (Lámina 1.9). En la primera página del capítulo también aparece otro dibujo que parece ser el friso de coronación o remate de una puerta, con dos ménsulas a los lados y en el centro el escudo municipal sostenido por angelotes. Esta ilustración está copiando el detalle del friso de la puerta principal, según el manuscrito del platero Antonio Suárez que, pese a estar todavía inédito, formaba parte de la biblioteca de José Vives Císcar y era conocido por los intelectuales y eruditos valencianos del siglo XIX (Lámina 1.10).

Frente a la visión idealizada del marqués de Cruilles, nos interesa ver cómo el juicio de Llorente es más imparcial, crítico en algunas expresiones, con respecto a la valoración del edificio desaparecido. Sin embargo, mantiene su indignación ante la destrucción de lo que, en todo caso, era un importante recuerdo de otra época, que merecería haber sido conservado:

Ya no existe: desapareció el hogar urbano, la casa solariega, el alcázar municipal de Valencia. La generación de hoy no lo ha conocido; los que pertenecemos a la generación de ayer, recordamos que, hace treinta años, veíamos con dolor caer al suelo aquellos muros en los que se concentraba la vida y la representación de la ciudad, y que no caían demolidos por un arranque patriótico, como el que destruyó el Palacio del Real, sino vencidos por el tiempo, y aún más por la incuria de los valencianos, que no acudieron a sazón para sostenerlos. No era, ciertamente, una maravilla arquitectónica, ni mucho menos, la Casa de la Ciudad: su aspecto exterior no respondía a su antigüedad. No conservaba el aspecto severo de la próxima Casa de la Diputación; restauraciones mezquinas y revoques vulgarísimos habían “modernizado” sus muros de piedra, sin destruir, empero, el buen efecto de sus proporciones armoniosas, ni el tipo genuinamente español que le imprimían sus dos torres laterales, unidas en el cuerpo central por una elegante galería de pilastras y arcos dóricos. Por fuera, no conservaba nada de su primitivo carácter ojival; por dentro, sí. En sus cámaras había restos interesantes del arte de la Edad Media, realzados por sus recuerdos históricos. En otro país, más cuidadoso de sus glorias, hubiéranse guardado como los mejores timbres de la ciudad, reparando y reconstruyendo la Casa Consistorial: nosotros hemos consentido su vergonzosa ruina, y ni siquiera hemos sabido recoger muchas de sus destruidas reliquias.¹⁹³

Tras apropiarse de los textos de Boix y Zacarés, más o menos modificados, rompe de una manera un tanto forzosa su descripción del edificio en cuanto se le acaban los datos, pasando a tratar sobre la organización institucional durante la Edad Media

¹⁹³ Llorente Olivares, Teodoro: *Valencia, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Daniel Cortezo, Barcelona 1889, tomo II pp. 81-82.

[...] *Acorto esta reseña, porque ¿quién se ha de entretener en reconstruir mentalmente un edificio arrasado, por más que se esfuerce en describirlo el devoto de las antigüedades patrias? Más interesante es reconstituir las instituciones municipales de Valencia durante la época foral, mal explicadas por casi todos los autores modernos.*¹⁹⁴

Llegamos así al siglo XX, aunque todavía habrá que esperar unas décadas hasta que el entonces director del Museo de Bellas Artes de Valencia, el investigador Luis Tramoyeres (1854-1920), escriba dos artículos de vital trascendencia para el estudio de la antigua Casa de la Ciudad, por la gran aportación documental que implicarán. Publicados en la revista *Archivo de Arte Valenciano*, el primero de ellos se titula *Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España* (1917) y el segundo sería *La Capilla de los Jurados de Valencia* (1919). La recuperación de la memoria de la Casa de la Ciudad surge precisamente en el momento en que se ha redescubierto la techumbre policromada de la Sala Dorada y se están haciendo los estudios necesarios para su reubicación en el Consulado del Mar, donde se montará en 1920.

Con el objetivo de aportar nuevos datos sobre la historia de esta pieza de innegable interés artístico, Luis Tramoyeres se habría dedicado a revisar nuevamente la documentación municipal, exhumando varios contratos y acuerdos plenarios que completaban la información aportada por Vicente Boix medio siglo antes.

La actitud de Tramoyeres es distante respecto a un edificio que, a diferencia de los autores anteriores, él no ha conocido. Tramoyeres es un investigador de archivo, atento al dato erudito, a la fecha y al documento cierto. Utiliza, citándola, la descripción de Zacarés, que le sirve de apoyo para contextualizar sus propias aportaciones. Las referencias al edificio desaparecido son bastante más frías que en sus predecesores. Así, en *Los artesonados...* comienza hablando precisamente de la carpintería de armar y sus variedades en Valencia, con múltiples ejemplos de otras procedencias, destacando los de la Audiencia, hoy Palacio de la Generalidad. Pasadas ya algunas páginas, dedica estos comentarios al edificio de la Casa de la Ciudad:

Los artesonados de la Audiencia, de tan subido valor artístico, hacen más dolorosa la pérdida, total o parcial, de los que existieron en la Casa del Consejo. Escasos datos se conservan acerca del número y mérito artístico de estos artesonados. Puede afirmarse los había en todas las principales dependencias; pero fueron desmontados cuando en 1859-60 se procedió al total derribo de las mansión municipal, cuyo origen se remontaba a los primeros años de la conquista de Valencia por las huestes aragonesas. Hallábase emplazada en el riñón de la ciudad, al lado del Palacio de la Generalidad del Reino y cerca, mejor dicho, a la vista, de la Catedral,

¹⁹⁴ Llorente, T.: *Valencia...*, p. 86.

ocupando el área convertida hoy en el pequeño jardín, oficialmente bautizado con el nombre de Cervantes, junto a la Audiencia.

No podemos, ni entra en nuestro plan, dar aquí una completa descripción de la antigua morada de los Jurados y consejeros. Falta en nuestra bibliografía histórica regional, un estudio consagrado a este edificio, pudiendo asegurarse que todo lo hasta el día publicado carece de la necesaria autoridad, debido, principalmente, que nadie ha procurado buscar la verdad histórica en los Manuales del Consejo foral, equivalentes a las modernas actas, y que desde 1306 hasta Agosto de 1707, redactados en valenciano, se custodian, con otras series de documentos municipales, en el Archivo de la Ciudad.

Difícil es en la actualidad trazar el plano del derruido edificio. Faltan datos gráficos de la distribución interior y de la decoración dominante en las varias salas o dependencias que se citan con frecuencia en los acuerdos de los Jurados o del Consejo. Para guía del lector hemos formado con estos antecedentes escritos, un proyecto de planta del piso principal. No ofrece una absoluta seguridad, por ser, en realidad, una reconstitución, sin base cierta, de los departamentos agrupados en esta sección del edificio¹⁹⁵.

Introduce además un croquis o esquema de la planta, seguramente inspirado en la descripción de Zacarés, que es el que ha funcionado hasta la actualidad a falta de una propuesta más detallada (Lámina 3.3). En su segundo texto, centrado en la capilla de los Jurados desde un punto de vista más pictórico que arquitectónico, Tramoyeres sigue reivindicando la necesidad de acudir a las fuentes originales. Observamos también algunas críticas más o menos manifiestas sobre la actuación del Ayuntamiento con respecto al antiguo edificio:

[...] La reseña parcial que hicimos de la sala dorada invita a continuar aquella labor de reconstitución, dando a conocer otros elementos arquitectónicos y artísticos de tan singular edificio municipal, hasta la fecha no sustituido decorosamente. En su interior, y también en los paramentos externos, conservó radiantes ejemplos del buen gusto de los magistrados edilicios, secundados por los más famosos artistas que con sus creaciones honoraban a la insigne ciudad del Turia. Pero difícil es hoy, dispersos o destruidos los tesoros artísticos de la mansión popular, reconstituir los principales departamentos del egregio palacio, ampliado y varias veces decorado en el curso de los siglos XIV, XV, XVI y XVIII por los Magníficos jurados y Honorables consejeros, movidos a impulso de un gran espíritu de arte, aún admirado en las torres de Serranos, en la joya arquitectónica llamada Lonja de mercaderes y en otros muchos edificios públicos total o parcialmente conservados. La destrucción de muchos de los monumentos de arte municipal, perdidos para la historia y sustraídos al goce de las actuales generaciones por la

¹⁹⁵ Tramoyeres Blasco, Luis: “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España” *Archivo de Arte Valenciano* n° 3/1 (1917) pp. 31-71. Se editó también una separata con el mismo nombre.

insana actuación de gente indocta, o rapiñista, hace más vergonzoso el hecho de haber arrebatado al culto de la admiración póstuma, al aplauso propio y ajeno, la casa solariega de los valencianos, cuna donde nacieron aquel espíritu ciudadano que brilló en el horizonte político del antiguo reino de Valencia.

De aquellos esplendorosos recuerdos, de aquellos testimonios de arte, sólo se conservan débiles y descoloridas memorias. [...] Como trabajo de conjunto cabe señalar en la bibliografía regional la diminuta “Descripción de las Casas Consistoriales de Valencia”, publicada por el escritor valenciano D. José M. Zacarés en 1856, dando cuenta, en forma harto sumaria, del estado de la capilla dos o tres años antes de su total destrucción. A pesar de estos defectos, la reseña es única en su género y a ella acudieron los autores de las Guías de Valencia, sin añadir nuevos datos a los suministrados por aquel autor. ¡Y pensar que en el Archivo municipal estaba, inexplorada, la historia de la famosa mansión! Así han pasado años y más años, hasta que nuestro método de investigación personal, directa, no pudo satisfacerse con la simple lectura de lo escrito y divulgado antes de 1915¹⁹⁶.

La actitud de Tramoyeres es bastante dura, sobre todo si consideramos que Vicente Boix fue el primero que acudió al Archivo Municipal para nutrir de nuevos datos el apéndice monográfico de su propia Guía Urbana de Valencia. Respecto a otros autores, sí que hay que reconocer que el panorama propuesto por el erudito archivero es bastante fiel a la realidad, como hemos comprobado en este mismo epígrafe. Retomaremos estos dos importantes textos a la hora de intentar restituir el aspecto del Salón de los Ángeles y de la Capilla de la Casa de la Ciudad. Y comprobaremos que también Tramoyeres cometió algunos errores o que, al menos, tuvo más interés en enfrentarse a temas documentales y “artísticos” (entiéndase pictóricos y escultóricos) que propiamente arquitectónicos.

Lo cierto es que, de los autores vistos hasta ahora, el único que se preocupó del edificio municipal como arquitectura fue José María Zacarés, y es por ello lógico que tengamos un especial respeto e incluso un cierto cariño hacia la actitud inconformista y romántica del personaje, gracias al cual hoy podemos hacernos alguna idea de cómo fue realmente el edificio derribado. Y más todavía cuando sus esfuerzos fueron silenciados y casi olvidados tras las críticas de otros historiadores posteriores, como el marqués de Cruilles o el canónigo Roque Chabás.

¹⁹⁶ Tramoyeres Blasco, Luis: “La Capilla de los Jurados de Valencia” *Archivo de Arte Valenciano* n° 5 (1919) pp. 73-100.

1.8.- Imágenes de la Casa de la Ciudad de Valencia

A diferencia de lo que ocurrirá dos décadas después con la casa de los Sorell, el derribo de la Casa de la Ciudad de Valencia se llevó a cabo sin que se produjera un interés especial en la toma de datos o la realización de apuntes sobre su arquitectura con algo de detalle. O, si se hizo, no se ha conservado o no se ha localizado. Ello nos debe hacer pensar que, como se derivará del análisis de los textos, la Casa de la Ciudad no era un edificio especialmente atractivo a nivel artístico, salvo determinadas piezas destacadas entre las que la principal es la Sala Dorada. La arquitectura medieval valenciana no tiene el encanto del gótico francés o inglés. Incluso al compararla con las obras catalanas o mallorquinas, el empleo de la piedra en las mismas le da un mejor aspecto y ha permitido una tradición decorativa que en Valencia existió durante muy poco tiempo. Edificios como el Palacio Ducal de Gandía (Lámina 1.17), sobre todo en las fotografías anteriores a su restauración en estilo, nos pueden aproximar a la arquitectura que llegó hasta el siglo XIX.

Existen algunos dibujos y grabados de época, principalmente centrados en la representación de las instituciones que del propio edificio. El más conocido e interesante es el que representa a los Jurados reunidos en la Sala Dorada en 1672, publicado por primera vez por Teodoro Llorente¹⁹⁷ y recogido por autores posteriores, como Manuel Sanchis Guarner (Lámina 1.9)¹⁹⁸. Este último incluye otra imagen correspondiente a un grabado de Vergara que representa la Corporación Municipal en 1754 y donde se ve parte de uno de los salones del edificio (Lámina 1.9)¹⁹⁹. Del siglo XVIII conservamos otras imágenes, entre las que destaca la vista de la fachada en el grabado de José Vergara de 1762 y un detalle de la balconada con el pendón real con ocasión de la coronación de Carlos III en 1759 (Lámina 1.7)²⁰⁰. Un detallado dibujo anónimo de 1789, hallado en la Biblioteca Nacional por Antonio Igual Úbeda, supuestamente representaría el Salón de los Ángeles (Lámina 1.8)²⁰¹. Existen dos ilustraciones más de la misma serie, sobre las que no se ha escrito todavía nada, que representan parte de la fachada y otro de los salones del edificio²⁰².

¹⁹⁷ Llorente Olivares, Teodoro: *Valencia: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo, Barcelona 1889, p. 87.

¹⁹⁸ Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía Urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, p. 340 (edición original publicada en 1972).

¹⁹⁹ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad....*, p. 356.

²⁰⁰ Véase: Mínguez Cornelles, Víctor: *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1990, p. 67; Monteagudo Robledo, M^a Pilar: *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1995, pp. 74-77; Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado 1499-1899*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, p. 54.

²⁰¹ Igual Úbeda, Antonio: "La antigua Casa de la Ciudad", *Valencia atracción* n^o 233 (1954) pp. 8-10.

²⁰² Las imágenes, con las firmas Dib 13/6/10 Barcia, Dib 13/6/9 Barcia y Dib 13/6/10 Barcia respectivamente, están disponibles en red a través de www.europeana.eu. Debemos agradecer la noticia de su existencia a Paolo Privateia.

Podemos añadir también apuntes de algunos pequeños detalles recogidos en el manuscrito de Antonio Suárez, hacia 1795 (Láminas 1.10 y 1.11)²⁰³.

Sin embargo, la imagen más representativa del edificio es el dibujo de la fachada que apareció publicado en 1865 en *El Museo Literario* (Lámina 1.13)²⁰⁴. Fue reproducido como grabado en la obra de Llorente, firmado por Thomas²⁰⁵, y probablemente se basó en él Ernesto Furió cuando realizó a mediados del siglo XX una nueva vista del edificio, donde además se muestra parte de la fachada lateral, probablemente inventada²⁰⁶. Disponemos también de las vistas urbanas de Wijngaerden (1563) Mancelli (1608) Tosca (1705) y Guesdon (1858) que nos dan pistas sobre el volumen o la fenestración de los frentes occidental y septentrional de la antigua construcción (Láminas 1.1, 1.2).

Aparte de estas imágenes, podemos incluir algunos detalles en dos de los frescos realizados por Matarana en la iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia hacia 1600 (Lámina 1.5)²⁰⁷. Se ha localizado durante el desarrollo de este estudio una planta parcial y varios esquemas de finales del siglo XVII en el grueso manuscrito de Félix Cebrián Aracil sobre los ceremoniales municipales, actualmente publicado en edición fac-símil (Lámina 1.14)²⁰⁸. También se ha localizado lo que podría ser un dibujo del patio de la Casa de la Ciudad tomado durante el derribo (Lámina 1.13)²⁰⁹, y dos fotografías urbanas de 1859 en las que se puede apreciar todavía la parte superior de la fachada principal en dos momentos de la demolición (Lámina 1.12)²¹⁰.

²⁰³ Almarche Vázquez, Francisco: “Noticias topográficas de la ciudad de Valencia según un manuscrito de Antonio Suárez, siglo XVIII” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 10 (1924) pp. 59-71; nº 11 (1925) pp. 53-62 y nº 12 (1926) pp. 83-95.

²⁰⁴ A propósito de esta imagen pueden verse los comentarios en Catalá, M. A.: *Valencia...*, p. 230. Sobre el texto que lo acompañaba en el artículo original se hablará más adelante.

²⁰⁵ Llorente, T: *Valencia...*, p. 85.

²⁰⁶ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, p. 273. El autor añade el comentario: “Dibujo de Ernesto Furió basado en datos auténticos”.

²⁰⁷ Nos referimos a una de las escenas de la capilla de San Vicente, donde se representa la procesión por la llegada de la reliquia del santo, donde se ve una de las torres del edificio, y el gran fresco con milagro de la curación del sordomudo, en el transepto, al lado de la Epístola.

²⁰⁸ Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696.

²⁰⁹ Se trata de un dibujo conservado en la fundación Lázaro Galdiano, con número de inventario 9710. Más adelante se justificará por qué consideramos que pueda representar el edificio.

²¹⁰ Las dos fotografías, muy similares, fueron realizadas por el francés Radiguer hacia 1860 y se conservan en una colección particular. Una de ellas fue publicada recientemente por Julián Esteban Chapapría y, al pedirle una copia, envió por error la otra, muy similar pero donde se ve el derribo algo más avanzado.

2.- ZACARÉS, CRUILLES Y EL DEBATE SOBRE EL ORIGEN DE LA CASA DE LA CIUDAD

Como se ha podido comprobar, la descripción de la antigua Casa de la Ciudad no era lo que más interesaba a los eruditos decimonónicos, sino más bien su origen y su historia. En este contexto se plantearía un interesante debate entre la idea propuesta por José María Zacarés, que defendía un origen de época islámica, y la de Cruilles y otros escritores posteriores, que analizando la documentación original se decantarán por pensar en una obra de nueva planta llevada a cabo en el siglo XIV.

¿Eran interesadas las afirmaciones de Zacarés, en un intento desesperado por llamar la atención sobre el histórico edificio? Probablemente sí, aunque también debemos pensar que a su afirmación contribuyó la identificación de algunos restos todavía visibles en el edificio y que él consideró de época islámica. Más adelante intentaremos analizar lo que realmente describió Zacarés y comprobaremos que con toda seguridad el palacio no era una construcción anterior a Jaime I, aunque ello no descartaría que hubiera motivos decorativos mudéjares. Mayor complejidad tiene saber si lo que contempló Zacarés era de la segunda mitad del siglo XIII o ya de la segunda mitad del XIV.

Sin embargo, el planteamiento de Zacarés no andaría tan desencaminado en una cosa: que la Casa de la Ciudad de Valencia, tal como la conoció él, era fruto de reformas y modificaciones sobre un antiguo palacio aristocrático, y no una

construcción de nueva planta o a partir de dos o más viviendas acomodadas, como ocurriría en el Palacio de la Generalidad. Esta segunda opción es la planteada por el marqués de Cruilles, recogida por los autores posteriores. Pero, aunque está avalada por los escasos documentos conservados, esta teoría empieza a plantear problemas cuando se enfrenta a un análisis crítico.

En las siguientes páginas se realiza una revisión del problema y se plantean algunas hipótesis, que servirán para comprender el edificio a la hora de proceder al análisis de los documentos.

2.1.- El Palacio del Rey Lobo y la mitificación de los orígenes de la Casa de la Ciudad

Zacarés consideraba que, en última instancia, la Casa de la Ciudad podía ser el antiguo palacio musulmán del rey Lobo. Que esta residencia tuviera algunas características propias de la arquitectura occidental no sería extraño, dada la singular biografía del personaje que la habría edificado. En las Crónicas medievales se hace mención continuadamente al palacio del rey Lobo, monarca valenciano del siglo XII que resistió durante varias décadas el avance de los almohades en la región de Levante o *Sbarq al-Andalus*²¹¹. El verdadero palacio del Rey Lobo estuvo

²¹¹ Tras varias décadas de dominación almorávide en España, se llegará a un breve período de independencia y de relativo esplendor artístico y cultural, la época de las segundas taifas, cuando resurgen los pequeños reinos independientes con sus cortes autónomas. En el caso de Valencia resulta obligada la referencia a Muhammad ibn Sad al-Gazamí ibn Mardaniš, llamado por los cristianos rey Lobo o Lope, monarca andalusí que entre 1147 y 1172 controló los reinos de Murcia y Valencia ofreciendo una tenaz resistencia contra los invasores almohades. Era sucesor de Sa'd b. Mardaniš, gobernador de Fraga durante el asedio de Alfonso I (1134). Caudillo del movimiento antialmohade y partidario del califa de Bagdad, defendió la continuidad del *malikismo*, la escuela jurídica tradicional de al-Andalus. Su reinado fue próspero, como demuestra el hecho de que la moneda que acuñó, los llamados *morabatines lupinos*, seguía siendo en el siglo XIV una de las de mayor circulación en el Mediterráneo Occidental.

Ibn Mardaniš había nacido en Peñíscola hacia 1124, probablemente dentro de una familia andalusí de ascendencia cristiana (Mardaniš procedería de Martínez, según algunos autores) y con poco más de veinte años era emir o rey de Valencia y Murcia, llegando a convertirse en uno de los gobernantes más poderosos de su tiempo.

A mediados del siglo XII los aristócratas hispanomusulmanes iniciaron una revuelta contra los dominadores almorávides, a los que consideraban unos intrusos intolerantes que habían degradado la refinada cultura de los reinos de taifas. La rebelión fue encabezada por Ahmad ibn Hud al-Mustansir, más conocido como Saif ad-Dawla, hijo del último rey hudí de Zaragoza. Para lograr sus propósitos, pactó con los cristianos y se puso al servicio de Alfonso VII de Castilla.

Valencia se sublevó el 1 de marzo de 1145 y el 2 de mayo del mismo año se hacía con el gobierno de la ciudad el cadí Abu Malik Marwan ibn Abd al-Azīz, el cual encargó la defensa de las fronteras al capitán Abd Al-làh ibn 'Iyād, que poco después se adueñó de Murcia. Ante la incompetencia de Abu Malik Marwan ibn Abd al-Azīz, sus soldados se rebelaron y colocaron en su lugar a Abd Al-làh ibn Sano'd ibn Mardaniš, que ocupaba el cargo de *walí* de Ibn Iyad de Murcia y que anteriormente lo había sido de Fraga. Convertido Saif ad-Dawla en rey de la parte oriental de al-Andalus (Sarq al-Andalus) intentó librarse de la tutela de los castellanos y se enfrentó con ellos. Organizó un ejército con tropas de Valencia, Alicante, Murcia y Lorca, comandado por el *walí* Abd Al-làh ibn Sano'd ibn Mardaniš, pero fue derrotado en Chinchilla el 4 de febrero de 1146. En la batalla murió Saif ad-Dawla y, como se puede imaginar, también

seguramente en el interior del Alcázar, como probó extensamente Roque Chabás a finales del siglo XIX en sus comentarios al libro de Teixidor, demostrando documentalmente la proximidad al Palacio Episcopal²¹². Sin embargo, durante siglos los historiadores han hipotizado su localización en lugares muy diversos. Sales y después Orellana consideraron que las casas del rey Lobo, donde se celebraron las primeras Cortes del Reino, se encontrarían en el palacio de los Boil de Arenós, actual sede de la Bolsa de Valencia, donde antes de la remodelación barroca se podían ver escudos pintados en los muros del patio, que se decía habían pertenecido a los caballeros que participaron en dicho acontecimiento.²¹³

el intrépido gobernador de Valencia, pero su joven hijo mantendría el gobierno local y sucedería también en 1147 a Ibn 'Iyād en el trono de Murcia. Tras su proclamación en esta ciudad habría nombrado *walí* o gobernador de Murcia al que sería su suegro Ibrāhīm ibn Hamuṣq -que se había levantado como señor de Segura de la Sierra el mismo año- partiendo después de regreso a Valencia.

En 1159, con el apoyo de mercenarios cristianos, Ibn Mardaniš iniciaba una importante ofensiva contra el imperio almohade. Partió desde Valencia –que es el dato que más nos interesa- y en Murcia se le unió con el resto del ejército su suegro, el visir Ibrāhīm ibn Hamuṣq, sitiando Córdoba y Sevilla tras haber tomado la plaza de Jaén, donde este último establecería un pequeño reino independiente. Tras derrotar a un ejército almohade, en la misma campaña se apropiaron de Écija y Carmona. En 1161 contraatacaron los almohades recuperando estas poblaciones y consolidando las tierras del valle del Guadalquivir, mientras que Ibrāhīm ibn Hamuṣq entraba en Granada. Los partidarios de Ibn Mardaniš tomaron la ciudad, pero no la alcazaba, y tras la llegada de refuerzos almohades tuvieron que retirarse en 1162 a Jaén, donde resistieron el asalto enemigo.

Podemos considerar que en estos momentos el rey Lobo estaría ya totalmente establecido en Murcia, desde donde controlaría mejor la frontera sur de sus estados. Puede que ya en este momento hubiese dejado la tutela de Valencia a su hermano Abū-l-Haŷŷāy Yūsuf, persona prudente y capacitada que continuaría ostentando este cargo incluso tras la derrota del bando mardanixí, hasta su muerte en 1086.

A partir de 1162 el califa almohade tomó conciencia de que su principal enemigo en aquel momento era Ibn Mardaniš, por lo que se decidió a formar un gran ejército desde Marruecos y declarar la Guerra Santa. Según algunos autores, se habrían congregado más de 100.000 jinetes y otros tantos infantes, con la intención de dividirse y atacar simultáneamente los reinos de Portugal, León, Castilla y Aragón. Y entre los almohades y los cristianos estaba el rey Lobo.

A partir de 1165 comenzarían las derrotas y las defecciones en el bando mardanixí, que culminaría con la gran victoria de los almohades a las puertas de Murcia en 1170, tras haber tomado Quesada, Lorca, Elche, Baza, Alcira y Almería. Es seguramente en esta época cuando se endurecen las medidas de castigo y control de revueltas en las tierras levantinas, con importantes ejecuciones que, amplificadas por la oposición almohade, habrían dado lugar a la imagen tiránica de Ibn Mardaniš que pasó a la posteridad en las crónicas islámicas.

Sitiado por los almohades en Murcia desde 1171 y tras la caída de Valencia por una revuelta de los sectarios de al-Mahdí, se dice que murió de pena antes de entregarse, el 28 de marzo de 1172, recomendando a sus familiares a someterse a los almohades para poder mantener una posición elevada en la corte sevillana. En el *ramadan* del año 1172 su hijo Hilāl entregó la ciudad de Murcia y acudió a Sevilla para solicitar la paz al califa almohade. Tras la recepción, el soberano le ofreció aposento en los palacios de Ibn 'Abbād y requisó las casas contiguas de la alcazaba para alojar a su copioso séquito. Poco tiempo después se trasladó también a la capital andaluza Abū al-Haŷŷāy, el otro hijo del rey Lobo, y hubo bodas cruzadas entre los dos príncipes y las hermanas del califa Abū Hafs quien, a su vez, contrajo matrimonio en mayo de 1174 con la princesa valenciana Zaída. Los dos príncipes fueron nombrados gobernadores de Xátiva y de Denia, manteniéndose a su tío Abū-l-Haŷŷāy Yūsuf en Valencia hasta su muerte en 1186.

En 1172 las tropas del monarca aragonés Alfonso II el Casto aprovecharon la situación para lanzar un ataque a las tierras de Valencia, lo que consolidaría la adhesión al partido almohade de la población musulmana.

²¹² Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, pp. 172 et ss.

²¹³ Orellana, Marcos Antonio: *Valencia antigua y moderna*, Acción Bibliográfica valenciana, Valencia 1924, tomo II, p. 537.

Beuter, en la primera parte de su *Crónica* (1538) identificaba el palacio del rey Lobo con el antes referido de los Boil de Arenós, añadiendo que además mandó edificar una mezquita, que se correspondería con la parroquia de San Andrés²¹⁴. Francisco Diago, sin embargo, se contradice en el texto, porque recoge la idea de que el palacio de los Boil de Arenós, señores de Bétera, fue la residencia de Zayyán y del rey Lobo²¹⁵, pero por otra niega totalmente esta posibilidad argumentando que las casas del rey Lobo estuvieron en el lugar del Alcázar²¹⁶, siendo una posible inspiración para el también crítico Teixidor, que maneja la misma documentación, ampliándola.

Es probable que en el antiguo palacio de los Boil ocurriera algún acontecimiento de importancia y se mantuviera una tradición oral, porque en un inventario del siglo XIV se habla todavía de una estancia como la *casa del parlamen*²¹⁷, pero de ahí a afirmar que fue el lugar donde se celebraron las primeras Cortes y que originalmente fue el palacio del rey Lobo hay bastante distancia. En todo caso, se trataba de una importante residencia señorial del siglo XIII, de la que se conservan algunos elementos identificables en el patio a pesar de la profunda remodelación sufrida en el siglo XVIII²¹⁸.

Otra versión que habría tenido bastante éxito fue la que ubicaba el palacio del rey Lobo en el actual Convento de la Puridad, que hasta el siglo XIX fue sede de la Cofradía de San Jaime. La parcela primitiva, con zonas ajardinadas, era mucho más grande y llegaba hasta la desaparecida plaza de la Figuereta, ocupando ambos lados de la actual calle conde de Almodóvar y parte de Samaniego²¹⁹. El marqués de Cruilles afirma que es un hecho documental probado que en 1246 Jaime I habría hecho donación de las “casas del rey Lobo” para la fundación de la Cofradía de San Jaime²²⁰, quedando repetidamente avalado en época posterior que sus

²¹⁴ Beuter, Pere Antoni: *Crónica*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1982, p. 264. Debe notarse que, cuando los Carmelitas adquirieron el templo y lo restauraron, encontraron unos restos de yeserías de la antigua Mezquita, que llevaron a su convento en el Desierto de las Palmas (Castellón). Estas piezas, de magnífica factura, han sido restauradas y presentadas en la exposición *Jaime I. Arquitectura Año 0*, celebrada en 2008 y a cargo de Arturo Zaragoza Catalán. Por sus características y calidad podrían perfectamente pertenecer al siglo XII, antes de la invasión almohade.

²¹⁵ Diago, Francisco: *Anales del Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1613, tomo I, p. 319.

²¹⁶ Diago, F.: *Anales...*, tomo I, p. 336.

²¹⁷ Rosselló i Verger, Vicenç M. (coord.): *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001, p. 102.

²¹⁸ Probablemente estemos ante el patio medieval, pero donde se habrían eliminado los soportes centrales mediante la construcción de los grandes arcos carpanel que vemos en la actualidad. Se puede observar un tratamiento distinto en los ángulos de las piedras de los pilares y las de los arcos, así como una disposición un tanto anárquica de la fábrica por encima del propio arco. Asimismo encontramos, a mano izquierda, un arco más pequeño y roto, de origen medieval, que unía uno de los pilares con el muro perimetral.

²¹⁹ Coscollá, V.: *La Valencia...*, pp. 79-80.

²²⁰ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, pp. 424 et ss.

amplios salones fueron todavía empleados para alguna celebración de Cortes y para las reuniones del *Consell* municipal de Valencia²²¹.

La verdad es que el edificio que podemos contemplar se remonta como mucho al siglo XIV y no presenta ninguna muestra de haber sido un palacio hispanomusulmán, mientras que los extensos jardines de planta irregular parecen más bien la adición de varias parcelas pequeñas. Corroborando la cronología, Tramoyeres nos refiere el hallazgo en 1912 de restos de un alfarje policromado parecido a los de las iglesias del Salvador de Sagunto o de La Sangre de Liria, datándolos este autor hacia 1300²²². Sin embargo, también es cierto que si unimos las edificaciones de la Cofradía con dos de las parcelas de la manzana situada al otro lado de la calle obtenemos una planta regular muy significativa, sobre la que hablaremos algo más adelante.

Siguiendo esta idea, Cruilles llegaba a plantear la imposibilidad de que Jaime I entregase a Doña Teresa Gil de Vidaurre el mismo edificio que había ofrecido ya a la Cofradía, desconfiando de un argumento que nosotros hemos comprobado documentalmente en un capítulo anterior. Sin poner en cuestión la seriedad del historiador, cabría plantearse si la donación de dependencias dentro del propio palacio real no es más que un mito, trasladado al papel por diferentes historiadores y finalmente recogido por Cruilles. De hecho, Teixidor tuvo acceso de primera mano a los documentos antiguos conservados en la cofradía y comprobó que ni el monarca fundó la referida cofradía ni le hizo ninguna donación de ningún tipo, como constató tras comprobar la relación de bienes hecha en 1448 y que recogía datos desde su creación²²³. En todo caso, podríamos asumir que alguna de las reuniones de la Cofradía se realizara en los salones del palacio o en el antiguo *mexuar*, usado como *Cort* o Tribunal, pero ni siquiera esto se puede llegar a afirmar documentalmente.

Una última versión alternativa sobre la localización de las casas del rey Lobo y del palacio de Vidaurre fue la que publicó José María Zacarés en 1856, emplazando estos edificios en el que después se convertiría en la Casa de la Ciudad. El argumento fue rebatido pocos años después por el marqués de Cruilles (1876) que defendía su localización en la Cofradía de San Jaime²²⁴ y por Roque Chabás (1895) probando

²²¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 75.

²²² Tramoyeres Blasco, Luis: “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España” en *Archivo de Arte Valenciano* nº 3, 1 1917, p. 35.

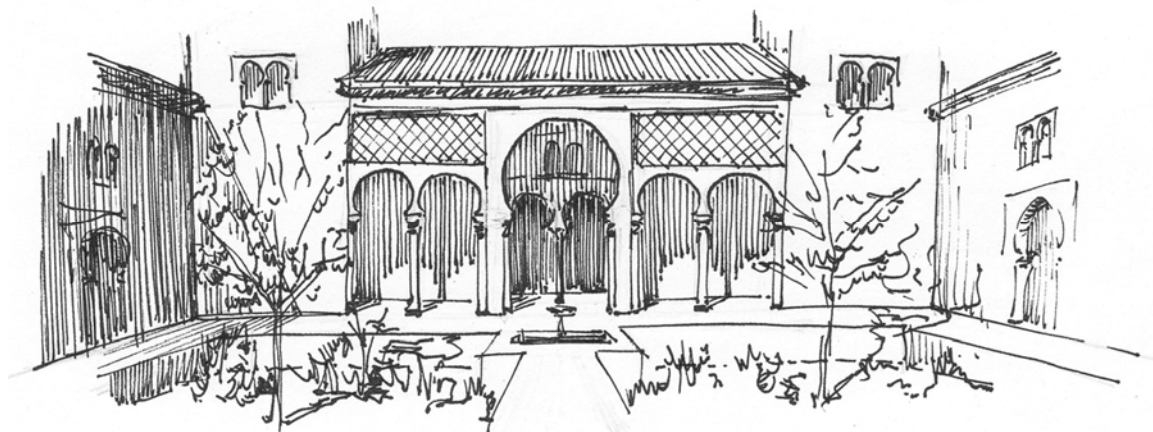
²²³ Teixidor Trilles, Josef.: *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado* (Edición a cargo de Roque Chabás) Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1895, tomo II, pp. 339-346. Según demuestra este autor, la Cofradía fue fundada por los Canónigos y los Clérigos, y en 1262 el monarca les concedió licencia para admitir en ella a cien laicos, con obligación de construir un altar en la Catedral.

²²⁴ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, pp. 424 et ss.

documentalmente la proximidad al Palacio Episcopal²²⁵. Ambos autores arremetieron contra el pobre Zacarés, lo que probablemente ha forzado a descartar sus argumentos. La crítica del primero era dura, pero elegante y comedida como corresponde a un aristócrata y viejo conocido. Mucho menos indulgente sería el canónigo Chabás, más lejano en el tiempo, quien a propósito de Zacarés y de su opúsculo *Memoria de las Casas Consistoriales de Valencia*, concluiría que:

[Zacarés] *no atinó con la situación de las primitivas y se equivocó mucho sobre el origen de las modernas; lo único aceptable que tiene es la descripción de lo que vio, y eso que escribió ex profeso sobre este particular!*²²⁶.

Nos parecen exageradas estas acusaciones, sobre todo considerando que quizá Zacarés no fuera tan desencaminado en sus argumentos, como se demostrará más adelante. Sirvan, por tanto, estas páginas para intentar desagraviar aquí su memoria.



Recreación hipotética del primitivo Alcázar, inspirada en los restos hallados en el Palacio del Real.

2.2.- De las Casas del Rey Lobo al Palacio de Vidaurre

Para comprender cómo llegaba Zacarés a la conclusión de que la Casa de la Ciudad había sido el palacio de los reyes musulmanes, hay que seguir la argumentación que plantea en las primeras páginas de su opúsculo. No obstante, ante todo, hay que recordar que el historiador vio -o, más bien, quiso ver- en el edificio restos supuestamente de época islámica, precisamente en un momento en que las Antigüedades hispanomusulmanas y, sobre todo, la Alhambra, despertaba la fascinación de españoles y sobre todo extranjeros²²⁷.

²²⁵ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, pp. 172 et ss.

²²⁶ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I p. 177.

²²⁷ Si bien el interés despertado por la Alhambra comienza en el siglo XVIII, es en el XIX cuando alcanzan su máxima difusión. Títulos como *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1815) del arquitecto James Cavanah Murphy, *Monuments Arabes et Moresques de Cordove, Seville et Grenade* (1836-1839) de Philibert

El hecho de saber qué podría haber de verdad en lo referente al origen islámico o las posibles preexistencias del edificio tiene un interés erudito, pero también nos puede ayudar a comprender mejor si la singular arquitectura que vamos a estudiar respondía a una reutilización de elementos anteriores o a una construcción de nueva planta con una tipología bien definida. En todo caso, debemos remitirnos al relato de Zacarés, que se remonta a unas décadas antes del inicio de la conquista del Reino de Valencia²²⁸.

Jaime I de Aragón, contrajo matrimonio con Leonor de Castilla en la ciudad de Tarazona, el 2 de Febrero de 1224, y se veló y armó caballero aquella misma noche en la iglesia de Santa María de la Vega [...]

Así transcurrieron los años hasta el de 1226, cimentándose con ello más y más cada día el poderío del monarca aragonés, cuando una desavenencia puramente doméstica, puso de nuevo el reino a pique de perderse.

Es sabido que Jaime I era bastante mujeriego, lo cual le causaría graves problemas matrimoniales, principalmente con su primera esposa, a quien realmente no amaba.

Los amores del rey con algunas damas de la Corte, fueron tan públicos que Doña Leonor no pudo resignarse a mirarlos con indiferencia, lo cual aumentó el desafecto, por no decir aborrecimiento con que Jaime, según era notorio en palacio y aún en todo el reino la miraba, ora lo motivase el natural fastidio que le causara la compañía de una mujer a quien conoció en los primeros años de su vida, o porque cansado de sus halagos, quisiera tener mayor libertad para ladearse a otros gustos.

Como quiera que ello sea, lo cierto es que determinó separarse de la reina, tomando por pretexto el parentesco de tercer grado de consanguinidad, por ser ambos biznietos de D. Alonso de Castilla, llamado el Emperador; así que desde el 9 de Diciembre de 1225, sin cuidarse de las amenazas de las infantas de Castilla, hermanas de la reina y de sus maridos, los reyes de

Joseph Girault de Prangey, *Drawings of the Alhambra* (1835) de John F. Lewis y, sobre todo, *Plans, elevations and details of the Alhambra* (1842, 1845 y 1849) de Jules Goury y Owen Jones, por ejemplo (Ortega Vidal, Javier y Sobrino González, Miguel (eds.): *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2007, pp. 9-10) En cualquier caso, puede comprobarse en toda la literatura de las guías de viajes por España escritas por extranjeros la obsesión por las raíces musulmanas de muchas de las costumbres españolas. Incluso en temas arquitectónicos se encuentran curiosas observaciones, como la de la ascendencia árabe de la decoración de la galería ciega de la Puerta de Serranos (Roscoe, Thomas: *The tourist in Spain and Morocco*, Robert Jennings, Londres 1838, p. 152) Lo cierto es que, pese a ser tracerías góticas, la idea de los arcos ciegos en las puertas urbanas fue recurrente en la arquitectura islámica, si bien su origen es romano.

²²⁸ Zacarés y Velázquez, José María: *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, 1856, pp. 6 et ss. El historiador decimonónico se basa en fuentes anteriores, pudiendo encontrarse prácticamente el mismo relato recogido por Beuter, Pere Antoni: *Crònica*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1982, pp. 265-266.

Francia y de Portugal, se separó de su compañía y empezó a dirigir sus instancias a la Santa Sede, para que declarase nulo su casamiento.

Así sucedió en efecto, y Jaime trató de hacer menos violenta su separación, obligándose por medio de compromisarios a entregar a Doña Leonor en usufructo varias ciudades, villas y castillos, con otros grandes donativos que la hizo en el acto. Así salió del reino tomando el camino de Burgos; esta desgraciada cuanto virtuosa princesa, yendo a reunirse a su hermana Doña Berenguela, madre del Santo rey D. Fernando, para consolarse recíprocamente en sus inmerecidas aflicciones, trabajos y desamparo, llevándose consigo a su hijo único el infante D. Alonso, a quien enseñó sus virtudes y buenas costumbres, y pocos años después se retiró al célebre monasterio de las Huelgas, fundación suya, donde murió en 1253.[...]

La separación debió ser traumática, tanto para la esposa como para el hijo. A partir de entonces, la relación del infante Don Alfonso con su padre y con sus hermanos nunca fue buena y es probable que, de no haber fallecido prematuramente, la sucesión del trono hubiera planteado graves problemas internos e incluso una guerra civil. Sin embargo, las desgracias de Doña Leonor no habían terminado con la ruptura matrimonial.

Los presentes que le hiciera Jaime, según las crónicas contemporáneas, fueron tan ricos y cuantiosos, cuales jamás se habían visto, yendo provista como dicen los historiadores de grandes sumas de dinero y de todo lo bueno y mejor que en Aragón había. Hallábase a la sazón en Alcañiz don Blasco de Alagón, uno de los mesnaderos o ricos hombres más poderosos del reino, que había servido al rey en las guerras de Cataluña, y entonces le tenía las fronteras contra los moros de Valencia; quien sabedor de cuan espléndido había andado Jaime, para con su esposa, cuando a él le difería las pagas que tan justamente le reclamaba; luego pensó en pagarse a sí mismo, pues el rey le iba con dilaciones, “e salió al camino e quitóla los cofres de su tesoro, diciendo: que aquello era ajuar del Rey, ca ella non trajera dote, e pues era merced de S. A., primero era pagar lo que debía, que non facer mercedes a quien non atañian, e pues el Rey no le pagaba él se entendía pagar.”

El atrevimiento de Don Blasco era algo que no dejaría indiferente al monarca, con lo que el noble aragonés tuvo que huir de sus tierras y exiliarse durante una larga temporada en el Reino de Valencia.

Supo luego Jaime I este desacato y trató de castigar a D. Blasco, pero ya éste se era ido con sus caballeros y hueste para la ciudad de Valencia, cuyo Rey Zeit-Abuzzeit, le hizo la más honrosa acogida. D. Blasco le sirvió casi tres años tan oportunamente en las turbulencias, que Zaen, Rey de Denia, hijo de Modofé y nieto del Rey Abenlujo que también pretendía la Corona, le suscitaba frecuentemente, que se hizo dueño absoluto de su voluntad: entonces sucedió que

siendo los dos hijos de Zeit acusados de adulterio, delito al cual la ley imponía pena de muerte; habiendo rogado por ellos los caballeros más principales, sólo D. Blasco alcanzó ase les conmutase en confinamiento al castillo de Morella, paraje entonces muy agreste y solitario, y las casas en que habían morado conocidas por el palacio del Rey Lobo, no lejanas de la Iglesia del Santo Sepulcro o de los Rabatines, como los moros llamaban a los Cristianos, fueron donadas por Zeit a D. Blasco que moró en ellas hasta que desavenido con él, por el martirio de los Religiosos Juan de Perugia y Pedro de Saxo Ferrato, volvió al servicio de D. Jaime²²⁹.

Aquí aparecen varios datos de gran interés, algunos de los cuales hay que interpretar. Parece ser que el audaz Blasco de Alagón huyó a Valencia y se puso al servicio de aquél a quien hasta entonces había estado combatiendo, el gobernador almohade de Valencia Zeit-Abuzzeit (*sayyid* Abū Zayd²³⁰). Por aquel entonces, el gran enemigo del gobernador era el monarca mardanixí Zaen o Zayyán, rey de Denia y biznieto del rey Lobo, que aspiraba a recuperar el trono de su antepasado en Valencia²³¹. Es evidente que Zacarés confunde a dos reyes diferentes, el rey Lobo y el rey Aben-Lupo, arrastrando el mismo fallo cometido por Félix Ponzoa en su *Historia de la dominación de los árabes en Murcia* (1845) cuando se refiere al emir Ibn Mardaniš y al rey Aben Lop, que “murieron por las mismas fechas”²³². Autores posteriores, como el marqués de Cruilles, unificarán el problema y sólo hablarán de un único palacio del rey Lobo²³³. Probablemente Aben-Lupo sería realmente el propio Zayyán, biznieto del rey Lobo, siendo algo conocido que el término Ben o Aben hace referencia al linaje o personajes célebres de la familia. Tendríamos, por tanto, la misma referencia

²²⁹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 8-10.

Se sabe por otras fuentes que Blasco de Alagón llegó a ofrecerse como mercenario al califa almohade y pidió que Abū Zayd escribiera una carta recomendándole. No llegó a pasar a África porque por ese tiempo obtuvo el perdón de Jaime I y pudo regresar a Aragón. Coscollá, V.: *La Valencia...*, pp. 52.

²³⁰ Aunque tradicionalmente se habla de este personaje como rey, realmente no fue más que el gobernador almohade de Valencia. Tras la derrota de los almohades en las Navas de Tolosa, el califa almohade Yaquib ibn Yūsuf regresó a Marruecos, dejando como gobernadores en España a sus hermanos. Uno de ellos, el *sayyid* (título que ostentaban los miembros de la familia real) Abū ‘Abd Allāh Muhammad ibn al-Mansur, al fallecer su hermano Yūsuf, vino a encargarse del gobierno de Valencia en nombre de su sobrino, el nuevo califa.

El *sayyid* Abū Zayd, descendiente de aquél, era el gobernador de Valencia hacia 1225. Nunca se proclamó rey, ni nombró herederos ni acuñó moneda y cuando escribía al califa lo hacía siempre como gobernador. Ante las revueltas internas solicitó la ayuda de Fernando III de Castilla y después de Jaime I de Aragón. En la documentación cristiana se le nombra como rey probablemente para dar más peso a los acuerdos que con él se firmaron y que posibilitarían la conquista del Reino de Valencia. Coscollá, V.: *La Valencia...*, pp. 50-52.

²³¹ Se da la paradoja de que, tras perder Valencia, Zayyán fue proclamado rey de Murcia para aprovechar los pactos de paz firmados con Jaime I. Depuesto en 1241 marchó a Alicante, donde gobernó hasta 1246-47, retirándose entonces a Túnez.

²³² Ponzoa, F.: *Historia...* p. 94.

²³³ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, p. 32.

al palacio de Zayyán y las casas del rey Lobo que encontraremos en el *Llibre del Repartiment*, que es seguramente la fuente usada por los distintos cronistas²³⁴.

Hay que notar, finalmente, que el edificio donado a Don Blasco de Alagón no era propiamente el palacio real, sino otra residencia próxima que había estado siendo utilizada por los hijos del *sayyid* Abū Zayd y que, según la tradición, habían sido las casas del rey Lobo²³⁵. Cuando tratemos con la documentación de primera mano en el capítulo siguiente comprobaremos que dentro del recinto áulico existían varias “casas”, por lo menos cinco. El término, sin embargo, se aplica generalmente durante la Edad Media a grandes salas o pabellones, más que a edificaciones completas, como en la actualidad.

Zacarés recoge otro dato interesante, que es la proximidad a la iglesia del Santo Sepulcro. Según Sales, este primitivo templo cristiano, fundado en el año 337, habría existido de alguna manera hasta el año 1666, cuando fue absorbido por la ampliación de la parroquia de San Bartolomé, junto a la que se encontraba²³⁶. El padre Teixidor, sin embargo, puso en duda estos argumentos²³⁷, terminando Chabás de deshacer las teorías de Sales²³⁸. Sí que existió en tiempos del Cid una ermita consagrada bajo la advocación de Santa María de las Virtudes, donde el caudillo castellano solía acudir a oír misa por encontrarse algo más cerca del alcázar que la catedral. En el siglo XIII, sin embargo, volvía a ser mezquita, siendo consagrada nuevamente por Jaime I bajo la advocación de San Esteban²³⁹. Se trata, en todo caso, de un detalle menor que tampoco va a alterar el relato de Zacarés, que apenas acaba de comenzar:

En el año siguiente de 1229 se vio obligado Zeit a ceder el trono a su competidor Zaen y se refugió en las tierras de Aragón: entonces las encantadoras descripciones que del hermoso país donde había reinado hizo a Jaime, unidas a las persuasiones de D. Blasco, entusiasta por la ciudad donde había morado tanto tiempo, y al celo religioso del anciano Arzobispo de

²³⁴ Esta donación está referida en la anotación 3520 (fol 32v, vol. III) El texto completo es el siguiente: *Seguin porter domini regis, de medipso Mabomat Alazrac Atabach.*

Corpus domini regis, domos Zaben III et alias matris Çeyt Aboçeyt nomine et alia Açeyt Abeynbron et rex Lupus ibi juxta in alcaçar ubi stabat Guillem de Vic, Cayt Abolabez et Çayt Abdellaziz et cameras alias que fuerunt de Moabac alfaqui Almezano \ ubi sunt lavanderas / VIII.

(Ferrando i Francés, Antoni (ed.): *Llibre del Repartiment*, Vicent Garcia Editores, S.A.: Valencia 1978, transcripciones p. 366).

²³⁵ Debe notarse que Beuter (*Crónica*, p. 266) no hace ninguna referencia a esta donación ni a los problemas con el monarca respecto a la propiedad del edificio.

²³⁶ Pingarrón Seco, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1998, pp. 162-163.

²³⁷ Teixidor Trilles, Josef: *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado* (Edición a cargo de Roque Chabás) Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1895, tomo I, p. 370.

²³⁸ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 410.

²³⁹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: pp. 343-351. Probablemente es Beuter (*Crónica...*, p. 257) el primero que identifica ambas iglesias por no haber ninguna otra mezquita cercana.

Tarragona, Aspargo Abarca, próximo deudo del Rey, decidieron a éste a emprender tamaña empresa, y ambos Reyes firmaron en Calatayud en 20 de Abril de 1229 el célebre concierto base de la conquista de este Reino, y de un hecho de armas que inmortalizando al augusto caudillo aragonés le adquirió la admiración de sus contemporáneos y para la posteridad el glorioso renombre de El Conquistador.

Parece que ganada Valencia reclamó D. Blasco las casas de que le hiciera donación Zeit, según arriba dijimos, alegando para ello aquella donación, sus importantes servicios durante la jornada, y que en el recinto contiguo se hallaban enterrados muchos de sus caballeros fallecidos durante su permanencia en la ciudad, pues este recinto y estas casas eran como luego veremos las actuales del Ayuntamiento, y el terreno que hoy ocupa la calle llamada de los Hierros de la Ciudad, cerrada hasta hace pocos años con unos antepechos de aquel metal para impedir su profanación, según práctica y costumbres de aquellos tiempos.

Pero sus reclamaciones no tuvieron resultado: Jaime las había concedido a Doña Teresa Gil de Vidaure [sic] dama de la primera nobleza de Aragón, a quien había conocido en 1236, poco después de su matrimonio con Doña Violante de Hungría. [...] De este modo D^a. Teresa quedó instalada cerca del Palacio del Monarca que como todos sabemos lo fueron las casas, llamadas entonces, del Rey Aben-Lupo, después Cofradía del Glorioso Apóstol San Jaime, por la que en ellas fundó el Conquistador y ahora Monasterio de religiosas de la Purísima Concepción.

Dejando aparte todo lo relativo a los intereses personales que promovieron la conquista del reino de Valencia por parte de Jaime I, en los que no entraremos, Zacarés hace referencia a una serie de disputas sobre la posesión del palacio, que vincula al supuesto origen del cierre en la calle de los Hierros. Orellana nos refiere que en esta calle, denominada también *de les Barres*, existían unos hierros o barras entrecruzadas que sólo permitían el paso de peatones, pero no de caballos ni carruajes, y que sólo se apartan el día de la festividad del Ángel Custodio para realizar una procesión solemne²⁴⁰. Boix menciona la ejecución de unas rejas nuevas en 1524, que probablemente sustituirían a otras anteriores²⁴¹. Las barras estaban allí simplemente para cortar la circulación en la puerta de entrada de la Casa de la Ciudad y, desde luego, no tendrían nada que ver con el entierro de los caballeros cristianos.

De hecho, el palacio no se encontraba donde pensaba Zacarés, sino en la zona de la Almoina, por lo que el recinto en el que se enterraron los caballeros cristianos pudo

²⁴⁰ Orellana, Marcos Antonio: *Valencia antigua y Moderna*, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia 1924 (edición facsímil) tomo I p. 176.

²⁴¹ Boix Ricarte Vicente: *Valencia histórica y topográfica: Relación de sus calles, plazas y puertas*, Imprenta de José Rius, Valencia 1862, tomo II, p. 281.

ser la *rawdā* o cementerio real, situada dentro del recinto del Alcázar, en la zona de la Plaza de la Almoina²⁴². Hay otros puntos sobre los que conviene reflexionar y contrastar opiniones. El primero sería la fecha de entrega del palacio, que Zacarés hace inmediata a la conquista, pero que otros autores posponen hasta 1255, cuando el monarca ya viudo hace donación de diversas posesiones a su querida, con la que contraería matrimonio en secreto. El Alcázar habría entrado dentro de un lote de nueve casas entregadas, según un documento firmado en Lérida a 10 de Abril de 1255, entre las que se encontrarían las casas que pertenecieron “a Zayyán y al rey Lobo”²⁴³. La verdad es que resulta más probable esta última hipótesis y, de hecho, entre las anotaciones originales del *Llibre del Repartiment* sólo hemos encontrado la cesión de la casa de Abdela Avincenna, un huerto y cinco *jovades* de tierra a una Teresa Gil, que bien pudiera ser la Vidaurre²⁴⁴.

En el siglo XIX hubo algunos detractores de la idea de que el palacio del rey Lobo hubiera llegado a pasar realmente a manos de Doña Teresa. Entre ellos destacaría la figura del marqués de Cruilles, quien será el primero en arremeter contra las argumentaciones de Zacarés. Cruilles recoge la tradición, defendida por historiadores anteriores, de que en 1246 Jaime I habría hecho donación de este palacio musulmán con motivo de la fundación de la Cofradía de San Jaime²⁴⁵. No obstante, Zacarés intencionadamente había argumentado la existencia de un palacio del rey Lobo y otro del rey Aben Lupo, pensando en dos edificios diferentes pero próximos²⁴⁶. En todo caso, Roque Chabás demostraría unas décadas después que el Alcázar y los distintos palacios que lo componían estaban en la zona de la Almoina, que las actuales excavaciones han sacado a la luz.

Que el Alcázar pasó efectivamente a manos de Doña Teresa Gil de Vidaurre, es algo que hoy en día no admite discusión, como se demuestra en un documento fechado en 1261 y publicado por Roque Chabás en el que se establecía que:

[...] *el Almudín de Valencia, que está en la Posada Real junto a la Carnicería de Valencia, esté siempre en lo sucesivo en el Alcázar, que dimos a nuestra amada Teresa Gil de Vidaurre,*

²⁴² Sobre los hallazgos arqueológicos de esta época en la zona de la Almoina: Pascual Pachecho, Pepa y Vioque Hellín, José: *El Alcázar islámico de Valencia, Ayuntamiento de Valencia*, Valencia 2010.

²⁴³ Villacañas, *Jaime I...* p. 458. El documento original se encontraba en posesión de las monjas de la Zaidía y es citado de primera mano por Torres, José María: “Doña Teresa Gil de Vidaurre” en *Revista de Valencia*, tomo II (1882), pp. 49-59.

²⁴⁴ Concretamente la anotación 450 (fol. 29, vol. I) es la siguiente: *Teresa Gil, domos de Abdela Avincenna et ortum de Albatiealquefen et V jovatas in Albalato Aciflia. VI idus julii*. Ferrando i Francés, A. (ed.), *Llibre del Repartiment*, vol. III p. 43.

²⁴⁵ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, pp. 424 et ss.

²⁴⁶ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 11.

*y no en ningún sitio diferente de la Ciudad de Valencia sino solamente en el Alcázar, y que a dicho Alcázar se lleve trigo, cebada y otros cereales y allí mismo sean vendidos [...]*²⁴⁷

Debe advertirse que el primitivo Almudín no ocuparía el mismo lugar que en la actualidad²⁴⁸. Si recordamos la cita del *Llibre del Repartiment* comprobamos que, efectivamente, la casa del rey Lobo, que pasaría a posesión de la Corona tras la toma de la ciudad, se encontraba **junto** al palacio de Zayyán y **en** el Alcázar.

*[...] domos Zaben III et alias matris Çeyt Aboçeyt nomine et alia Açeyt Abeynbron et rex Lupus ibi juxta in alcaçar ubi stabat Guillem de Vic, Çayt Abolabeç et Çayt Abdellaçiz*²⁴⁹

La documentación de 1261 se refiere únicamente al Alcázar, pero no especifica que se incluyan las casas del rey Lobo. Por ello, sería todavía posible que en 1246 se hubiera segregado y cedido a la Cofradía de San Jaime esta parte del Alcázar. Sin embargo, en el documento de 1270 referente a la división con las propiedades del obispado sí que se explicita que las casas del rey Lobo pertenecen a la Corona y que habían sido entregadas a Doña Teresa y sus hijos²⁵⁰. Pero volvamos al relato de Zacarés tal y donde lo dejamos, con motivo de la donación a Doña Teresa Gil de Vidaurre:

²⁴⁷ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I.: pp. 191-192. La traducción es de Concha Camps, en AA.VV. *El Almudín de Valencia. Memoria de una restauración (1992-1996)*, FCC Medio Ambiente, Valencia 1996, p. 115. El texto original, en latín es el siguiente: *Nos Jacobus [...] statuimus inperpetuum: quod Almodinus noster Valentie, qui es in Alfondico nostro juxta Carniceriam Valentie, sit semper de cetero in Alcacer, quem dedimus dilecte nostre Domne Taresie Egidi di Vidaure, et non in aliquo alio loco Civitatis Valentie nisi tantum in dicto Alcacer, et quod in dicto Alcacer dejeratur triticum, ordeum, et aliud quodlibet Bladum et ibidem vendatur [...]*.

²⁴⁸ Es probable que se produjera el traslado de la primitiva alhóndiga precisamente a mediados de siglo XIV. Sabemos que en algún momento la custodia del grano pasó de la Corona a la ciudad, que tuvo que ampliar el espacio de almacenaje comprando nuevas casas, como demuestra la mención a la compra de una casa en 1355, en el *Manual de Consells*, para ampliar el Almudín. También el marqués de Cruilles recoge la noticia de que en 1379 el rey Pedro “concedió a la ciudad facultad para extender alhóndiga, como lo verificó, comprando varias casas” (AA.VV.: *El Almudín...*, p. 116). Si tenemos en cuenta que en 1455 todavía se añadió, al menos, otra vivienda (AA.VV.: *El Almudín...*, p. 118) nos queda un edificio inicial de proporciones ridículas para ser el Alcázar. Por otra parte, las evidencias arqueológicas de la ubicación aquí de la residencia principal son prácticamente nulas, considerando los arqueólogos que en esta zona pudo haber un huerto o jardín (Pascual, P. y Vioque, J.: *El Alcázar...*, pp. 29-33).

²⁴⁹ Esta donación está referida en la anotación 3520 (fol 32v, vol. III) El texto completo es el siguiente: *Seguin porter domini regis, de medipso Mabomat Alazrac Atabach. Corpus domini regis, domos Zaben III et alias matris Çeyt Aboçeyt nomine et alia Açeyt Abeynbron et rex Lupus ibi juxta in alcaçar ubi stabat Guillem de Vic, Çayt Abolabeç et Çayt Abdellaçiz et cameras alias que fuerunt de Moahac alfaqui Almezano \ ubi sunt lavanderas / VIII.*

(Ferrando i Francés, Antoni (ed.): *Llibre del Repartiment*, Vicent Garcia Editores, S.A.: Valencia 1978, transcripciones p. 366).

²⁵⁰ *Nos Jacobus Dei Gratia Rex... Confitemur et recognoscimus vobis venerabili et dilecto Fratri Arnaldo Dei gratia Episcopo Valentie quod olim cum fecimus divisionem inter domos nostras que fuerunt Regis Lupi, quas quidem domos portea dedimus dompne Theresie et filiis suis ac nostris, et vestras, possuimus ibi terminos [...]* (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I.: pp. 198-199).

Con este suceso el Palacio de Vidaure quedó completamente transformado: sus puertas abiertas antes sólo al Monarca y a algunos de los más allegados dandos de su ilustre poseedora, lo fueron a todo el mundo: sus salones el centro de reuniones de la nobleza de los dos Reinos, y D^a Teresa [...] supo reunir en torno de sí lo máspreciado de la Corte, y mereció el homenaje de los Ricos homes, y el dulce renombre de Madre de sus pueblos. Entonces tuvieron lugar en el Palacio de Vidaure aquellos suntuosos festines que describe Muntaner, y oyéronse en sus salones las dulces trobas y cántigas provenzales, dechado de la suavidad, ternura e ingenio de los poetas Lemosines, y resonaron en sus patios con los relinchos de los fogosos corceles, el continuo cruzar de serviciales pajes y donceles.

La descripción de Zacarés continúa, reflejando un palacio convertido en el centro de una frenética actividad cortesana y diplomática. En este edificio habría recibido el monarca a sus súbditos, pero también a los visitantes ilustres y a los embajadores de otras potencias, incluyendo representantes de los bizantinos, armenios, persas e incluso mongoles. La importancia de Doña Teresa Gil de Vidaurre en este momento es crucial, aunque omite el prudente Zacarés detalles amargos sobre los últimos años de la vida del monarca y su intento de anular este tercer matrimonio. Finalmente, y siempre según el mismo historiador, éste palacio habría sido el lugar donde se realizaron los actos por el fallecimiento del monarca en 1276.

Enfermo Jaime en la villa de Alcira y conociendo que se le acababa la vida abdicó en su primogénito Pedro, conocido después con el epíteto de grande, a 6 de julio de 1276, y le entregó su poderosa espada tizona que fuera su verdadero cetro [...] Recibió luego el hábito cisterciense, hizo los votos religiosos y manifestó sus deseos de que se le condujese a su Monasterio de Poblet, pero no pudo pasar de nuestra ciudad de Valencia donde terminó su carrera mortal el día 27 del propio mes, y su cadáver expuesto en el gran salón del Palacio de Vidaure, fue durante muchos días el objeto de adoración de un pueblo idólatra por su regenerador y padre, hasta que Pedro III dispuso su traslación al indicado monasterio conforme a su voluntad suprema.

Según Zacarés, tras la muerte de Don Jaime, el palacio habría permanecido en propiedad de Doña Teresa quien, sin embargo, se retiró los últimos años de su vida al monasterio de la Zaidía, que ella misma había fundado en 1260 en lo que fuera la quinta de recreo que el rey Lobo entregó a su hija, la princesa Zaída. Tampoco sus hijos habitarían en el edificio, prefiriendo una pequeña residencia suburbana denominada el *Realet*.

La historia es algo más compleja, puesto que la relación entre Jaime I y Teresa Gil de Vidaurre no fue feliz. Parece ser que, siendo su amante, el rey le había prometido matrimonio ante un testigo, que falleció antes de poder dar fe. A la muerte de la reina Violante, el monarca no quiso reconocerla como su mujer y Doña Teresa inició

un litigio contra él. Para acallarla, el rey le hizo donación de diversas posesiones entre 1255 y 1263, seguramente coincidiendo con el nacimiento de sus hijos, pero nunca la trató como esposa ni como reina. Tras conocer a Berenguela Alfonso, el rey quiso abandonar a Doña Teresa Gil de Vidaurre y en 1265 hizo la solicitud al papa Clemente IV, alegando que ella había contraído la lepra. El Papa se opondría, aún reconociendo que el vínculo con Doña Teresa no era un auténtico matrimonio, porque consideraba que sí había existido promesa firme y además habían tenido descendencia.

A estas alturas, la relación con Doña Teresa se habría terminado. Es precisamente a finales de 1265 cuando se instalaron las primeras monjas en el monasterio fundado en la antigua casa de recreo de la princesa Zaidía, hija de Ibn Mardaniš, que el rey había entregado a su esposa en 1260. En enero de 1266 daba su aprobación el obispo de Valencia, con facultad de enterramiento en su iglesia. Probablemente fue entonces cuando Doña Teresa se retiró al monasterio y sus hijos edificaron junto a éste el palacio del *Realet*²⁵¹. De este palacio hablaremos más adelante, confirmando la continuidad de una tipología muy particular de edificio flanqueado por torres.

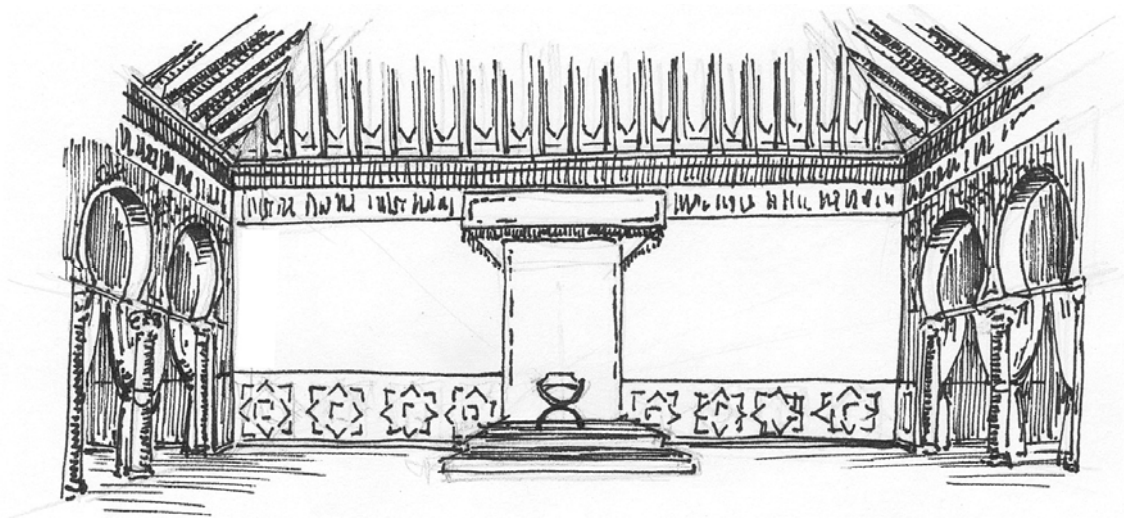
Según Zacarés, a la muerte de Doña Teresa²⁵², el antiguo palacio situado en el centro de la ciudad pasaría por herencia a sus hijos, los infantes de Vidaurre, aunque permanecería cerrado durante mucho tiempo.

Con la muerte de la venerable y santa Reina (así la llama la crónica cisterciense y la historia del Monasterio [de la Zaidía]) quedó el palacio de Vidaure sepultado por largos años en la más completa soledad; pues sus sucesivos poseedores los Infantes D. Jaime primero, segundo y tercero vivieron en sus castillos y sólo residieron en él alguna que otra vez accidental y momentáneamente, hasta que con motivo del casamiento del Infante D. Pedro, hermano y sucesor de D. Jaime III, celebrado en esta Ciudad [en 1331] con doña Ventura de Arbórea, hija del célebre conde y juez D. Hugo, en el que sirvió de padrino el rey D. Pedro IV, recibió una pasajera animación, que desapareció completamente con la prematura muerte sin hijos de este último vástago de la casa de Aragón-Vidaurre y llegó el caso de reversión a la corona de todos los bienes donados a su 3ª abuela la Reina Dª Teresa, según el concordato hecho por el Obispo de Huesca D. Gimén Pérez de Urrea, D. Asalido de Gudal y D. Pedro Ferrandis de Azagra en las idus de Enero de 1239 [sic] y con arreglo al citado testamento del conquistador, otorgado en Montpellier a 22 de Agosto de 1272.

²⁵¹ Parece ser que el *Realet* estaba situado a mitad camino de la Zaidía y del Real, residencia respectiva de sus padres Doña Teresa y Don Jaime. Se trataría, sin embargo, de una apreciación sacada de fuentes no directas y, por tanto, sólo relativamente fiable. Lo que sí es realidad es que, frente al convento de Santa Mónica y a mitad camino entre el real y la Zaidía existía un importante palacio medieval con amplios jardines rodeados de una tapia almenada, que Mancelli y Tosca representan ya ocupados parcialmente por edificación. En nuestra opinión, éste podría haber sido el *Realet*.

²⁵² Según J. M. Torres (“Doña Teresa...”, p. 58) su muerte tuvo lugar el 15 de julio de 1285.

La historia propuesta por Zacarés no deja de ser, sin embargo, una interpretación decimonónica de afirmaciones parciales realizadas en fuentes más antiguas. Sin embargo, algunas de las ideas plantadas, con muchas reservas, van a servir para explicar algunas incógnitas que plantea el análisis de la antigua Casa de la Ciudad.



Recreación hipotética del salón del trono en un palacio hispanomusulmán.

2.3.- La descendencia de Doña Teresa Gil de Vidaurre y la reversión a la Corona

Las ramas derivadas de los dos descendientes de Jaime I y Teresa Gil de Vidaurre se extinguirían y con ellas la descendencia masculina en el siglo XIV, revertiendo sus posesiones a la Corona. El primogénito fue Jaime, quien debió nacer en 1255 y que heredaría a la muerte del rey los señoríos de Jérica, El Toro, Eslida, Veo, Aín, Planes, Suera, Fanzara, Travadell y Almudaina. Además de las donaciones hechas a Doña Teresa, parece que a él se le habrían entregado directamente los terrenos en el llano de la Zaidía, con su palacio suburbano, y una casa *infra muros civitatis Valencia et hortum*, que seguramente no era el Alcázar. Estas propiedades fueron entregadas en 1260 sólo a Jaime y luego transferidas a su madre²⁵³. Diago nos concreta que, tanto la residencia de la Zaidía como la casa intramuros habían sido adjudicados inicialmente en el *Repartiment* al Arzobispo de Narbona y que esta última se encontraba en las proximidades de San Bartolomé²⁵⁴. Se refiere el cronista a Pierre Amiel, arzobispo de Narbona entre 1226 y 1245, que había nacido cerca de Limoux y que participó personalmente en varios combates contra los musulmanes,

²⁵³ Villacañas, J.: *Jaume I...* p. 460.

²⁵⁴ Diago, F. *Anales...*, tomo I, pp. 318-319. Diago asegura que la casa estaba en las proximidades de San Bartolomé, seguramente al contrastar la posición de la entrada en el texto del *Repartiment* o quizá por alguna otra referencia explícita.

dirigiendo a trece caballeros y quinientos soldados aventureros²⁵⁵. Fue además la persona de confianza escogida por el monarca para que colaborase con él, en 1238, para el reparto de las casas de la ciudad de Valencia entre los vencedores²⁵⁶, lo que nos sugiere que se pudo adjudicar dos inmuebles nada despreciables.

Se confirman las propiedades otorgadas al prelado, porque en 1252 el monarca reconocía ante su sucesor la concesión de las villas y castillos de Mazerol y Zuela [sic], con sus alquerías; el lugar denominado Zaidía, así como dos casas y un huerto en la ciudad de Valencia²⁵⁷. Parece que Jaime I había retenido algunos años este reconocimiento para recuperar los gastos de mantenimiento de los referidos castillos. Años después el monarca recuperaba los castillos de Suera y Fanzara, así como el honor de la Zaidía, permutándolos en 1259 al nuevo Arzobispo de Narbona, Guglielmus de Broue, por una manzana de casas en Montpellier²⁵⁸. No se hace referencia explícita en este documento a las casas de Valencia y al huerto, aunque probablemente se incluyeran en el lote si el arzobispado de Narbona decidió renunciar al resto de sus propiedades en tierras valencianas.

El segundo hijo de Jaime I y de Teresa Gil de Vidaurre, Pedro, debió nacer antes de 1258 y le correspondería por herencia el señorío de Ayerbe, en la actual provincia de Huesca, así como Luesa, Ahuero, Liso, Artasso, Castellón de Siest, Boreta, Azuer, Cabraye y Benimiena²⁵⁹. Respecto a los edificios, Francisco Diago recoge el documento de la donación que hizo Doña Teresa en 1268 a la orden del Císter *de todo el sitio de la Zaidía, y de aquella casa y Monasterio, y de sesenta y nueve Mazmodines que tenía de renta en aquel puesto, y de siete [sic]²⁶⁰ Mazmodines que le respondía cada año Vidal de Santa María, por la casa que poseía en Valencia, que había sido del Arzobispo de Narbona, y de ciento cuarenta y siete mazmodines y medio que tenía en su Alcázar, que había sido del rey Lobo*. Según el mismo cronista Diago, el primogénito Jaime habría heredado de su madre

²⁵⁵ Boix, V.: *Historia de la ciudad...*, tomo I, p. 137.

²⁵⁶ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 97.

²⁵⁷ Miret i Sans, Joaquim: *Itinerari de Jaume I "el Conqueridor"*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2007 (Facsímil de la edición de 1918), p. 226. Estas propiedades aparecen recogidas en el *Llibre del Repartiment*, entregadas en 6 de octubre de 1238 (Bofarull y Mascaró, Próspero de, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, tomo XI Repartimientos de los Reinos de Mallorca, Valencia y Cerdeña*, Imprenta del Archivo, Barcelona 1856, p. 375) Se hace también referencia a la donación de una casa perteneciente anteriormente a Mahomat Amnalquicib, *in vico sarracenorum*. (Ibidem, pp. 575 y 635).

²⁵⁸ Miret, J.: *Itinerari ...*, p. 286

²⁵⁹ La relación de las posesiones de Jaime de Jérica y Pedro de Ayerbe aparecen en el testamento de Jaime I, recogido en: Viciano, Martín de: *Libro tercero de la crónica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, (edición a cargo de Joan Iborra) Universidad de Valencia, Valencia 2002, pp. 95 et ss. (concretamente pp. 100-101).

²⁶⁰ Cruilles, que cita parcialmente el mismo documento, habla de 79 mazmodines de renta sobre las casas del Arzobispo de Narbona, y no de 7 (Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, p. 392). La diferencia es importante para considerar si se trataba de un gran palacio o de una simple casa de tamaño modesto.

diversos señoríos y también el Palacio del Rey Lobo²⁶¹, con lo que tendría cierta lógica que la propiedad de la casa del Arzobispo de Narbona –aunque no las rentas, que corresponderían a la Zaidía- también entrara en el lote, o que acabara en manos de su hermano Pedro de Ayerbe.

Jaime de Jérica casó con Elfa Álvarez de Azagra, hija del señor de Albarracín, con quien tuvo a Jaime II, que contraería matrimonio con Beatriz de Lauria, hija y heredera del almirante Roger de Lauria, y propietaria de Cocentaina y otros importantes señoríos. De este matrimonio nacieron dos hijos, Jaime y Pedro. El primero de ellos, Jaime, casó con Doña María, hija del rey de Sicilia Carlos II de Anjou y viuda del rey Sancho de Mallorca, falleciendo sin descendencia en 1335. Le sucedió su hermano Pedro, quien casó con Buenaventura de Arbórea, hija de Hugo Juez de Arbórea, y murió sin hijos varones legítimos. El rey Pedro permitió que le sucediese un hijo ilegítimo, Juan Alfonso, quien también moriría sin sucesión y cuyas propiedades revertirían a la Corona²⁶².

¿Cuándo ocurrió esta reversión? En su *Crónica de Valencia y de las Germanías*, Martín de Viciano menciona a Pedro de Jérica como último miembro de la dinastía, fallecido en 1372²⁶³. Escolano propone como último señor de Jérica a Juan Alfonso, hermano de Pedro, que falleció sin hijos en 1379, dejando la herencia a su sobrina Beatriz, hija mayor de su hermano Pedro²⁶⁴. Sin embargo, estudios más recientes han

²⁶¹ Diago, F.: *Anales...*, tomo I, pp. 366 y 356. Según las tablas de equivalencias de 1247, un mazmodín musulmán tenía el valor de 4 sueldos, aunque existía también el pseudo-mazmodín cristiano, tasado en 3,5 sueldos (Burns, Robert Ignatius: *Transition in crusader Valencia: years of triumph, years of war, 1264-1270*, Princeton University, New Jersey 2001, p. 292). Teixidor diferencia entre la Mazmodina Josephina, de 4 sueldos, y la Mazmodina Contrahecha, con valor de tres sueldos y seis dineros, aunque Pedro el Grande ordenó en 1283 que por la Mazmodina Censual se pagaran 7 sueldos (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I.: pp. 115-117) La renta del Alcázar se debería, seguramente, a los derechos de uso como Almudín. Respecto a la referencia al palacio, la única fuente parece ser Diago. Se recoge un resumen del testamento en: Torres, J. M.: “Doña Teresa...”, donde se mencionan los señoríos, pero no las residencias. Es posible que se considerara estas propiedades como donación del propio monarca a sus hijos.

Cabe plantear una duda con respecto a nuestra teoría sobre la identificación del futuro palacio con la casa del Arzobispo de Narbona, y es precisamente la enorme diferencia entre la renta que ofrecía ésta (7 mazmodines) la de la Zaidía (69 mazmodines) y la del Alcázar (147 mazmodines). Esta cantidad hace pensar en un edificio pequeño, quizá demasiado pequeño, sobre todo considerando que se trata de una renta anual. Se ha dicho que un mazmodín era equivalente a 3,5 ó a 4 sueldos, que es lo que en el siglo XV cobraba un cantero por un día de trabajo. Por ello parece más lógico pensar en que exista un error y que la renta verdadera fuera de 79 mazmodines, que es lo referido por Cruilles, como se ha dicho en una nota anterior. Por otra parte, sabemos también que el Arzobispo de Narbona se quedó con dos casas y un huerto, por lo que Doña Teresa podría tener una alquilada y estar usando la otra ella o alguno de sus hijos.

²⁶² Bofarull y Mascaró, Próspero de: *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca* Imprenta de J. Olivares y Monmany, Barcelona 1836, tomo II, pp. 237 et ss.

²⁶³ Viciano, Martín de: *Libro tercero ...*, p. 413. Probablemente el error se deba a que 1372 es la fecha de la donación de la villa de Jque hizo el monarca a su hijo.

²⁶⁴ Se trata de un error, porque el mismo Escolano, en la Década Primera, menciona que la donación de la villa se hizo en 1255 y que permaneció en la familia durante 114 años (Escolano, Gaspar: *Década Primera de*

comprobado que Juan Alfonso de Jérica heredó las propiedades de su padre Pedro en 1364 y que falleció sin sucesión en el año 1369, revirtiendo entonces las propiedades a la Corona²⁶⁵. De hecho, la propia población de Jérica sería entregada por Pedro el Ceremonioso a su hijo Martín en 1372²⁶⁶.

Sin embargo, varias décadas antes se había extinguido la otra rama, la de los señores de Ayerbe. Pedro I de Ayerbe, hermano menor de Jaime de Jérica, casó con Aldonza, hija de Jaime de Cervera. Le sucedió su hijo Pedro II de Ayerbe, quien contrajo matrimonio primero con María Fernández de Luna y después con Violante de Grecia, aunque de ninguno de estos matrimonios tuvo descendencia masculina. Es, por tanto, Pedro de Ayerbe y no Pedro de Jérica el descendiente de Doña Teresa Gil de Vidaurre a quien hace referencia Zacarés en el documento que cita de 1239, fecha que evidentemente es errónea, porque uno de los firmantes, Pedro de Urrea, fue obispo de Huesca entre 1328 y 1336. Posiblemente la fecha correcta de la reversión a la Corona sea 1329, año en que casó Alfonso IV en segundas nupcias con Leonor, hermana de Alfonso XI de Castilla. De hecho, el 6 de julio de ese mismo año el rey Alfonso IV entregaba la baronía de Ayerbe a su esposa Doña Leonor y ésta la cedía su hijo Don Fernando, quien finalmente la vendería en 1360 a Pedro Martínez de Arbea.

Una vez recuperadas las propiedades de sus parientes, el monarca dispuso de ellas libremente. Que la reversión del palacio de Vidaurre no fue anterior a 1370 parece en parte avalado por el hecho de que Pedro el Ceremonioso tuviera que hospedarse en el Palacio Episcopal cuando los castellanos destruyeron su palacio del Real. Sabemos que en 1364 el monarca tuvo que alojarse en el Palacio Episcopal y que en 1371 todavía usaba este edificio como residencia del soberano cuando permanecía en Valencia²⁶⁷. Las obras del Real se prolongaron varias décadas y no vuelve a haber referencias del Palacio Episcopal, por lo que podríamos pensar que Pedro el Ceremonioso durante un tiempo pudo usar alguna de las propiedades de la Casa de Vidaurre, preferentemente el antiguo Alcázar islámico donde habitó Jaime I.

En un capitel proveniente de las excavaciones de la Almoina de Valencia, de época de Pedro el Ceremonioso, se puede ver la posible imagen de una fachada en la

la historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1610, columna. 503).

²⁶⁵ López Rodríguez, Carlos: *Nobleza y poder político en el Reino de Valencia 1416-1446*, Universidad de Valencia, Valencia 2005, p. 69, nota 139. Se menciona el documento original en el Archivo del Reino de Valencia, Real, reg. 495, ff. 135-144.

²⁶⁶ López Rodríguez, C.: *Nobleza y poder...*, p. 143.

²⁶⁷ Arciniega García, L. y Serra Desfilis, A.: "Cort e palau de rey. El palacio real en época medieval", en Boira Maiques, J. V. (Coord.): *El palacio real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia 2006, p. 86.

segunda mitad del siglo XIV, que podría identificarse con el Alcázar de Valencia (Lámina 1.16). La pieza correspondería a una de las estancias habilitadas en la época en que la casa de la Almoína albergó las escuelas de Gramática y Teología, es decir, después de 1345 y con toda seguridad antes de 1402²⁶⁸. El intento de traslado de las Escuelas de Gramática a otro lugar en 1373 podría ajustar más la cronología de la realización de obras a las que pertenecía la pieza²⁶⁹. En el capitel se esculpió una escena del mito de Aristóteles y Filis, con la joven cabalgando a espaldas del anciano filósofo en medio de un jardín mientras su pupilo, Alejandro Magno, ríe a carcajadas desde los muros de su palacio. El monarca macedonio aparece representado como Pedro el Ceremonioso, con su característica barba de doble punta, por lo que parece lógico pensar que el edificio tomado como modelo sea el palacio real.

El Real había sido destruido por los castellanos y sólo en el último cuarto del siglo se acometerá su larga reconstrucción. Sin embargo, las propiedades de la Casa de Vidaurre revirtieron a la Corona hacia 1370 y el Alcázar pasó a manos del soberano. Además, el edificio se encontraba en la manzana contigua a la Casa de la Almoína, por lo que el artista que esculpió el capitel casi podía ver directamente el antiguo Alcázar en el centro de la ciudad.

El edificio se muestra en el capitel como el extremo de una larga fachada con una galería de arcos trilobulados, que prolonga hasta desaparecer tras un árbol. El ángulo visible del palacio queda flanqueado por una torre con cubierta de teja y una bífora también de perfil trilobulado, mucho más convencional que la galería. Las proporciones de la torre son demasiado esbeltas como para pensar en el *Real Nou* y la presencia de una única ventana y no dos lo descarta completamente. Podría ser el *Real Vell*, pero su patio era bastante más reducido. Además, los jardines se encontraban en la parte posterior del palacio. Finalmente, nos quedaría pensar en el Alcázar, posteriormente palacio de Vidaurre.

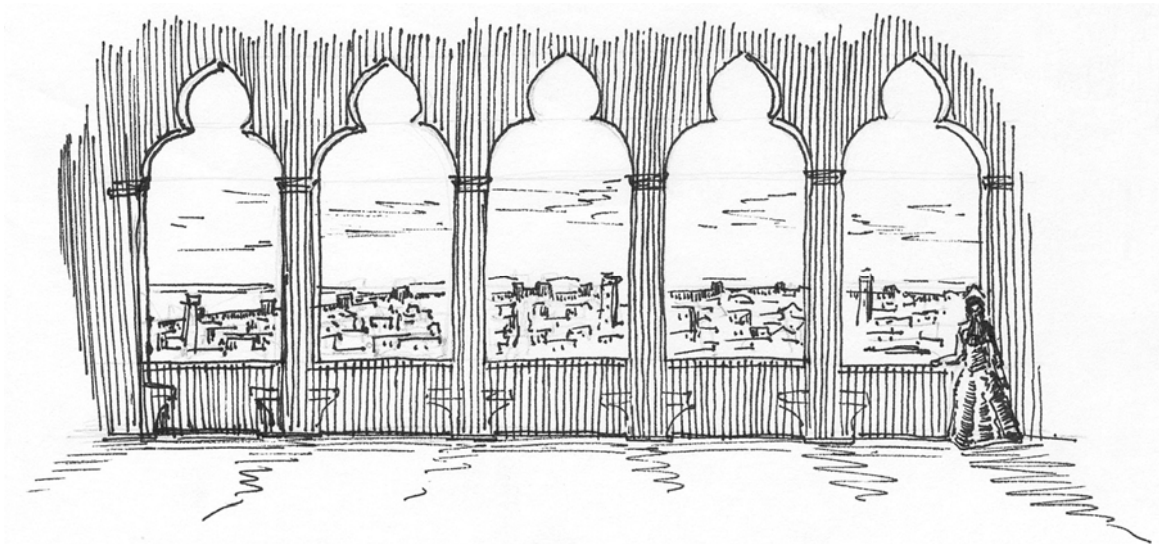
Si bien el recinto del Alcázar islámico llegó a tener una extensión notable, las necesidades de reparto tras la conquista cristiana redujeron al mínimo la propiedad real. Probablemente en el solar del actual Palacio del Marqués de Campo debió estar el edificio más importante que, muy transformado, subsistió hasta el siglo XVI. En

²⁶⁸ Vilaplana Zurita, David: “Ménsula gótica con decoración...”, en Mira, E. y Zaragoza, A.: *Una arquitectura...*, vol II pp. 163-164. Las escuelas de Teología se instalaron en la Almoína en 1345, mientras que las de Gramática lo ocupaban desde mucho antes. En 1402 se trasladaron a la casa del noble Pere de Vilaragut, situada donde se construiría desde 1485 la residencia de los Duques de Gandía.

²⁶⁹ Cárcel Ortí, María Milagros y Trench Ordena, José: “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, *En la España medieval*, nº 7 (1985) pp. 1481-1546. En marzo de 1373 el *Consell* encomienda a los Jurados la compra de una casa para establecer las Escuelas de Gramática y Lógica. (nº 113, p. 1514) Se adquirió un inmueble en la parroquia de San Bartolomé, que se vendió en agosto de 1374 por la oposición del obispo al proyecto. (nº 120, p. 1515).

su fachada hubo al menos una torre, que podemos ver representada en la vista de Valencia de Anton van der Wijngaerden (1563). No encontramos indicios de una segunda torre, como correspondería a una residencia real, pero bien pudo eliminarse cuando el edificio dejó de pertenecer a la Corona. Por otra parte, el perfil almendrado de las ventanas representadas en el capitel apunta también a una cronología del siglo XIV, en el palacio o, al menos, en su representación. Ventanas similares se conservan en el castillo de Luchente, fruto de una intervención de hacia 1330 ó 1370, o en la llamada Casa del Diezmo de Sagunto, probablemente de la década de 1340. Las fechas coincidirían con la reversión a la Corona del palacio hacia 1370.

Por tanto, podemos concluir que el verdadero Palacio de Vidaurre fue el Alcázar islámico y que efectivamente debió revertir a la Corona y quizá fue rehabilitado para uso del monarca hacia 1370, mientras se acometía la reconstrucción del Real. Nos falta saber qué ocurrió con el segundo “Palacio de Vidaurre” que correspondería quizá a la primitiva casa del Arzobispo de Narbona.



Recreación hipotética de una galería en el Palacio de Vidaurre, inspirada en el Palacio Ducal de Gandía.

2.4.- De propiedad de la Corona a Casa de la Ciudad

Como se ha adelantado parcialmente, nuestra opinión es que el edificio que nos ocupa sí que perteneció a Doña Teresa Gil de Vidaurre y a sus descendientes, como planteó Zacarés. Sin embargo, no se trataría del mítico palacio del rey Lobo -ubicado dentro del recinto del Alcázar, como se vio- sino de la importante residencia adjudicada en el *Repartiment* al Arzobispo de Narbona que, según Diago, estaba en las proximidades de la parroquia de San Bartolomé y que fue entregada por el monarca

en 1260 a su mujer e hijos, a la vez que los terrenos de la Zaidía²⁷⁰. Este hecho podría haber sido el origen de la polémica decimonónica sobre la identificación o no de la Casa de la Ciudad con la antigua residencia del rey Lobo. Sin embargo, no hemos visto todavía cómo argumenta Zacarés que habría pasado la propiedad a ser Casa de la Ciudad.

Continúa el erudito refiriendo la historia de la primitiva Casa de la *Cort* o Tribunal ubicada inicialmente en un edificio próximo a la catedral y contiguo a las escuelas del cabildo, en el lugar –según Zacarés– donde después se levantaría la Basílica de la Virgen de los Desamparados. Hagamos aquí un breve inciso, puesto que las escuelas de Gramática y de Teología no se encontraban en el solar del templo mariano sino unos metros más al Este, en el lugar del edificio que posteriormente fue la Casa de la Almoína²⁷¹. Este dato se complementa con las referencias a que la antigua Casa de la *Cort* habría estado en el lugar de la antigua Rauda del Alcázar²⁷², cementerio de los reyes musulmanes, perfectamente ubicado tras la excavación arqueológica de la zona. Se equivoca Zacarés de manzana, pero también Chabás cuando sugiere que el Tribunal estuvo en el edificio de la Cárcel de San Vicente, entre la Plaza del Arzobispo y la de la Almoína²⁷³.

En 1311, alegando estrechez del edificio, los Jurados obtenían el permiso del monarca para vender el inmueble y trasladarse a un nuevo emplazamiento, en otra casa situada a su espalda, en la Plaza de la Hierba, perteneciente a los hermanos Albertino y Daniel Volta²⁷⁴. En 1341 se adquirían nuevas propiedades y se invertían 20.000 sueldos en diversas obras necesarias para la habilitación de los edificios que, como se deduce del reciente estudio del profesor Amadeo Serra, padecían graves problemas estructurales²⁷⁵. Hasta aquí todo bien. Sin embargo, añade Zacarés que:

[...] estando en tales negociaciones ocurrió como ya hemos manifestado la muerte del infante D. Pedro de Jérica, circunstancia que aprovecharon los Jurados y obtuvieron de D. Pedro IV, entonces reinante, la cesión de la indicada casa Palacio de Vidaure, que les fue concedida mediante la condona de 30.000 sueldos que la Ciudad le había prestado para sostener la

²⁷⁰ Diago, Francisco: *Anales del Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1613, tomo I, pp. 318-319. Hay que añadir que la Casa de la Ciudad se encontraba a unos cincuenta metros escasos del templo de San Bartolomé.

²⁷¹ Vilaplana Zurita, David: “Ménsula gótica...”, en Mira, E. y Zaragoza, A.: *Una arquitectura...*, vol II pp. 163.164. Las escuelas de Teología se instalaron en 1345, siendo las de Gramática anteriores. En 1402 se trasladaron a la casa del noble Pere de Vilaragut, situada donde se construiría la residencia de los Duques de Gandía.

²⁷² Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 171.

²⁷³ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 176.

²⁷⁴ El documento íntegro fue publicado por Boix y viene también recogido por Chabás en Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: pp. 176.

²⁷⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 76.

guerra contra su primo Jaime III de Mallorca. Esto parece sucedió a mediados del siglo XIV porque en las deliberaciones tenidas por el consejo en Abril de 1344 se halla aún el acuerdo para que se pase adelante la obra que al parecer se hacía en las casas primitivas y las agregadas posteriormente, y que se gastasen en ella hasta 20.000 sueldos.

Como es de suponer, a consecuencia de aquella cesión se abandonó dicha obra y dio principio a la que requería el palacio donado, que se fue labrando y acomodando sucesivamente según lo pedía su nuevo destino y lo permitían los fondos comunes.

Cuando el marqués de Cruilles publicó su *Guía Urbana de Valencia*, en 1876, retomó la cuestión del origen de la antigua Casa de la Ciudad, rebatiendo punto por punto cada una de las afirmaciones de Zacarés. Eso sí, con una actitud muy respetuosa hacia el difunto historiador:

[...] No seguiremos al laborioso Zacarés en cuanto a enlazar este edificio con la memoria de la célebre Doña Teresa Gil de Vidaurre. Acaso el entusiasmo por ciertos monumentos, y la idólatra veneración con que se escuda, hacia los pocos que nos restan, o restaban, le llevó un tanto lejos de lo que el mismo autor quisiera. Débesele, pues, rectificar en cuanto a haber existido el palacio del rey Aben-Lupo en el lugar de las indicadas casas; pues no resulta identidad en que el palacio de este rey lo fuese de la Vidaurre y después casa consistorial. Entre la cofradía de San Jaime, ahora convento de la Puridad, a que se atribuye dicha circunstancia, y el solar de las casas de la Ciudad, mediaban dos calles y una manzana, la 135, de edificios muy antiguos por su estructura y pertenencia, y de las que una, en el ángulo, fue la primitiva cort del Batle o casa bailía.

En las abreviaturas del repartimiento de casas de Valencia, nada se halla relativo a este punto, ni el ex-palacio de Aben-Lupo pudo comprenderse por tanto en la reversión a la corona de determinados bienes, que por la extinción de las líneas de los hijos de la favorecida dama llegó con el tiempo a verificarse; constandingo sí, que uno de ellos, Don Pedro de Ayerbe, tenía su casa en la plaza de Calatrava cuando las enconadas épocas de las guerras de la Unión fue invadida y saqueada por los amotinados.

La misma crónica manuscrita del rey D. Pedro II de Valencia [el Ceremonioso] que tanto se ocupa de esta ciudad por sus repetidas visitas y residencia en ella, y no menos de sus guerras contra el rey de Mallorca, nada dice del préstamo de treinta mil sueldos, que Zacarés aduce para la condona o concambio de este crédito por la propiedad de la casa-palacio que se viene historiando: ni en el archivo municipal resulta cosa alguna acerca de esto. El amor a lo cierto nos ha hecho insistir algo más de lo que pide el respeto a la memoria de un escritor apreciable: perdónesenos si despojamos con esta rectificación al derruido palacio consistorial, de un romancesco tinte que no le atañe²⁷⁶.

²⁷⁶ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, p. 32.

Sin embargo, los razonamientos de Cruilles son insostenibles. En primer lugar, niega que el antiguo palacio del rey Aben-Lupo, siendo transformado en Cofradía de San Jaime, pudiera haber sido también la Casa de la Ciudad. Se justifica alegando que por medio hay una manzana de edificios muy antiguos, entre los que se encontraba la Bailía y la imponente residencia señorial del Conde de Olocou, visible todavía en las fotografías que hace Laurent del torreón de la Generalidad en 1870. La verdad es que estos edificios eran antiguos, pero no tanto, siendo patente la fecha de 1554 en la puerta de la Bailía.

Sin embargo, Zacarés nunca había llegado a afirmar que la Casa de la Ciudad, antes palacio de Vidaurre, fuera el palacio del rey Aben-Lupo. Como vimos, está hablando de dos palacios, el del rey Lobo y el del rey Aben-Lupo, haciendo corresponder el primero con la donación a Don Blasco de Alagón y el segundo con la futura Cofradía de San Jaime. Además, el documento de 1261 recogido por Teixidor nos corrobora que Jaime I sí que había hecho donación efectiva del Alcázar musulmán a Doña Teresa Gil de Vidaurre, con lo cual el argumento de Cruilles tampoco es válido.

Realmente ni uno ni otro tienen razón porque, como hemos visto antes, el Alcázar Real se hallaba cerca del Palacio Episcopal, en el lugar ocupado por el Palacio del Marqués de Campo. Pero sí nos queda la posibilidad de que fuera la casa que perteneció al Arzobispo de Narbona, que Jaime I había entregado a su esposa y a su hijo a la vez que la Zaidía y otros territorios, como recoge el cronista Diago²⁷⁷.

Es tendenciosa la referencia del marqués de Cruilles a la casa de Pedro de Ayerbe en la plaza de Calatrava puesto que, según Zacarés, el propietario del palacio de Vidaurre habría sido su sobrino, Pedro de Jérica. De hecho, Pedro de Ayerbe había fallecido en 1329 y sus propiedades ya habían revertido a la Corona. Sin embargo, como recoge Boix, la casa asaltada por los unionistas en la plaza de Calatrava fue la de Pedro de Jérica, quien representaba al monarca y dirigiría a las tropas reales²⁷⁸. Este Pedro de Jérica es el que, como hemos visto, falleció en 1369.

La argumentación más sólida del marqués de Cruilles es que no ha encontrado la noticia de la condona de 30.000 sueldos a que se refiere Zacarés, ni en la Crónica de Pedro el Ceremonioso, ni en el Archivo Municipal. Sin embargo, que no haya podido contrastar el documento no implica que no haya existido en otro lugar o que

²⁷⁷ Diago, F.: *Anales...*, tomo I, pp. 318-319.

²⁷⁸ Boix y Ricarte, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia 1845, tomo I, p. 273.

no se cite en otra fuente²⁷⁹. El precio es perfectamente razonable si lo comparamos con el caso del obispo Pedro Pérez Calvillo, quien compró en 1376 a la Corona, precisamente por el precio de 30.000 sueldos, el Alcázar de Hércules y la Zuda de Tarazona, que convirtió en nueva residencia episcopal²⁸⁰. Además, la cronología también encaja, porque la Guerra de Mallorca tuvo lugar entre 1343 y 1345 y, como argumenta Zacarés, en 1344 todavía se estaba pensando en la casa de los hermanos della Volta.

La verdad es que la situación de las arcas municipales a mediados de siglo XIV era de completa bancarrota, debido a las necesidades de pago de la deuda contraída para financiar las campañas bélicas del monarca. Por ello consideramos improbable que los Jurados fueran capaces de sufragar un edificio prácticamente de nueva planta, más allá de la importante suma de los 20.000 sueldos invertidos en 1341 para ampliar y reparar el inmueble adquirido en 1311²⁸¹.

Juan Vicente García Marsilla ha estudiado el tema de los créditos y nos ofrece una interesante visión de la historia económica del Municipio en las décadas centrales del XIV²⁸². En 1341 el gobierno local adeudaba 240.000 sueldos; dos años después eran ya 500.000 sueldos y en junio de 1344 se alcanzaban los 700.000 sueldos. Asuntos regios, como la recaudación para la conquista de Cerdeña, las peticiones para galeras destinadas a las expediciones al estrecho de Gibraltar o el pago para evitar la alienación de ciertos lugares del Reino a Lope de Luna como dote por su matrimonio con la infanta Violante, se superponían a los gastos municipales. Estos créditos, muchas veces eran forzosos, llegándose a incautar y tasar objetos de plata cuyo valor se retornaría años más tarde. Para devolver el capital se promulgaban impuestos y recaudaciones adicionales, que se acabarían haciendo permanentes y que pronto llegarían a ser insuficientes para cubrir la deuda.

Si bien en los años siguientes, a pesar de la Unión, pudieron sanearse en parte las cuentas, la situación empeoró nuevamente con motivo de la guerra con Castilla (1356-1365). Además de los gastos de la nueva muralla, en febrero de 1357 el

²⁷⁹ Por ejemplo, el Archivo de la Corona de Aragón, donde se conserva gran parte de la documentación de la época. En el peor de los casos, podría también pensarse en una mala interpretación de otros datos, como un escrito de Alfonso IV firmado en Montblanch el 18 de mayo de 1330, ordenando a Ramon y Joan Muntaner, ciudadanos de Valencia, que paguen a Jaime de Jérica 30.000 sueldos de Barcelona que le deben, publicado por Rubió Lluch, Antoni: *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2000 (fac-símil de la edición de 1908) pp. 97-98.

²⁸⁰ El dato es bastante conocido. Lo hemos contrastado en la biografía de Pérez Calvillo publicada en: Latassa Ortín, Félix de: *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, Oficina de Medardo Heras, Zaragoza 1796, tomo II, p. 41.

²⁸¹ Serra, A.: *El fasto*.: p. 76.

²⁸² García Marsilla, Juan Vicente: *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, pp. 243-256.

monarca solicitaba a las ciudades del Reino 300.000 sueldos, más cien hombres a caballo y mil infantes sólo en la capital. Ante la agobiante presión fiscal y el peligro de revueltas, se prefería vender por adelantado las siguientes anualidades antes de incrementar las vigentes, algo que solamente se podía hacer a personajes con gran capacidad económica. Así, en 1353 el judío Jafudá Alatzar y el cambista Arnau de Valleriola se quedaron, con permiso regio, con todas las imposiciones anuales por valor de 213.993 sueldos. En 1356 tenía en su poder la mayor parte de las sisas de los cuatro años siguientes y había problemas para abonarle los intereses, por lo que en junio de 1358 se decidió entregarle el total de las cuatro colectas que se iban a hacer en diez meses, por valor de 480.000 sueldos y, siendo todavía insuficiente, se le asignaron todas las imposiciones municipales hasta 1362.

La penuria económica se calmaría con la transformación paulatina de la deuda usuraria, con un plazo fijo de devolución e intereses del 15-20%, en censales, que garantizaban rentas anuales perpetuas de entre el 7 y el 9 %, pero no el retorno del importe principal. Se trataba de una operación para depositar un exceso de capital y tener rentas seguras, y permitía la obtención de liquidez e incluso un beneficio a corto plazo por la transmisión del censal con su obligación a terceras personas, pudiendo ser usado también como medio de pago entre particulares. Una de las primeras noticias de censales en Valencia es el préstamo al 7,14 % por parte del almirante Berenguer Ripoll de los 112.000 sueldos procedentes del botín de una expedición contra los genoveses. A partir de 1358 los Jurados comenzaron a cambiar los antiguos préstamos usurarios que se remontaban al conflicto de la Unión y que eran ya imposibles de pagar, por censales perpetuos al 7,69%. En 1362 la insolvencia del Municipio era absoluta y se sufragaron las expropiaciones de tierras para la nueva muralla con censales. En octubre de 1366 Jafudá Alatzar aceptaba cambiar la deuda de 360.000 sueldos que todavía mantenía por el capital de un censal de 30.000 sueldos anuales, al 8,33%. Y el 20 de noviembre el Consell acordó reconvertir por decreto a censales, con el mismo tipo de interés, la práctica totalidad de la deuda, que afectaban a gran parte de la población por estar formada sobre todo por antiguos préstamos forzosos²⁸³.

La recuperación económica de las arcas municipales en los años sucesivos explica las obras de mejora emprendidas a partir de 1370. Sin embargo, en esta fecha la ciudad de Valencia contaba ya con un edificio monumental flanqueado por sus dos torres, como veremos en las páginas sucesivas. Es improbable que en los años de penuria económica se hubiera pasado de dos construcciones domésticas a una mansión regia a base de arreglos parciales y, por otra parte, la Casa de la Ciudad de Valencia no respondería a la tipología convencional de los ayuntamientos medievales de la

²⁸³ García Marsilla, J. V.: *Vivir a crédito...*, pp. 243-256.

Corona de Aragón. Incluso en el caso de Barcelona, que podría considerarse como un modelo de referencia en su tiempo, las alturas de la fachada son menores y el salón principal responde a una planta cuadrada, derivada del prototipo de la Sala Capitular. Todo ello se comentará más adelante con mayor profundidad.

Asumimos, por tanto, que si bien la argumentación de Zacarés carece de un apoyo documental válido, la alternativa propuesta por Cruilles y manejada por la historiografía actual es insostenible desde el punto de vista económico y arquitectónico. En nuestra opinión, la desaparición del edificio es la que ha propiciado esta visión, porque los eruditos más jóvenes no conocieron la entidad y dimensiones de la antigua Casa de la Ciudad, una construcción calificada por Boix de “gigantesca”, comparable por su escala a algunas dependencias del Real o del palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería, aunque con una superficie total bastante más limitada. Una residencia verdaderamente regia que, si no perteneció a los descendientes de la Casa de Vidaurre, como supuso Zacarés, pudo muy bien haber sido propiedad de alguno de los magnates más poderosos de la Valencia de finales del XIII.

Aunque la zona no ha sido excavada con toda la rigurosidad debida, la relación de los hallazgos durante la ejecución de un refugio antiaéreo (Lámina 1.4) publicada por Gómez Serrano en 1941 indica la existencia de unas cimentaciones de gran importancia y, lo que es más importante, no parece que por debajo de ellas su hubieran encontrado restos de estructuras anteriores de carácter doméstico. De hecho, algunas personas llegaron a considerar que se podría tratar de restos romanos, algo que Gómez Serrano acertadamente descarta, pero que nos confirmaría la inexistencia de estratos inferiores de época islámica en esta zona²⁸⁴.

²⁸⁴ El texto se ha citado anteriormente, por lo que aquí se recuerda sólo lo esencial:

[Las excavaciones del refugio] pusieron al descubierto fuertes cimientos que entretuvieron muchos días a los martillos neumáticos, para deshacerlos.

Este hecho movió a largas conjeturas entre los que lo vieron, llegando a creer, personas entendidas, que se trataba de restos romanos.

Y nada más lejos. Se trataba simplemente de los restos de las fundaciones de la antigua Casa de la Ciudad, demolida en el siglo XIX [...] Tengo el convencimiento pleno de que no se llegó al nivel romano y que los restos de esta época que se encontraron no lo fueron “in situ”.

Entre las fundaciones aparecieron los restos de dos pozos. [...]

Primigenius (Gómez Serrano, Nicolau Primitiu): “Arqueología de los refugios de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, año 1941, pp. 487-492.

La cota romana estaba algo más baja, como se confirmó años después. En el cercano solar donde se amplió el Palacio de la Generalidad, aparecieron restos ibéricos a unos 3 metros de profundidad, aunque también aparecieron los de una posible muralla romana, que bajaban a más de 4,50 metros (Gómez Serrano, Nicolás Primitivo: “Excavaciones para la ampliación del antiguo Palacio de la Generalidad”, en *Archivo de Prehistoria Levantina*, nº 11 (1946) pp. 269-297, concretamente pp. 274 y 276).

Resulta extraño que no se encontraran restos de viviendas primitivas, si se trataba de una construcción del siglo XIV. Aunque las cimentaciones del nuevo edificio hubiera arrasado todo lo anterior, en la zona del patio no hubiera sido necesario excavar y se habría preservado un estrato arqueológico musulmán. Sin embargo, parece que esto no fue así. La situación nos recuerda de alguna manera a la del Almodín de Valencia, que fue levantado en uno de los patios o jardines del antiguo Alcázar, apareciendo recientemente los restos de una alberca en medio de un terreno arqueológicamente estéril²⁸⁵. ¿Podría haberse levantado el gran edificio de nueva planta sobre un espacio libre de manera similar? Lo cierto es que es muy posible.

Si analizamos el entorno urbano de la desaparecida Casa de la Ciudad comprobamos que las alineaciones laterales parecen tener continuidad en la manzana al norte, donde estaba la Bailía, y en la siguiente, donde todavía se conserva, muy alterada, la Cofradía de San Jaime (Lámina 3.1). En algún momento de esta investigación pensamos que pudiera haber existido un gran patio islámico que abarcara estas tres zonas. Sin embargo, las alineaciones de la Casa de la Ciudad se van bastante, lo que nos hizo desestimar esta hipótesis. No obstante, si tomamos únicamente las dos manzanas superiores, concretamente la parcela edificada de la Cofradía de San Jaime hasta la calle Conde de Almodóvar y los dos edificios emplazados al sur de la misma, tenemos un rectángulo aproximadamente regular, de algo más de 30 x 45 metros, y una sospechosa doble crujía de 9 metros en el frente septentrional del conjunto²⁸⁶. La proporción del perímetro exterior de 1 a 1,5 es la misma que encontramos en el Alcázar Seguir de Murcia, actual Convento de Santa Clara la Real²⁸⁷. Debe tenerse en cuenta además que el codo *ma'muni* tiene aproximadamente 47 cm de longitud, el conjunto tendría 100 codos de largo y unos 66-67 de ancho.

Cruilles señalaba que la Cofradía de San Jaime era el antiguo Palacio del Rey Lobo, referido en los documentos del siglo XIII. Hoy en día sabemos que esto no es así, porque se han encontrado los restos del Alcázar. Sin embargo, no debemos descartar que en la zona existiera un gran palacio hispanomusulmán que hubiera dado origen a la historia recogida por el erudito decimonónico. Y este gran palacio podría haber tenido, a su vez, un huerto o un patio de servicio en el lado sur, sobre el que se podría haber levantado de nueva planta la estructura medieval que nos ocupa. De

²⁸⁵ Sobre los hallazgos durante la restauración de este edificio puede consultarse: Camps García, Concha: "Intervención arqueológica" en *El Almodín de Valencia. Memoria de una restauración (1992-1996)*, FCC Medio Ambiente, Valencia 1996, pp. 109-128.

²⁸⁶ Midiendo sobre la planta catastral actual, tenemos 46,9 m en el linde occidental, 31,7 en el meridional, 45,8 en el oriental y 29,3 en el septentrional, debiendo tenerse en cuenta que éste se redujo al abrir la calle Conde de Almodóvar.

²⁸⁷ Hemos medido la planta en el plano catastral, resultando aproximadamente 40 x 60 metros en lo que correspondería al edificio hispanomusulmán. Los pabellones norte y sur tienen una profundidad de 11 metros.

hecho, existe actualmente un huerto en el lado norte, vinculado a la Cofradía de San Jaime.

Esta idea entraría en conflicto con lo que se desprende de la documentación conservada, y de ahí que hayamos vuelto a poner en valor los argumentos de Zacarés sobre el traslado. Según nuestro planteamiento, lo que los Jurados habrían adquirido en 1311 sería un pequeño edificio, que resultaba insuficiente para determinados actos. A partir de 1340 se produjo una ampliación con la adquisición de al menos una vivienda contigua, así como con las realización de las obras imprescindibles de acondicionamiento para el nuevo uso. Sólo después de 1370 aparecen referencias evidentes a las torres, elementos propios de una residencia señorial de cierta importancia, que constituirá el núcleo más representativo de la sede municipal.

Debe insistirse en que las obras de la década de 1370 fueron reformas y remodelaciones, pero nunca una construcción de un edificio nuevo, como se podría deducir a partir de la crítica iniciada por el marqués de Cruilles. Aunque desde el punto de vista documental, este planteamiento es el menos comprometido, tanto la magnitud de la obra como los números nos lo desmienten. Por ejemplo, el máximo gasto documentado en esta época fue de 2.800 libras en 1377, incluyéndose aquí otras obras municipales diversas²⁸⁸. Esta cantidad equivaldría a 56.000 sueldos²⁸⁹, más del doble de los 20.000 sueldos desembolsados en 1341 para reparar y acondicionar parcialmente el edificio de los hermanos della Volta. Sin embargo, solamente para rehacer la techumbre del Salón de los Ángeles tras el incendio de 1423 se calculaba necesario un importe de 11.000 libras, es decir, 220.000 sueldos, una cantidad extraordinaria²⁹⁰. Por otra parte, podemos añadir además que en el edificio que llegó al siglo XIX existían muy pocas crujías de tamaño “doméstico”, como sí las hubo en otros edificios fruto de ampliaciones y adiciones a partir de viviendas privadas.

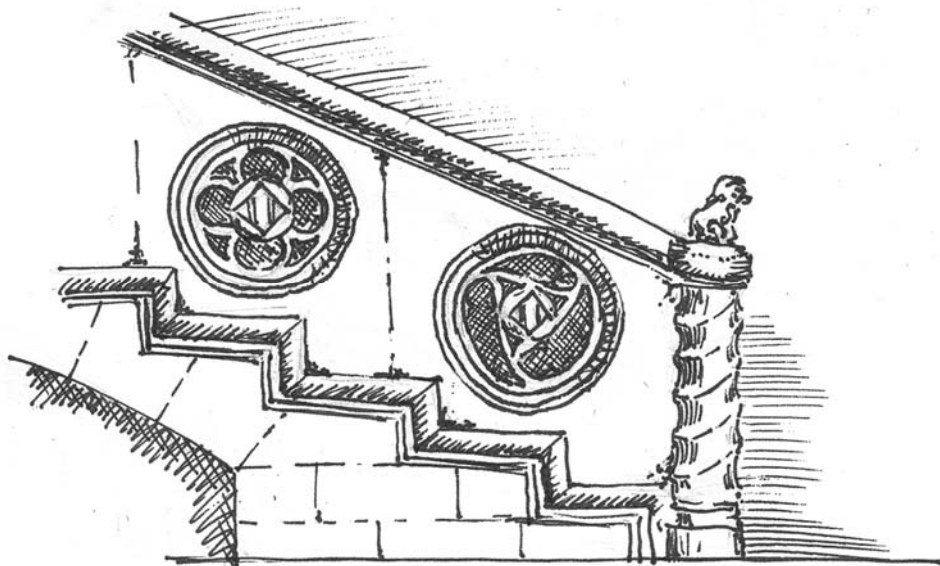
²⁸⁸ Serra, A.: *El fasto...*: p. 82.

²⁸⁹ Serra, A.: *El fasto...*: p. 76. La equivalencia es 1 libra = 20 sueldos = 240 dineros. Podemos comparar estas cantidades con los 77.000 sueldos (3850 libras) presupuestados en 1410 para un porche de piedra en las Atarazanas, seguramente similar al de Tortosa pero abovedado, que construido en tapia costó la mitad (Iborra, F. y Miquel, M.: “La Casa de las Atarazanas...” p. 394) La rehabilitación, con reconstrucción parcial, de la casa señorial de Alcocer supuso un desembolso de cerca de 9000 sueldos (450 libras) para Joan Francesc de Próxita, sólo en la obra de cantería contratada (Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 325 et ss.). La obra de cantería para la crujía principal del Palacio de los Borja (cantoneras, portales, ventanas y elementos decorativos, antes de decidir forrar la fachada de piedra) se tasaba en 1306 libras (Ibidem, pp. 345-346).

²⁹⁰ Serra, A.: *El fasto...*, p. 90. Debe añadirse que en la Edad Media había una inflación bastante reducida, lo que permite comparar precios con cierta libertad, sobre todo cuando las desigualdades son tan evidentes.

La Casa de la Ciudad sigue la tipología áulica de los grandes palacios valencianos de finales del XIII y principios del XIV. Es posible también pensar que hubiera entre los Jurados de la Ciudad, a lo largo del tiempo, una idea preconcebida de levantar poco a poco un enorme edificio según el modelo que representaba en la ciudad la autoridad del Rey o del Obispo. Sin embargo, en ninguna de las actuaciones documentadas se observa esa idea de seguir un plan preestablecido, antes al contrario, lo que se va a hacer poco a poco es ir adaptando la estructura a las nuevas necesidades de uso. No obstante, tampoco tenemos suficiente información del siglo XIV para emitir un juicio tajante y, en ese sentido, acabaríamos remitiendo a las cuentas de gastos durante esta época.

Asumiendo como hipótesis más probable la de la transformación de un gran palacio, lo que no podemos confirmar ni desmentir es la pertenencia anterior a una u otra familia. Zacarés es el único que nos vincula su origen con la casa de Vidaurre, a partir de un documento desaparecido, que también podría ser una mala interpretación de una cita de segunda mano. Que comience una serie de actuaciones importantes en la década de 1370 parece avalar esta teoría, aunque la mención ya en 1362 de una *Sala vella de la Cort* habilitada para los administradores de impuestos plantea dudas sobre la fecha exacta del traslado²⁹¹.



Recreación hipotética del arranque de la escalera de la Casa de la Ciudad, descrita por Zacarés.

²⁹¹ Serra, A.: *El fasto...*, p. 79. Resulta raro pensar que se esté haciendo referencia al primitivo tribunal, vendido en 1311. Normalmente la palabra Sala se emplea en el siglo XIV para referirse a todo el edificio, aunque en algún caso podría aludir a alguna estancia fuera de uso durante la remodelación de 1340.

3.- LA CASA DE LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX

Para poder hablar de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, antes de sumergirnos en el terreno pantanoso de las reconstrucciones, vale la pena intentar conocer su organización y distribución en el siglo XIX, antes de su derribo. En este sentido, el texto más completo que existe es el relato de Zacarés, que se ha comentado anteriormente²⁹². Aquí regresamos sobre el tema aclarando aspectos dudosos y completando algunos datos, para entrar plenamente a reconstruir el edificio medieval.

La antigua de la Casa de la Ciudad ocupaba el lugar de los actuales jardincillos frente al Palacio de la Generalidad, antigua sede de la Diputación (Lámina 3.1). Tenía una forma trapezoidal y ocupaba una manzana completa, quedando por tanto rodeada de calles: al Sur, la calle Caballeros; al Este la desaparecida calle de los Hierros de la Ciudad y parcialmente la Plaza de la Virgen (llamada de la Constitución en el XIX y, antes, de la Seo); al Norte, la calle Bailía y al Oeste la calle del Reloj Viejo, que la separaba del Palacio de la Generalidad. Esta última era la más ancha de todas, probablemente porque hubo un retranqueo de alineaciones cuando se demolieron dos viviendas y se levantó el torreón de la Generalidad, a principios del siglo XVI.

En planta, la Casa de la Ciudad se componía de crujías de anchuras diversas organizadas alrededor de un patio dividido en dos partes por un paso elevado. Originariamente la planta baja estuvo abierta con arcos en algunos de los lados del

²⁹² Zacarés, J. M.: *Memoria...*, pp. 17 et ss.

patio, cegados posteriormente para usos diversos. Contaba con tres puertas en la fachada principal, en la calle Caballeros, y otras tres enfrentadas y repartidas entre los otros frentes secundarios.

Su fachada principal estaba realizada por dos elevadas torres, una sobre la Sala del Consejo Secreto y otra sobre el Archivo de la Escribanía, así como con un gran balcón corrido que discurría por todo su frente (Lámina 1.13). Respecto a los vanos, además de las tres puertas mencionadas anteriormente y ventanas entre ellas, habría que añadir cuatro grandes huecos de balconeras en la planta noble y otros balcones menores en las torres. Un porche formado por serlianas, en evidente diálogo con la *Obra Nova* de la Catedral, y un remate de bolas isabelinas completaban su austera fachada. No obstante, debe advertirse que esta escenográfica composición abría sobre una estrecha calle y no sobre la plaza. De hecho, la visión frontal que recogen los dibujos de los siglos XVIII y XIX no es más que una restitución ideal de lo que estaba condenado a percibirse de forma escorzada. Ello implica que las torres debían apreciarse desde el patio, como ocurría en el antiguo Palacio Episcopal de Valencia, si bien no habría que descartar que, como en éste, existiera también un pequeño huerto o patio posterior²⁹³.

Las descripciones decimonónicas nos transmiten la idea de una cierta unidad constructiva subyacente a todo el edificio, muy evidente en la estructura de planta baja. Para ello debemos retomar el relato de Zacarés, que posee algunos pasajes muy elocuentes, que ofrecemos aquí reordenados para su mejor comprensión:

*El patio o zaguán [...] comprende la Cruz que forman cuatro arcos que arrancan de un mismo poste a la parte de la plaza de la Catedral; sigue por dos destumados y cuatro arcadas hasta la puerta que sale a la calle del Reloj [...]*²⁹⁴

Su piso bajo era en aquel tiempo un vasto y espacioso zaguán cruzado por arcos de cantería que sostenían el interior del edificio [...] las cuatro puertas confrontaban entre sí y los simétricos arcos de que se hallaban cruzado el anchoroso patio no sólo no perjudicaban al bello efecto de su bien entendida colocación, sí[no] que aquellos multiplicados pilares sobre [los] que estribaban las arqueadas bóvedas le daban el grave y grandioso aspecto tan propio de aquellos siglos y del regio alcázar que sustentaban. Algunos de los arcos correspondientes a la parte de la calle del Reloj se macisaron [sic] desde luego para cumplir con el mandato del Monarca

²⁹³ Así se deduce de la presencia de grandes arcos dando a un pequeño patio de luces contiguo a las traseras de los edificios que cierran la manzana por su parte posterior. Para una reconstrucción hipotética de este edificio, puede verse: Iborra Bernad, Federico y Zaragoza Catalán, Arturo: “Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia”, en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008, pp. 135-156.

²⁹⁴ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 22.

conquistador que prevenía que la Cárcel pública estuviese en la misma casa de la Ciudad [...] ²⁹⁵.

Tenemos, por tanto, confirmada la existencia de una serie de grandes arcos y sugerida la presencia de otros. Queda claro que el patio estaba dividido en dos zonas por un pasaje elevado y que, a ambos lados del mismo, habría otros grandes arcos en los zaguanes recayentes a las calles del Reloj y de los Hierros (Lámina 4.11). En esta última, además, el arco del zaguán compartía el mismo pilar con otros tres arcos, en la parte sudeste del edificio. Más sugerente es el segundo pasaje, donde nos habla de arcos simétricos y de otros cegados en la zona de la calle del Reloj, que él interpreta como pertenecientes a las antiguas prisiones. Si tenemos en cuenta que en esta zona habría un arco abierto del zaguán y que éste debía cruzar prácticamente todo el ancho del patio, los arcos (en plural) referidos por Zacarés deberían ser, como mínimo, los perpendiculares al mismo. Dada la anchura de crujía, probablemente se trataba de arcos diafragmáticos, como veremos. Lo que parece claro es que los arcos eran de grandes dimensiones, puesto que en caso contrario su proporción de la planta baja habría resultado excesivamente elevada para los cánones medievales²⁹⁶.

Torres apoyadas sobre arcos aparecen en el Palacio Arzobispal de Valencia, en la zona medieval que ha sobrevivido a los bombardeos de la Guerra de la Independencia, al dinamitado del edificio durante la Guerra Civil y, finalmente, a la demolición de los restos y reconstrucción adaptándose a una nueva alineación. La torre oriental, de mediados del siglo XIII, nos presenta en su planta baja tres arcos correspondientes a la comunicación con dos crujías perpendiculares y una salida a un patio trasero, también cruzada por arcos²⁹⁷. Arcos en la planta baja de los cuerpos que unían las torres los encontramos también en los planos del pabellón menor del Palacio del Real de Valencia, sin que pueda descartarse tampoco que las torres estuvieran inicialmente abiertas o cerradas hacia el interior²⁹⁸. A otro nivel, podemos relacionar el esquema con la disposición de la zona del patio del Palacio Real Mayor de Barcelona, actual Museo Marés, correspondiente seguramente a la ampliación del siglo XIII²⁹⁹. Dos de sus alas en planta baja están abiertas al patio a través de arcos y

²⁹⁵ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 18.

²⁹⁶ De los dibujos decimonónicos se puede deducir una proporción *ad quadratum*, al menos en el espacio bajo el Salón de los Ángeles. Esta es la relación que existe, por ejemplo, en los arcos del patio del *Bargello* de Florencia. En el frente la proporción es algo más esbelta, porque las alas laterales son de menor anchura. Considerar más de un arco para cada vano supondría una esbeltez exagerada de la estructura.

²⁹⁷ Sobre este edificio, véase: Traver Tomás, Vicente: *Palacio Arzobispal de Valencia. Memoria referente a su historia y a su reconstrucción*, Tipografía Moderna, Valencia 1946. No es mucha la información que se aporta, pero hay fotografías interesantes y una planta del edificio antes de su reconstrucción.

²⁹⁸ Véase la planimetría publicada en: Boira Maiques, Josep Vicent (ed.): *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006

²⁹⁹ Sobre este edificio puede verse: Riu-Barrera, Eduard: “El Palau Reial Major de Barcelona”, *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura (vol. III) Dels palans a les masies*, Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2003, pp. 166-169.

una de ellas, la que queda enfrentada al Salón del *Tinell*, presenta además una galería en la planta noble.

En su planta baja estuvieron en algún momento los tribunales y las prisiones, así como parte de los archivos. Zacarés no entra en detalles al ser consciente de que lo que contemplaba no respondía a la configuración original, que nosotros buscaremos a partir de las ambiguas referencias recogidas en la documentación medieval. En todo caso, es importante recordar el detalle de los arcos cegados en la zona que este autor supone que fue utilizada como prisiones³⁰⁰. Se puede advertir que el platero Antonio Suárez, en su manuscrito de finales del XVIII, ubica los tribunales en la crujía de la calle Caballeros, con entrada desde la puerta central y la más próxima a la Generalidad (Lámina 4.11). La otra puerta, en el lado derecho de la fachada, era el acceso principal al edificio y contaba con una preciosa portada de mármol del siglo XVII.

Debe advertirse algo que no nos cuenta nadie, pero que se deduce por lógica. Los dos dibujos que conservamos del edificio nos muestran una planta baja de un tamaño exagerado, que rondaría los siete metros de altura. Resulta una pérdida de espacio plantear aquí una única planta y lo podemos admitir para los tribunales y la entrada al patio. Sin embargo, es impensable que el resto de la planta baja no estuviera más compartimentada, como corroboraría el comentario de Zacarés sobre las setenta escaleras que existían en el edificio. Pudieron existir en algunas zonas dos plantas de una altura razonable, lo que daría al edificio una configuración caótica y laberíntica de espacios iluminados por pequeños huecos. En este sentido, se puede recordar cómo al hablar del derribo se ha referido que el Secretario del Ayuntamiento en el siglo XIX tenía su vivienda en un entresuelo con entrada desde la calle Bailía (ver Lámina 4.2, 4.3 y 4.11).

Al piso principal se accedía por una escalera medieval de piedra, localizada en la parte oriental del patio y cuyo antepecho estaba decorado con rosetones góticos y escudos municipales³⁰¹. Según Zacarés, quedaba a la izquierda de la entrada desde la

Centrado en la reconstrucción del edificio primitivo, es interesante el estudio de Beltrán de Heredia Bercero, Julia: “De la ciudad tardoantigua a la ciudad medieval: Barcelona en el siglo XII”, en Castiñeiras, Manuel y Camps, Jordi (ed.): *El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa 1120-1180*, MNAC, Barcelona 2008, pp. 39-45.

³⁰⁰ También veremos que probablemente se equivoca en el lugar donde estaban las prisiones.

³⁰¹ El dato nos lo ofrece Boix de pasada en su *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, tomo I, pp. 454-455, cuando trata del escudo municipal: *El P. Teixidor registró con particular detenimiento todos los documentos en que se pudiera hallar un escudo antiguo, y sólo encontró las barras con corona sobre ellas, sin el ratpenat y sin las LL, como es de ver en la inscripción de la antigua torre de Sta. Catalina, fabricada en 1390; en las piezas y armarios; en las barandillas de la escalera principal de la casa de la ciudad, y en la hermosa antesala del salón grande del consejo, construida en 1512*. Hay que añadir que Pere Compte intervino recreciendo y fortificando la Torre de Santa Catalina entre 1472 y 1478 (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 47-48). Resulta extraña esta afirmación,

Plaza de la Virgen, dato que no nos acaba de cuadrar y sobre el que tendremos que reflexionar en su momento. Más plausible parece que estuviera al lado derecho, ascendiendo en forma de L y con un rellano intermedio situado en el ángulo nordeste del patio, permitiendo el acceso a los entresuelos del ala norte. Se explicaría así la presencia y función de la puerta intermedia referida por Zacarés. Desembarcaba la parte superior de la escalera en la llamada Antecámara del Salón de los Ángeles, un espacio cubierto pero con arcadas en sus dos lados, abiertos a ambos patios.

En el ala sur del edificio se encontraban las dependencias más importantes. El centro lo ocupaba el enorme Salón de los Ángeles con sus prácticamente 9 x 22 metros, dimensiones nada despreciables que podría compararse con el Salón del Trono del Palacio de la Aljafería de Zaragoza y probablemente con el salón principal del Palacio del Real de Valencia, de aproximadamente 7 x 27 metros. Serían 9 x 18 metros las dimensiones aproximadas de la Sala de las Coronas en el Palacio Ducal de Gandía, con el que podremos establecer algunos paralelismos (Lámina 1.17). Debemos considerar que si este espacio inicialmente se ampliaba con dos alcobas separadas por columnas, como sugiere Zacarés, alcanzaría una longitud total de 38 metros, superando incluso las dimensiones que tenía entonces la sala principal del Palacio Real Mayor de Barcelona³⁰². Se trataba, por tanto, de un edificio de unas dimensiones extraordinarias, equiparable en algunos aspectos a las residencias de los reyes de la Corona de Aragón o de los miembros de la familia real, en el caso de Gandía. Es por ello que nos parece bastante plausible la idea de que el edificio hubiera pertenecido originariamente a la Casa de Vidaurre.

En el extremo oriental de esta fachada estaba probablemente el Archivo de la Escribanía, que en el siglo XIX servía de Archivo de la Insaculación, situado al norte. Debe advertirse que, aunque Zacarés no lo explicita, no había comunicación directa entre ambos espacios, como hemos comprobado al analizar la escasa documentación gráfica (Lámina 5.1). Había una pequeña antesala al norte de este archivo, a la que se accedía desde una galería de servicio (Lámina 4.1). En el extremo occidental del Salón de los Ángeles había una portada (Lámina 5.8) que conducía a la llamada Sala del Consejo Secreto, espacio más recogido para reuniones ordinarias, que servía también de antecapilla. La capilla, con una prematura portada renacentista (Lámina

porque el escudo municipal con el losange coronado aparece también en la Lonja de Valencia o en las gárgolas de las Atarazanas, muy similares y probablemente fruto de alguna de las actuaciones de finales del XV o principios del XVI (Contreras Zamorano, Gemma M.: *Las Atarazanas del Grao de la Mar*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2002, pp. 135 et ss.).

³⁰² El actual Salón del Tinell es fruto del vaciado llevado a cabo por orden de Pedro el Ceremonioso entre 1359 y 1362. Se unieron las dos crujías del edificio anterior, construyendo un salón de 17 x 34 m, cubierto con la ayuda de arcos diafragma. (Riu-Barrera, Eduard: "El Palau Reial Major de Barcelona", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (vol. III) Dels palaus a les masies*, Enciclopedia Catalana, Barcelona 2003, pp. 166-169).

5.25), se encontraba al norte de esta Sala y ocupaba un cuadrado de unos 7 x 7 metros, el mismo tamaño que la primitiva capilla de la Lonja de Valencia, ubicada en su torre.

Detrás de la capilla, ocupando el ángulo noroeste del edificio y con acceso desde el patio, estaba el Racionalato. Reconstruido después del incendio de 1586, consistía en un salón no excesivamente grande, con armarios y una gran cornisa de madera que se usaba como tribuna. Su aspecto quizá fuera una austera mezcla entre el Salón de Cortes y la sala del Archivo de la Generalidad. El centro de la crujía norte, frente al Salón de los Ángeles, quedaba definido por espacios abovedados que servían de vestíbulo al Racionalato y al Consistorio. Realmente había otra segunda crujía paralela en la zona norte, con tres ventanas o balcones abiertos a la calle Bailía, como muestra perfectamente el dibujo del plano de Tosca (Lámina 1.2) y justificaremos en su momento. El Consistorio, denominado también Sala Dorada por la rica decoración de su techo, ocupaba la mayor parte de la crujía oriental, hasta llegar a la antesala del Archivo de la Insaculación.

Por encima de este nivel del piso principal había porches, que contenían archivos y dependencias administrativas varias. Gran parte de ellas se reconstruyeron tras el incendio de 1586, así como las cubiertas de una de las dos torres de la fachada principal³⁰³.

A mediados del siglo XIV la organización en planta no sería muy diferente, aunque las construcciones eran más bajas y había menos salones (Lámina 4.9). El edificio se articularía alrededor de un patio único, con estructuras de un solo piso en su perímetro, que se habilitarían para tribunales y prisiones. Únicamente habría dos plantas en el ala sur, con el salón principal, más bajo que ancho y flanqueado por dos torres de doble altura. Zacarés nos habla de varios arcos cegados en el patio, aparte de los que existían bajo los espacios representativos. Ello nos hace plantearnos la existencia de un monumental porticado en el patio como el que debió haber en el Alcázar, convertido en Almudín y el que, a escala menor, se intuye en los restos medievales del patio del Palacio de los Vives de Cañamás y en el Palacio Real Mayor de Barcelona.

Tipológicamente, el edificio respondería a un esquema de arquitectura áulica totalmente perdido, pero al que podemos aproximarnos analizando aspectos parciales de determinadas construcciones del siglo XIII y principios del XIV. Podemos comparar la antigua Casa de la Ciudad de Valencia con los dos pabellones del palacio del Real (el *Real Vell* y el *Real Nou*) con el Palacio Ducal de Gandía y

³⁰³ Boix y Ricarte, Vicente: *Valencia...*, tomo II, pp. 277.

sobre todo con el Palacio Episcopal de Valencia. Igualmente se pueden establecer paralelismos con un gran edificio flanqueado por torres que existía en la actual calle Sagunto y que nosotros hemos identificado con el llamado *Realet*, quinta de recreo de los infantes de Vidaurre, situado a medio camino entre el Real y la Zaidía. A la misma tipología del *Realet* respondería en muchos aspectos el Alcázar de Medina de Pomar (Burgos) extraña fortaleza que no tiene paralelos en la arquitectura áulica castellana y que se levantó a los pocos años del asedio de la ciudad de Valencia por parte de las tropas de Pedro I de Castilla³⁰⁴.

Salvo el alcázar castellano y la residencia episcopal, nos encontramos con edificios pertenecientes a miembros de la Casa Real de Aragón. Es probable que el uso de dos torres fuera privilegio exclusivo de la familia real, quedando una torre y almenas para la aristocracia militar. El simbolismo áulico del edificio es algo incuestionable. Lo único sobre lo que podemos debatir es si se tomó como modelo el palacio real, lo que supondría un gran atrevimiento por parte de los Jurados o, por el contrario, si se intervino sobre una de las mayores residencias medievales de la ciudad de Valencia.



Recreación de la vista de la Plaza de la Virgen desde la calle Caballeros, antes del derribo.

³⁰⁴ Sobrino González, Miguel: “El Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el norte de la vieja Castilla”, *Loggia. Arquitectura & Restauración* n° 11 (2000) pp. 10-21.

4.- IMPLANTACIÓN URBANA DEL EDIFICIO DESAPARECIDO

El primer paso para aproximarnos al edificio desaparecido sería acudir al parcelario de la ciudad para intentar ubicarlo. Se conservan plantas urbanas donde aparece el inmueble antes de su demolición, pero representado a una escala demasiado pequeña como para poder sacar conclusiones. Para poder trabajar bien debemos emplear cartografía posterior a la destrucción de la Casa de la Ciudad, con las dificultades que implica. Existe un plano de alineaciones de 1892 por barrios, pero finalmente hemos optado por acudir a una planta catastral mucho más moderna, de los años sesenta. En esta fecha se había demolido algún edificio de la manzana 296, el Este del edificio que nos ocupa, aunque se mantenía la alineación de la calle de los Hierros de la Ciudad. Al sur se habría sustituido la edificación recayente a la actual Plaza de la Virgen (antes de la Constitución) pero manteniendo las alineaciones que nos interesan (Lámina 1.4).

Poseemos también las dimensiones de las fachadas del edificio ofrecidas por Zacarés. Éstas son 124 palmos ó 28,09 metros en la calle del Reloj (Oeste) 150 palmos ó 33,97 metros en la de los Hierros (Este) y 162 palmos ó 36,69 metros en cada una de las otras dos fachadas³⁰⁵. Sin embargo, al intentar encajar ambas fuentes comprobamos que es imposible construir el edificio descrito en su ubicación real.

¿Qué ha ocurrido? ¿Acaso nos mentía Zacarés con las dimensiones de la Casa de la Ciudad? No tendría ningún sentido. En nuestra opinión, todo se debería a un error bastante habitual y conocido por todos los que estamos acostumbrados a trabajar con planos. Si observamos el vacío urbano comprobaremos que debería encajarse

³⁰⁵ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 17.

una planta trapezoidal, muy irregular. Esto provocaría que los grandes salones medievales, con una anchura considerable, acumulasen una diferencia de longitud apreciable según se midieran en el muro de fachada o en el paralelo interior. Y, desde luego, no se midieron las fachadas a cinta corrida por su parte exterior (Lámina 3.2). Además, tal como ofrece Zacarés otros datos sobre las dimensiones internas de los salones e incluso su altura, podemos suponer que contaba probablemente con un croquis acotado del que no se han conservado copias. Este plano de trabajo estaría dibujado a partir del patio por una razón muy simple, la de que es más fácil medir una planta irregular triangulando desde el interior que desde el exterior.

Por ello hemos tenido que actuar de forma inversa a lo que hubiese sido recomendable, partiendo de la planta urbana e intentando interpretar lo que se pudo haber definido en el siglo XIX. La fachada a la actual calle Caballeros estaba fuera de alineación, por lo que la hemos dejado para el final. Se ha partido de las líneas definidas por los edificios de la calle Bailía y la antigua calle de los Hierros para obtener una base medianamente fiable. A partir de ahí se han definido las fachadas de ambas calles. Curiosamente se comprueba que, para obtener un resultado satisfactorio, hay que intercambiar las longitudes de 150 y 162 palmos definidas por Zacarés, porque en caso contrario en el ala oriental del edificio no nos cabría el Archivo de la Insaculación y la calle del Reloj se convierte en un estrecho callejón de poco más de un metro de anchura.

Tomar estas medidas realmente es algo arbitrario, pero no tenemos otras mejores y nos estaremos moviendo con un error inferior al metro, como veremos. Obtenemos además una alineación avanzada en la calle Caballeros, como aparece en todos los planos y en los dibujos de época, y un quiebro en la calle del Reloj al cruzarse con Caballeros, que Tosca refleja con cierto detalle (Lámina 1.2). Las calles resultantes mantienen unas dimensiones razonables, de cuatro metros en la del Reloj - coincidentes con el tramo conservado de la misma- y unos seis en el estrechamiento de la Caballeros

Volviendo al tema principal, tenemos que preguntarnos ¿de dónde salen las longitudes de fachada de Zacarés? Si colocamos en nuestro modelo dichas longitudes en paralelo a la fachada a la que se refieren, veremos que la única opción satisfactoria es alinearla con la posición hipotética de unas galerías en el patio, a las que hace referencia Zacarés y que representa Tosca. Con ello justificamos nuestra opinión de que se contaba con un levantamiento parcial, quizá tomado desde el patio. Por la documentación de los libros de plenos sabemos que se hizo al menos un levantamiento general para conocer la superficie de la manzana. También la fidelidad proporcional de la imagen de la fachada publicada en El Museo Literario

sugiere que habían existido unos planos más detallados, que pudieron ser los consultado por Zacarés.

Esto nos soluciona el problema para tres de las medidas, faltando argumentar la longitud del frente sur, correspondiente a la fachada principal. En éste necesitaríamos prolongar 2,70 metros para que nos coincidiera con la planta propuesta, lo que nos hace pensar en un error y que realmente Zacarés no midiera aquí 162 palmos sino 172 palmos (39 metros) más próximos a los 173 que obtenemos en nuestra restitución hipotética. Esta medida sería precisamente la más fácil de hallar, porque existían dos puertas enfrentadas en esta misma posición, pudiendo considerarse además que si se midió desde el hueco y no desde el propio pórtico, o con una puerta cerrada, ya tendríamos este palmo de diferencia. En todo caso, lo que parece deducirse de todo esto es que las dimensiones que nos presenta Zacarés tienen que ser las de unas secciones tomadas desde el patio y no las de las fachadas exteriores. Si se hubiera partido de éstas, habría sido más sencillo tirar una cinta corrida a lo largo de los cuatro frentes edificados, con lo que no tendríamos un error tan evidente.

A partir de ahí podemos obtener un primer modelo del perímetro, sobre el que podemos establecer las dimensiones de las habitaciones principales apoyados en los datos de Zacarés. Tomando como referencia otros edificios de tipo civil, hemos aplicado un espesor de muro de 3 palmos (67,95 cm) redondeando a 70 cm, similar al empleado en los dormitorios del Convento del Carmen de Valencia hacia 1290. Conocemos por Zacarés la anchura de las estancias de las alas Oeste, Sur y Este, que serían de 30, 39-40 y 32 palmos, es decir, 6,79 m, 8,83-9,06 m y 7,25 m, respectivamente. Podemos restituir con bastante precisión la capilla (30x30 palmos) su antecámara (40x40 palmos) el Salón de los Ángeles (39x98 palmos) y la Sala Dorada (32x80 palmos). Con esta última, de la que sabemos el tamaño real, comprobamos que Zacarés se refiere a las dimensiones interiores de las salas, sin incluir muros³⁰⁶. Leyendo la descripción podemos ubicar otras estancias intermedias menores y las galerías del patio, reflejadas también en el plano de Tosca.

Es interesante detenernos un momento en las dimensiones que nos ofrece Zacarés para el Salón de los Ángeles. Resultan extraños los valores de 39 x 98 palmos. ¿Por qué no solucionarlo directamente con 40 x 100 palmos? Palmo arriba, palmo abajo, quizá de este dato se pueda extraer una interesante conclusión. Observemos que el defecto de longitud es aproximadamente proporcional al total, porque más o menos

³⁰⁶ Como es sabido, la techumbre de esta sala se trasladó finalmente al Consulado del Mar de Valencia, donde en la actualidad se conserva. Las dimensiones reales de la pieza, tras el montaje en su ubicación actual, son de casi 18 m de longitud por una media de 7,25 m de anchura. Las ofrecidas por Zacarés son 80 x 32 palmos valencianos = 18,12 x 7,25 m.

tenemos un doble cuadrado. Realmente la relación sería de 2,5:1, pero Zacarés no usa fracciones del palmo en su descripción.

Ahora bien ¿qué se puede deducir de esta diferencia de longitud? Probablemente que el edificio no estaba construido en palmos valencianos o que aprovechaba muros de una preexistencia. Los 39 palmos suponen 8,83 metros y los 98 palmos constituyen 22,20 metros. Podemos suponer que el arquitecto medieval adoptó un módulo métrico diferente, donde estas longitudes responderían a valores sencillos. Suponiendo que decidió tomar 40 x 100 módulos, tendríamos que el valor unitario del módulo de medida usado sería de 22,20 m y no de 22,65. La diferencia es pequeña, pero aumenta si consideramos el patrón de una vara, es decir, cuatro palmos. Tendríamos entonces un módulo base de 88,8 cm en lugar de 90,6 cm. Es una diferencia representativa, teniendo en cuenta que las varas y medias varas se calibraban con respecto a una referencia común que había situada en la catedral de Valencia.

Resulta interesante observar que uno de los edificios más importantes de época de Federico II, el Castel Maniace de Siracusa, está proporcionado a partir de un módulo de 87 cm, como ha estudiado recientemente la arquitecto Mercedes Bares. No obstante, si la métrica federiciana se aproxima bastante a lo que buscamos, hay que señalar que la longitud de 88,8 cm corresponde exactamente a dos codos romanos, de 44,4 cm. La cuestión de intentar extraer conclusiones a partir de la métrica siempre es compleja, y más si el edificio no se conserva, pero no habría que descartar que se hubiera levantado por algún maestro italiano. Esto no es tan descabellado si tenemos en cuenta la presencia de destacados constructores italianos en Valencia, como el ingeniero militar Nicolás de Albenga junto a Jaime I o el maestro Nicolás de Ancona, contratado en 1304 para concluir las obras de la catedral de Valencia³⁰⁷. Comprobaremos a lo largo de estas páginas que la Casa de la Ciudad de Valencia tenía algunas características muy italianas, como la monumentalidad de la fábrica, las grandes luces o la presencia de una galería abovedada. En todo caso, la posible autoría italiana es únicamente una sugerente hipótesis difícil de confirmar con el edificio desaparecido.

³⁰⁷ Para el primero: Zaragoza Catalán, Arturo: *Jaime I (1208-2008) Arquitectura año cero*, Generalidad Valenciana, Castellón 2008, pp. 5-6. Este personaje procedería de la ciudad ligur de Albenga, que en ese momento era aliada de Federico II. Respecto al segundo, la noticia es mucho más conocida. Nicolás de Ancona fue contratado por el obispo Raimundo Despont, quien había sido gobernador pontificio de la marca de Ancona con anterioridad a su nombramiento, desde Roma, como obispo de Valencia. (Zaragoza Catalán, Arturo: *Arquitectura gótica valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 2000, p. 67) Pueden añadirse la componente italiana de algunas arquitecturas de autor anónimo, como el campanario de la iglesia de Santa María de Liria (actualmente La Sangre) donde la escalera se cubre por una bóveda nervada, con ménsulas a modo de pirámide invertida con bola, idéntica a las que encontramos en muchas fortalezas federicianas.

La segunda pista de que Zacarés contaría con unos datos procedentes de un plano más o menos cuidado es que ofrece también la altura de los salones. Calcular la altura de una estancia siempre ha sido un problema a la hora de hacer un levantamiento de planos y, si bien en el Salón de Cortes y la antecámara de la capilla nos habla genéricamente de proporciones de igual anchura que altura, es decir, *ad quadratum*, en la Sala Dorada define perfectamente un espacio de 40 palmos de altura para 32 de anchura. Paradójicamente, si estas dimensiones fueran reales, significaría que esta sala estaba desproporcionada para los cánones de belleza del siglo XV. Algo extraño, para un espacio suntuoso en el que se invirtió mucho dinero. Pero también podemos considerar que se trabajase sobre una preexistencia, que se asimilase a la altura del cuerpo principal o incluso que Zacarés confundiese el dato. Cuando entremos a redibujar el edificio entenderemos que existían desniveles importantes entre las crujías, de diferentes anchuras e inicialmente proporcionadas *ad quadratum*, pero que posteriormente sufrieron algunas nivelaciones entre estancias contiguas comunicadas.

Las dimensiones de las salas principales nos ofrecen nuevos datos de ayuda. Si analizamos los escasos paralelos conservados, podemos constatar un aumento paulatino de las luces cubiertas con armaduras de par y nudillo. Partiríamos a mediados de siglo de una luz de 7,70 metros, como la de la catedral de Teruel, el Palacio Episcopal de Valencia y el ala oriental del palacio del Real, que podrían estar levantadas antes de 1270. Llegaremos a las cercanías de los nueve metros en el Palacio Ducal de Gandía y seguramente en el *Realet*³⁰⁸. Ambas construcciones estarían documentadas en la segunda mitad del siglo XIII y serían los precedentes directos de nuestra Casa de la Ciudad.

Hacia 1290 se construyó en el convento del Carmen una armadura de par y nudillo de 11,3 metros, que se podría relacionar por su dimensión con la gran sala del palacio del Real, seguramente debida a Pedro el Grande o sus sucesores y resuelta

³⁰⁸ Aunque no se ha podido confirmar, consideramos que el *Realet* podría ser un edificio áulico de grandes dimensiones que existía al principio de la calle Sagunto, frente a la iglesia de Santa Mónica. Representado por Wijngaerden, Mancelli y Tosca, tenía en fachada dos grandes torres ligeramente emergentes sobre la alineación de un cuerpo central más bajo, con un aspecto muy similar al del Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos) aunque en clara evocación al Real de Valencia, concretamente la fachada de entrada del *Real Vell*. Detrás de las torres se extendían dos alas, conformando un patio abierto en forma de U. El plano de Tosca, además, muestra en la parte posterior del edificio restos de una gran cerca amurallada, que habría protegido un enorme jardín, compartimentado y edificado posteriormente. Este edificio, además, se encontraría a medio camino entre el Real y la Zaidía, como apuntaba Cruilles al hablar del *Realet*. En este espacioso edificio sabemos que desde principios del siglo XVIII se instaló el Hospital del Rey, que funcionó hasta 1738 para atender a soldados enfermos, siendo después usado para encerrar a gitanas y finalmente como asilo para inválidos (Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo I, p. 302, si bien la fuente es: Esclapés de Guilló, Pasqual: *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia*, Josef Estevan, Valencia 1805, p. XIX La referencia no es de Esclapés, sino de nuestro viejo conocido Antonio Suárez, que firma A. S. y N. y que fue quien editó y comentó la obra del religioso erudito).

probablemente a finales del XIII. Por tanto, tecnológicamente, las luces de nueve metros habrían tenido su auge entre 1270 y 1290, resueltas con armaduras de par y nudillo en cubierta y con arcos diafragma en planta baja.

Siguiendo con la torre, podemos añadir un dato documental, con motivo de la reparación de la cubierta en 1587, poco después del incendio. En la capitulación, transcrita por Boix, se habla de construir un tejado a cuatro aguas y se menciona la colocación de un tirante para salvar una luz de 35 palmos (7,93 m)³⁰⁹. Tendríamos entonces una torre rectangular, de 35 palmos de anchura en fachada y 39-40 de profundidad.

Se puede realizar otra observación a propósito de la anchura de esta torre y su relación con la capilla contigua, de 30 palmos (6,80 m). En un primer momento nos puede parecer que existe una discontinuidad entre los muros de ambas piezas, pero esto no tendría por qué ser necesariamente así. No necesita el mismo espesor de muro una sala con cubierta de madera que un espacio abovedado, que debe soportar empujes adicionales en sus muros. Para levantar la bóveda de la capilla probablemente tuvo que aumentarse el espesor de las paredes, como ocurre en las capillas del Palacio Episcopal de Tortosa o en la Generalidad de Barcelona. Partiendo del muro de 70 cm y añadiéndole 2,5 palmos tendríamos aproximadamente 1,20 m de anchura. Estaríamos así con una relación entre muro y luz a salvar de $1,20/6,80 \approx 1/5,5$ que nos puede parecer exagerada si pensamos en recomendaciones tradicionales para estribos de arcos, como la de $\frac{1}{4}$ de la luz a cubrir. Sin embargo, el tipo de cubrición y la manera en que se ejecuta la obra influyen, puesto que las bóvedas tabicadas de rampante redondo, habituales en el siglo XVI, son mucho más ligeras que las tradicionales crucerías de piedra. La influencia del rampante redondo la podemos comprobar en la Sala Columnaria de la Lonja de Valencia, donde los tramos abovedados son de 31 x 31 palmos y los muros tienen un espesor de 6 palmos (1,35 m) por lo que nos encontramos en una situación muy similar a la propuesta para la Casa de la Ciudad.

³⁰⁹ Así se desprende del documento, cuyo texto es el siguiente: *En la cubierta que ve sobre la cambra del Consell secret se ha de fer un angle de racó a racó de tal manera que se ha de pasar dos maderos de son cos en los dos racons y en los altres dos sisens, per ço que los bigams no poden abastar a la largaria y après se ha de posar lo angle den mig un tirant de sise, aço es per descansar les aygues per lo gran tou que son trenta cinch palms de tou, corresponent en la altaria [...]* Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 277. El documento sugiere una cubierta a cuatro aguas, aunque resulta extraño que sólo se coloque un tirante. En todo caso, parece claro que la anchura del hueco sería de 35 palmos.

5.- APROXIMACIÓN AL EDIFICIO A PARTIR DE LA DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

Volvamos, como hicieron tanto Zacarés como Cruilles, al principio para conocer el origen de la sede municipal de la ciudad, gracias al completísimo estudio documental llevado a cabo recientemente por el profesor Amadeo Serra Desfilis³¹⁰. Ya hemos comentado que esta historia está íntimamente ligada a la de la primitiva *Sala de la Cort* o tribunal de justicia, que será el primer edificio público de la ciudad.

Debe advertirse que en Valencia, durante la Edad Media, la palabra *Sala* suele hacer referencia a todo el edificio y no únicamente a la estancia principal. Por contra, el término *Casa* se emplea para un pabellón más o menos aislado, generalmente en planta baja, que puede formar parte de un conjunto más amplio. Esta diferencia con el uso actual de los términos, o sobre todo la ambigüedad con que a veces se emplean para cosas muy diferentes, dificulta la comprensión e interpretación de los datos recogidos por los historiadores.

Por todo lo anterior, el núcleo de nuestra aportación será precisamente la interpretación de la documentación medieval publicada, más que la búsqueda de nuevas fuentes. Por otras investigaciones realizadas, incluso en el Archivo Municipal y con libros de obras completos, hemos podido comprobar que la labor de búsqueda documental puede ofrecer nombres y fechas, pero suele ser ingrata desde el punto de vista propiamente arquitectónico. Un caso diferente es cuando aparecen capitulaciones y contratos, pero estos son escasos y fácilmente identificables en una búsqueda rutinaria, por lo que casi siempre han sido publicados con anterioridad.

³¹⁰ Los datos sobre la *Casa de la Cort*, su historia y las diferentes intervenciones, se han tomado del documentado estudio de Amadeo Serra. Cf. Serra Desfilis, Amadeo: "El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", en AA. VV.: *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2004, pp. 73-99.

5.1.- La primera Casa de la Cort (1239-1311)

En la zona de la Almoina debió estar ubicada la primera sede de la *Cort* o tribunal de justicia cristiano que, según un texto recogido en el *Aureum Opus* se trasladaría en el año 1311³¹¹. Pero a nosotros nos interesa más el documento original de donación de 1239, contenido unas páginas antes en el mismo libro:

Noverint universi quod Nos Jacobus, Dei Gratia Rex Aragonum, Valentie, etc. Per Nos et omnes succesores nostros donamus et concedimus vobis universis civibus et habitatoribus civitatis Valentie et ejus termini presentibus et futuris imperpetuum: domos illas sive statica infra civitatem Valentie sita ante Ecclesiam Sedis Majoris: que domus confrontantur in via publica et in domibus nostris: quas domos et statica habeatis franca et libera sine omni servitio et exactione, teneatis, possideatis et explectetis ad usum et habitationem curie civitatis, locusque litigandi: cum introitibus et exitibus, affrontationibus et suis pertinentiis universis a celo in abissum. Et capti vel alii qui pro suis culpis vel alienis detineri seu capi debuerint, leventur, detineantur, recludantur et incarcerentur in dictis staticis et domibus, et non alibi infra civitatem vel extra, aliqua querimonia seu causa criminali vel civili, quam Nos contra eosdem habeamus vel ipsi ad invicem. Et curia civitatis in persona sua propria in dictis domibus et staticis sedeat, serviat, audiat, terminet, litiget et diffiniat omnes causas criminales et civiles et querimoniae vertentes in civitate et toto termino civitatis. Concedimus etiam imperpetuum quod de anno in annum curia civitatis mutetur, et non sit ibi in dicto officio perpetuus, nec Nos aut succesores nostri aut alii ponamus eum aliquo servitio vel pecunia mediante, sed unos probus homo eligatur qui sit de civitate, et ponatur et mutetur annuatim in dicto officio in festo Nativitatis Domini. Datum in bastida Xative xii. Kal. Junii anno Domini M.CC.XXX.IX³¹²

Es interesante observar el hecho de que las colindancias de la nueva *Cort* sean precisamente las casas reales y una vía pública. De todas formas, no podemos tomar con total seguridad el dato de que estuviera rodeada únicamente por las propiedades reales, ya que la donación está hecha desde la *bastida* o campamento militar a las afueras de Xátiva. Lo que sí podemos asegurar sobre el edificio es su proximidad a las casas del monarca y que estaba contiguo a la plaza de Santa María, hoy de la Almoina, dato que vendría avalado por el hecho de que Jaime I ordenase que en casos de conmoción popular se reuniesen los vecinos de Valencia para ayudar en defensa del procomún: *veniant omnes cum armis ad plateam Sante Marie Majoris ad Ecclesiam ejusdem.*³¹³

³¹¹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 176.

³¹² Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 172.

³¹³ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 177.

Conocemos la situación anterior por el *Llibre del Repartiment*, concretamente en lo que se refiere a las propiedades de Joan de les Celles, a quien Jaime I había entregado unas casas frente a la Catedral de Santa María: *domos de Raiç Albiçaltan et sunt de porta ferrisa*. Se especifica, a propósito de estas casas de Rayz Abeçaltan, *ubi est curia Justitie*. Es decir, este edificio se estaba utilizando como *Cort* o Tribunal de Justicia.

Podemos seguir la propuesta de Roque Chabás, que ubicaba esta primera sede de la *Cort* o tribunal en la parcela ocupada actualmente por un edificio modernista popularmente conocido como la “Casa de las Puntillas”, por el bello trabajo de esgrafiado en su fachada, levantado alrededor de la capilla que rememora la supuesta ubicación de la llamada Cárcel de San Vicente. En tiempos de Chabás existía otro edificio, agregado de tres construcciones de escasa anchura y morfología todavía medieval que conocemos por el proyecto de reforma decimonónico. Alguna de ellas o las tres en su conjunto podrían ser la “Casa del Chantre”, donde Roque Chabás consideraba que estuvo la primitiva *Cort* y donde en la Edad Media se pensaba que había estado la antigua curia romana³¹⁴.

La documentación del siglo XIII ubica la llamada *Porta Ferrisa* en las proximidades de la casa de Joan de les Celles, lo que hace pensar que Jaime I hizo donación consciente de parte de lo que pudo ser una Puerta de la Justicia del primitivo Alcázar³¹⁵. Sin embargo, con el *Repartiment* (1238) se entregó el inmueble a Joan de les Celles, que lo canjeó con el Obispo (1242) y finalmente pasó al Cabildo (1244)³¹⁶.

Por tanto, sabemos que la *Cort* cristiana se encontraba en la Plaza de la Almoina, pero no necesariamente en la parcela referida por Chabás. Una nueva pista nos la da es el hecho de que se incluyese como parte de la *Cort* el antiguo cementerio real o

³¹⁴ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 176. Es extraño que Chabás nos menciona este edificio como desaparecido pocos años antes de la publicación del libro de Teixidor (1895) mientras que la construcción actual es algo posterior (1906).

³¹⁵ Durante un tiempo estuvo expuesta en el museo de las excavaciones de la Almoina una gran maqueta del Alcázar islámico de Valencia, bastante idealizado, pero que recogía todos los elementos excavados y proponía una solución bastante lógica. Actualmente la maqueta se ha guardado, tras una serie de críticas porque en ella se inventaban muchos elementos, como el palacio real. Seguramente esta maqueta fue elaborada bajo la supervisión de la arqueóloga Concha Camps, que coordinó el proyecto museográfico, lo que explicaría sus virtudes y también la oposición a que siguiera expuesta.

Según esta maqueta, la *Porta Ferrisa* se habría levantado aprovechando los restos de la Cripta de San Vicente, y daría acceso a un primer patio de armas en la zona ocupada por la Plaza del Arzobispo. No hay documentos concluyentes al respecto, pero la información de época nos sitúa la puerta en esta zona y nos habla de una torre de piedra, como hemos podido comprobar al intentar analizar la situación por nuestra cuenta.

En nuestra opinión, la retirada de la maqueta ha sido una solución sencilla a la polémica, pero que ha privado a los visitantes de hacerse una idea de cómo pudo ser el Alcázar. Quizá la mejor solución hubiera sido identificar claramente qué parte de la misma supone una restitución “científica” y qué parte es mera hipótesis, sobre la que se puede estar o no de acuerdo, pero que resulta neceria para hacer comprensible el edificio en su conjunto.

³¹⁶ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: pp. 199-200.

rawdā, al que podrían pertenecer algunas tumbas islámicas halladas en la zona de la Almoína, fechables entre el siglo XI y el momento que la conquista cristiana³¹⁷.

Los documentos al respecto no son concluyentes, pero sí muy sugerentes, y es nuevamente Roque Chabás el que nos los presenta en sus eruditos comentarios al texto de Teixidor. El primero sería la rúbrica tercera de la *Curia et Baiulo*, en los *Furs*, donde se establece *la Cort en sa pròpia persona en la casa que ça enrere era sepultura dels Reys Serrayns*. El segundo sería un privilegio de 1241 donde trata de la donación de todos los cementerios a la Iglesia catedral *excepto cimiterio in quo assignavimus generale forum Valentie fieri*.³¹⁸ Seguramente se trata de unas casas que quedaron sin asignar en el *Repartment*, y que aparecen recogidas en 1238 como *vacuas ubi sepultura sarracenorum que fuerunt Culeman Axaar*³¹⁹. Tal como están redactados los documentos, todo parece sugerir que existía una especie de panteón o mausoleo cubierto, utilizado como vivienda por el tal Culeman Axaar. Incluso en la actualidad es habitual en muchos países islámicos que haya familias que habiten en los mausoleos de los cementerios, como ocurre por ejemplo en El Cairo.

En ese sentido, podemos pensar en la estructura turriforme que persiste en la *rawdā* de la Alhambra de Granada, o en los pequeños mausoleos o santuarios cubiertos por cúpulas que son comunes en la tradición islámica. Una estructura de este tipo sería, además, algo muy cercano a los *sedili dei nobili* que existen en muchas poblaciones del mediodía italiano, donde se administraba justicia y se tomaban las decisiones más importantes relativas al municipio. Una muestra de la pervivencia de este tipo de estructuras en Valencia podría haber sido la desaparecida Lonja del Aceite o la Llotgeta del Mustasaf, junto a la fachada de Santa Catalina³²⁰.

Si analizamos la antigua fotografía que realizó Laurent de la Plaza de la Almoína, hacia 1870, quizá podamos localizar la ubicación de la primitiva *Cort*. Contigua a la *Casa del Chantre*, que queda perpendicular al espectador, encontramos una mansión medieval de cierta entidad, rematada por una torre. A la izquierda de ésta vemos el edificio de la Almoína, con apariencia de un pequeño obrador de dos plantas y de escasa anchura y, junto a éste, asoma la medianera de una construcción más alta.

³¹⁷ Soriano Sánchez, Rafaela y Pascual Pacheco, Josefa: “Aproximación al urbanismo de la Valencia medieval de la baja romanidad a la conquista feudal”, en Azuar, R.; Gutiérrez, S. y Valdés, F.: *Urbanismo medieval del País Valenciano*, Ediciones Polifemo, Madrid 1993, pp. 338 et ss. Concretamente p. 342.

³¹⁸ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 171.

³¹⁹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 174.

³²⁰ Sobre este edificio la noticia más antigua que se tiene es de 1314, aunque Teixidor asegura que era anterior. Sabemos que tenía un patio, donde en 1344 se instaló un peso y se añadieron nuevas construcciones en 1346. Véase Aldana Fernández, Salvador (coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1999, pp. 259-260. Se conserva alguna imagen de la misma, que la representa como una estructura abovedada sobre cuatro grandes arcos, en la misma línea que las cubiertas de las cruces de término de la ciudad.

Parece descartable que la antigua *Cort* coincidiera con la casa señorial que pervivió hasta el siglo XIX. Incluso podemos desechar que ocupara la misma parcela, porque entonces no habría tenido sentido hacer un traslado tan temprano, por falta de espacio. Nos quedan por tanto, dos opciones. La primera sería pensar que la propiedad del Municipio se adquirió para ensanchar la parcela sobre la que se asentaba este edificio señorial que, a juzgar por la puerta, podría ser perfectamente de principios del siglo XIV. La segunda sería considerar que pasó a convertirse en parte de la futura Almoina. Ambas opciones, sin embargo, parecen entrar en contradicción con el permiso real de *vendere seu alienare cuicumque seu quibuscumque colueritis, exceptis militibus atque sanctis*, recogido en el *Aureum Opus*³²¹.

El antiguo edificio de la Almoina era un agregado de construcciones diversas, en una parcela estrecha y alargada que tenía el reducido frente a la plaza homónima. Cruilles nos recuerda que su origen como institución destinada a dar de comer a cierto número de pobres. Fue fundada en 1288 por el obispo Raimundo Despont, que realizó varias donaciones, en mayo de 1303, marzo de 1305 y marzo de 1308³²². Comenta el mismo Cruilles, citando a Villanueva, que el edificio podría haber pertenecido a la Catedral desde la conquista cristiana, aunque este tipo de noticias sobre la época de Jaime I suelen ser más opiniones que datos documentados. Su planta, muy irregular y alargada presentaba un ensanchamiento a mitad de manzana y parece fruto de la adición de varias parcelas. Por ello, aunque la fundación sea algo anterior, muy bien podría haberse adquirido en 1311 la antigua *Casa de la Cort* para tener fachada en la actual Plaza de la Almoina.

La historiografía reciente, sin embargo, defiende que la Almoina debió estar instalada inicialmente en la Catedral y que en 1314 fue trasladada a la residencia de Bernat Desclapers, acaudalado patricio valenciano que también fundó el Hospital de En Clapers. Parece ser que en 1311 este benefactor había donado su vivienda, que poseía en las inmediaciones de la Catedral, contigua a la Sacristía, para que pasara a propiedad de la Almoina a la muerte de su mujer, fallecida tres años después³²³. Si observamos con más detenimiento la planta de la Almoina de 1830 y las excavaciones arqueológicas, comprobamos que el edificio cristiano se asienta sobre el solar de un gran patio islámico que había en el centro de la manzana, sacando una pequeña fachada a través de la antigua *randa* o cementerio.

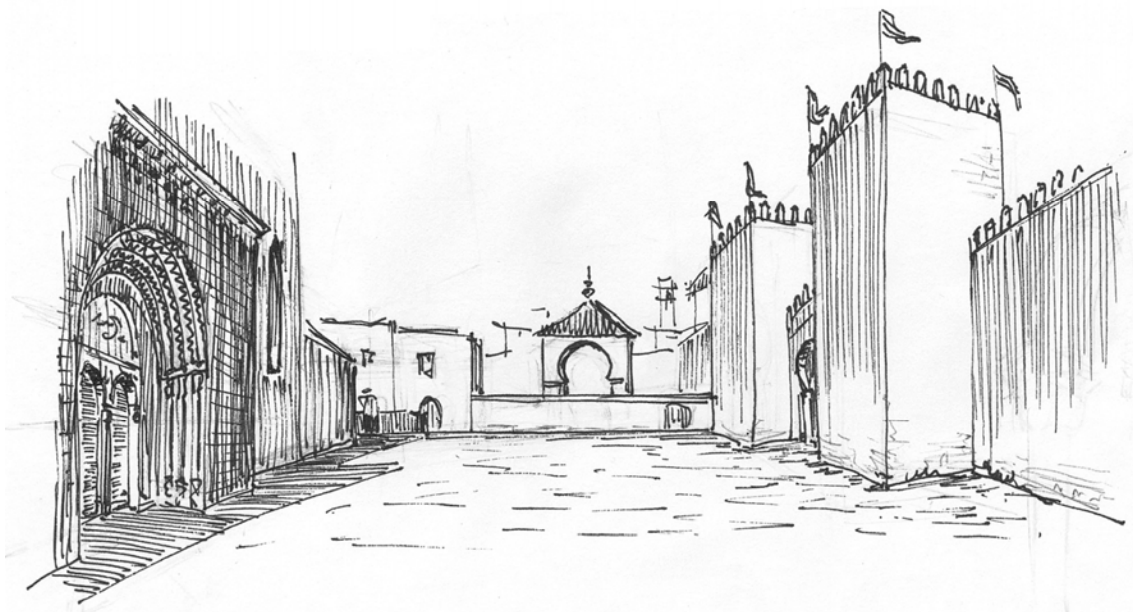
En los mismos planos arqueológicos podemos comprobar que en la parte izquierda del solar de la casa señorial fotografiada por Laurent, contigua al acceso de la

³²¹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 176.

³²² Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, p. 395.

³²³ Escrivá Chover, Isabel; Ribera Lacomba, Albert y Vioque Hellín, José: *Guía del centro arqueológico de la Almoina*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2010, p. 14.

Almoína, existió una habitación alargada de unos 5 x 10 metros, con una escalerilla de caracol al fondo y una crujía más estrecha paralela muy compartimentada, que podría haber correspondido a las celdas de la antigua prisión. Tanto este cuerpo como el de la entrada a la Almoína, ambos levantados sobre la antigua *randa* y de dimensiones muy similares, pudieron haber servido como *Casa de la Cort* o primer lugar de reunión del tribunal municipal valenciano.



Interpretación de la antigua *Sala de la Cort*, considerada como un mausoleo reutilizado en la antigua *randa*.

5.2.- Los hermanos Volta y la nueva *Sala de la Cort* (1311-1341)

Como se ha visto, en 1239 Jaime I otorgó unas casas situadas entre la plaza de la Almoína como sede del Justicia de la Ciudad y en 1311 su nieto Jaime II autorizaba la venta de aquel local para adquirir uno nuevo, pues ya resultaba insuficiente. Se compraron entonces ciertas casas propiedad de los hermanos Albertino y Daniele de la Volta en la cercana plaza llamada de la Hierba. Para ello concedió un privilegio especial el monarca Jaime II, autorizando a la operación. Roque Chabás copia íntegro el documento publicado en el *Aureum Opus*:

Nos Jacobus, Dei gratia Rex etc. Atendentes quod vos Jurati et probi homines Civitatis Valentie, pro habendo in ipsa Civitate aptiori et magis idoneo loco ad usum et habitationem Curie civitatis ipsius, locusque litigandi ac captos custodiendi seu detinendi: propter insufficientiam et ambitus stricturam domorum ipsius civitatis in quibus dicta curia tenebatur et teneri consuevit juxta concessionem et ordinationem illustrissimi Domini Regis Jacobi felicis

memorie avi nostri factam cum privilegio suo et prout in foro Valentie continetur : emistis noviter seu emi fecistis quasdam domos sitas in dicta civitate prope Ecclesiam Beate Marie Sedis Valentie in platea que vocatur seu nominatur de la erba ab Albertino et Daniele de la Volta fratribus : ut in eis dicta Curie mutater et teneatur et sint ad servitium atque usum curie supradicte. [...]

[...] *Volumus insuper et concedimus Vobis, quod dictas domos in quibus dicta curia teneri consuevit possitis, premissis non obstantibus, vendere seu alienare cuicumque seu quibuscumque colueritis, exceptis militibus atque sanctis, ita tamen quod pretium ipsarum domorum ponatur et convertatur in solvendo pretio emptionis predictorum domorum nunc per vos ut premititur emptarum... Datis Valentie, X. Kal. Madii anno Domini M. CCC. XI.*³²⁴

¿Quiénes eran estos hermanos Albertino y Daniele della Volta? Sabemos que eran comerciantes italianos. Con toda probabilidad estarían emparentados con Umberto della Volta, representante de la República de Génova, que pactó el establecimiento de los ligures en la isla de Mallorca en 1233³²⁵. Recibió también diversas propiedades en el Reino de Valencia³²⁶ y seguramente su familia tendría una cierta importancia social y económica en la ciudad.

Respecto a la plaza de la Hierba, fue Roque Chabás, en sus comentarios a las *Antigüedades* de Teixidor, quien demostró documentalmente que en el siglo XIII coincidía con la actual plaza de la Virgen³²⁷. El nombre es bastante genérico y, por ejemplo, según el plano de Tosca, a principios del XVIII se llamaba así también a una plazoleta ubicada al norte de la Basílica de la Virgen de los Desamparados. Pero en el siglo XIII la Plaza de la Hierba se encontraba junto a la catedral.

³²⁴ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 176.

³²⁵ Ortega Villoslada, Antonio: *El reino de Mallorca y el mundo Atlántico (1230-1349)*, Netbiblo Oleiros (La Coruña) 2008, p. 25.

³²⁶ En 1257 el monarca confirmaba a Umberto della Volta, hijo de Lanfranco della Volta, la donación que su abuelo Ger Humberto le hizo de las alquerías de Alboraya y Almacera y de las casas en el Real de Valencia que fueron del obispo de Huesca (Miret i Sans, Joaquim: *Itinerari de Jaume I "el Conqueridor"*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1918, p. 271) Si acudimos al *Llibre del Repartiment* encontramos esta anotación del 4 de junio de 1238 referente al Obispo de Huesca: *V. episcopus oscenses: alqueriam de Almacera et alqueriam de Alcudia et domos in Valentia que sunt de Haly et sunt juxta mesquitam et domum de Alarif sine furnis et molendinis.* (Bofarull y Mascaró, Próspero de: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, tomo XI Repartimientos de los Reinos de Mallorca, Valencia y Cerdeña*, Imprenta del Archivo, Barcelona 1856, p. 179) En una anotación del 15 de noviembre aparece la alquería de Alboraya: *Episcopus Osce: alqueriam sive locum qui dicitur Alborayatx situm juxta Almacaram in concambio loci illius dicitur Alcudia. Et revocat donationem factam ei de Alcudia. XV kalendas novembris. Retente reallo in Alcudia qui fuit de Maimo Habobachil Amançafi cum II cañçatis et media terre eidem rally contiguis* (Ibidem, p. 291) Vemos, por tanto, que se mantuvieron las casas de Valencia y el real de Alcudia, a pesar de haberse revocado el señorío sobre el resto de la población. Como ocurrió con otras muchas donaciones reales, estas posesiones debieron ser vendidas por los beneficiados al poco tiempo del *Repartiment*, en este caso al comerciante genovés Ger Humberto.

³²⁷ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 174.

Posteriormente recibiría otras denominaciones, como Plaza de la *Seu*, de la Constitución y, actualmente, de la Virgen³²⁸. El traslado del poder municipal y, por tanto, el centro urbano desde la Plaza de la Almoina a la Plaza de la Virgen a principios del siglo XIV queda patente por la construcción de la nueva Puerta de los Apóstoles en las primeras décadas del siglo.

Es bastante inmediato pensar que el edificio adquirido a los hermanos Volta respondería a un esquema de residencia urbana habitual desde finales del siglo XIII y durante el XIV, que consistía en una planta baja porticada y un piso alto con una gran sala, con una columna en el centro para soportar la cubierta. Se trata de un modelo que se repetirá hasta la saciedad en los ayuntamientos valencianos medievales y que bien podría haber tenido su origen en la primitiva *Sala de la Cort* de la ciudad de Valencia. Debe notarse que a partir de esta época se hablará generalmente de *Sala* y no de *Casa*, lo que implica que se trataba de un edificio de dos plantas y no de un simple local o habitación grande.

Sin embargo, nuestro problema ahora es saber qué tamaño tenía este edificio. No debería pensarse necesariamente en una construcción demasiado grande si pensamos que en este momento se trataba únicamente de la sede del Tribunal de Justicia, sin asumir todavía el carácter representativo que adquirirá el Ayuntamiento en la segunda mitad del siglo. Por otra parte, los hermanos della Volta no pertenecían a la alta nobleza y seguramente no fueran más que comerciantes acomodados que representaban en nuestra capital los intereses de sus familiares genoveses. No se trataba, por tanto, de la casa señorial del linaje, sino de una subse de la compañía comercial, eso sí, muy bien situada en el centro de la ciudad³²⁹.

Si asumimos que la primera sede de la *Cort* en la Almoina pudo ser agregada a la parcela de la institución homónima, esto implicaría que el local podría no haber sido mucho más que una pequeña casa obrador, de modesto tamaño, con unos cinco metros de anchura y diez de profundidad. Ello significaba que la casa de los

³²⁸ La plaza ha recibido una gran cantidad de nombres. Carboneres recoge los de Palla, Seo, Catedral, Estatuto, Fernando VII, Virgen de los Desamparados, Corts, Lérida, Gobernación y República Federal. Carboneres Quiles, Manuel, *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia*, Imprenta del Avisador Valenciano, Valencia 1873, p. 101. La Plaza de los Hombres de Lérida debe ser la misma donde se encontraba el *alfondicum* donado por Bernardo de Orto al Obispo de Valencia en 1241 (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 200) pero tenemos nuestras dudas sobre si se trataría de la Plaza de la Virgen o, más bien, la Plaza de la Almoyna o del Arzobispo, donde en ese momento se estaban adquiriendo terrenos para construir el Palacio Episcopal.

³²⁹ La presencia de familiares de los grandes comerciantes como personas de confianza en los lugares donde se compraban o vendían las mercancías fue habitual en la Edad Media. Un caso bien estudiado por haberse conservado las cuentas y documentos de los Datini de Prato, vinculados por sus negocios a la zona del Maestrazgo durante el siglo XIV. Sobre esta relación puede verse: Milián Boix, Manuel: "Contacto mercantil de Morella y sus aldeas con el mercader toscano Francesco di Marco Datini de Prato (1393-1410)", *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia 1971, tomo II, pp. 639-663.

hermanos della Volta sería mayor, pero no necesariamente un gran palacio. Simplemente con tener una fachada de siete o de diez metros tendríamos un espacio de mayor dignidad. Una planta baja más o menos libre, para uso comercial, y un piso superior con una gran sala y alguna alcoba ciega, respondería perfectamente al ideal de vivienda burguesa medieval en Valencia.

A este modelo remiten las pinturas murales halladas en la medianera del Palacio de En Bou de Valencia, de lo que podría haber sido la casa del prestigioso médico Arnau de Vilanova. En este caso, un espacio de unos ocho por ocho metros, seguramente con una columna central, y una o dos alcobas separadas por tabiques y ventiladas desde un pequeño hueco alto³³⁰. Un esquema similar existía en la llamada Casa del *Delme* de Sagunto, desaparecida a principios del siglo XX³³¹. Tenemos también los restos de tres viviendas de clase media del siglo XIII, con plantas bajas porticadas, en la planta del Palacio del Almirante.

Lo cierto es que para un tribunal medieval no hacía falta mucho más. El Ayuntamiento de Morella, construido entre 1359 y 1410, conserva dos salas similares, con su columna central, de las cuales una estaba destinada a las reuniones municipales y la otra a la administración de justicia. El Ayuntamiento de Catí (1418-1437) sigue el mismo modelo para una única sala municipal, pero que se prolonga en profundidad con la ayuda de dos columnas. Anteriormente a la construcción de estos ayuntamientos medievales, las reuniones habían tenido lugar en el interior de alguna de las torres defensivas, espacio de propiedad pública y generalmente amplio³³².

Volvamos a Valencia. Aunque se trataba de una ciudad mucho más grande, no debe olvidarse que en esta época se alude al edificio como sede del Justicia, de su tribunal o *Cort* y de la prisión común. El *Consell* o asamblea municipal lo utilizaba en algunas ocasiones para sus reuniones, como la realizada el 11 de mayo de 1313³³³ aunque el espacio no debía ser demasiado desahogado, pues lo más habitual era que las

³³⁰ Iborra Bernad, Federico y Zaragoza Catalán, Arturo: "Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia", en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008, pp. 135-156.

³³¹ Muñoz Antonino, Francisco: *Las casas señoriales de Murviedro*, Diputación de Valencia, Valencia 1999, pp. 52 et ss.

³³² Grande Grande, Francisco: "La Lonja-Casa de la Villa a finales de la Edad Media en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana", en Lara Ortega, Salvador (Coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000, pp. 189-204.

³³³ El profesor Serra cita el texto original en el que se habla de acuerdos adoptados por los *jurats i probomens consellers de la ciutat, consell ajustat en la casa de la cort*. Aunque el empleo del término *ajustat* o *ajustado* es habitual en la época y hace referencia al hecho de la simple celebración del acto, es inevitable relacionar esta palabra con su connotación de estrechez física. De hecho, la sesión del 29 de septiembre tuvo lugar en las casas de la Cofradía de San Jaime. Serra, A.: "El fasto...", p. 76, nota 7.

reuniones se celebraran en la Cofradía de San Jaime, pagando un alquiler de 200 sueldos por su utilización o, en ocasiones singulares, en algún otro local de tamaño suficiente, como la iglesia parroquial de Santa Catalina o el Aula Capitular de Santo Domingo. Así, por ejemplo, el 25 de junio de 1311 los Jurados y los consejeros municipales *vengueren a consell a les cases de la confradria del benaventurat sent Jacme, on es acostumat de tenir consell*. En 1333 la reunión se realizó en la iglesia parroquial de Santa Catalina y en 1339 en el aula capitular del convento de Santo Domingo³³⁴.

De los tres locales únicamente el último ha llegado intacto hasta nosotros. Fue construida entre 1310 y 1320 a instancias de Pere Boil con motivo de su matrimonio con Altadona de la Scala, hija del príncipe y duque de Verona Francesco de la Escala, gran Can o mastín de la Escala, legítimo descendiente de los príncipes de Like de Croacia. Tiene planta de forma cuadrada, de dimensiones aproximadas de 15 x 15 metros y un techo abovedado, soportado por cuatro esbeltísimos pilares de piedra. En su perímetro se conservan todavía los bancos de piedra, en dos niveles, que utilizaban los frailes para sentarse en sus reuniones³³⁵.

Respecto a los otros dos espacios, poco se puede decir de la Cofradía de San Jaime, edificio muy alterado en la actualidad y quizá reconstruido a lo largo del siglo XIV. Tampoco la iglesia de Santa Catalina era tan grande como la actual, levantada de nueva planta a principios del XV³³⁶. Si pensamos en la mezquita islámica, su configuración no debía alejarse tanto de la Sala Capitular de Santo Domingo, con un esquema de planta cuadrada y cuatro pilares, esquema presente en algunas mezquitas andalusíes que han llegado hasta nuestros días, como las actuales iglesias toledanas de las Tornerías o del Cristo de la Luz³³⁷, o la Ermita de Santa Ana en Simat de Valldigna, por citar un ejemplo más próximo geográficamente.

Conviene recordar también que el Salón del Centenario o *Saló de Cent*, de la Casa de la Ciudad de Barcelona, levantado entre 1369 y 1373, presenta unas dimensiones similares, sobre todo si eliminamos los dos tramos añadidos en la restauración

³³⁴ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 75-76. Vicente Boix, en su *Valencia histórica y topográfica* (tomo II, p. 281) recoge el texto de un acta formulada en 12 de septiembre de 1341, en *lo Palau de les cases de la confraria del benaventurat Sent Jacme Apostol*.

³³⁵ Sobre este singular espacio arquitectónico y sus relaciones con el gótico europeo, puede verse: Soler Verdú, Rafael y Zaragoza Catalán, Arturo: “El aula capitular del monasterio de Santo Domingo de Valencia y las salas con pilares esbeltos de la arquitectura de los siglos XIII y XIV” en *Actas del VI Congreso de Historia de la Construcción*, Valencia 2009, volumen II, pp. 1371-1380.

³³⁶ Sobre la atribución y cronología de la obra, véase: Serra Desfilis, Amadeo y Miquel Juan, Matilde: “Per moltes e bones obres e profits aparents que ha fetes e fets en tot lo temps: Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV” en *Historia de la Ciudad IV. Memoria urbana*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2005, pp. 90-111.

³³⁷ Sobre la tipología de la mezquita hispánica con cuatro columnas, puede verse: Jurado Jiménez, Francisco: “Nueve bóvedas: constante tipológica arquitectónica en la mezquita” en *Mezquitas en Toledo, a la luz de los nuevos descubrimientos*, Consorcio de Toledo, Toledo 2010, pp. 35-49.

llevada a cabo en el siglo XIX. El edificio original contaba únicamente con dos arcos, resultando una sala de aproximadamente 15 x 15 metros y proporciones cúbicas. La principal diferencia sería la supresión de las columnas centrales, siguiendo quizá el modelo del *Tinell* del Palacio Real Mayor, construido apenas una década antes. Desconocemos los detalles sobre la localización de las reuniones previas de los dirigentes municipales en la capital catalana, pero seguramente el modelo de la Sala Capitular como espacio destinado a este uso formaba parte del ideario colectivo.

En todo caso, la situación en Valencia era más compleja porque, como nos recuerda Cruilles, los consejos generales de la ciudad se componían de hasta 172 individuos³³⁸, frente a los cien que participaban en Barcelona, por ejemplo. Esto se explica en gran medida porque Jaime I intentó reducir el poder de la aristocracia, otorgando una gran importancia a representantes de los gremios y oficios en la legislación de los Fueros de Valencia. Por lo que a nosotros nos afecta, implica que las reuniones plenarias exigirían un local muy grande.

Debemos considerar que todos estos espacios contarían inicialmente con bancadas perimetrales, en uno o, como mucho, dos niveles, siguiendo el modelo que perviviría en las salas capitulares. ¿Cuánta gente podríamos sentar en una sala así? Vamos a hacer algunos números. Podemos considerar que una persona sentada en un banco de este tipo ocupa una media de 50 centímetros, para tener una mínima holgura.

Si tomamos la *Sala de la Vila* de Morella, se trata de un espacio de aproximadamente 10 x 10 metros. El perímetro total sería de 40 metros, pero debemos descartar un metro a cada lado por los ángulos del banco, lo que nos deja en 36 metros, sin descontar la puerta. Dejando 50 centímetros por asiento, tendríamos una capacidad de 72 personas y, apretándose un poco más, cada 40 centímetros, llegaríamos a 90 personas. Para una población como la de Morella era más que suficiente.

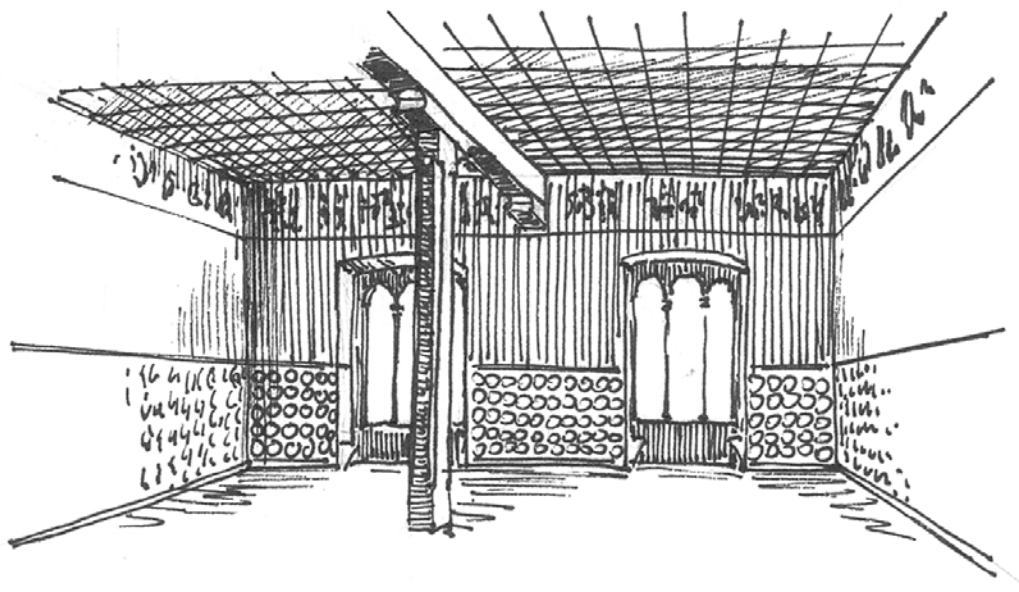
Vayamos ahora al *Saló de Cent* de la Casa de la Ciudad de Barcelona. De los cinco tramos que actualmente posee, sabemos que dos se añadieron en el siglo XIX, por lo que la estructura original tendría unas dimensiones aproximadas de 15 x 15 metros, el perímetro es de 60 metros. Suprimiendo los ángulos muertos estaríamos en 56, sin contar puertas. En un espacio así ya podrían sentarse más de cien personas con bastante holgura, suficiente para las reuniones del Centenario, aunque demasiado pequeño para la idealización decimonónica del pasado medieval de la ciudad.

³³⁸ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, p. 33.

Volviendo a Valencia, necesitamos un local con capacidad para 172 personas. Apretando un poco las plazas, a 40 centímetros, llegaríamos hasta unas 140 personas en el mejor de los casos. Sin embargo, la mejor forma de resolver el problema es la que encontramos en la Sala Capitular de Santo Domingo, consistente en doblar la bancada perimetral. Contando la pérdida adicional de espacio en el anillo interior tendríamos aproximadamente 108 metros y sitio para más de doscientas personas, siempre sin descontar el hueco de paso de la puerta.

Respecto a la Casa de la Ciudad de Valencia, tal como llegó al siglo XIX, la capacidad de Salón de los Ángeles no era mayor que la de su homólogo barcelonés. Contando 22 x 9 metros, obtendríamos exactamente el mismo perímetro, aunque con menor superficie. No obstante, Zacarés nos refiere que el espacio central estaba comunicado mediante galerías con los dos adyacentes. Esto supondría añadir unos siete u ocho metros a cada lado, aumentando el perímetro en unos 30 metros, con lo que tendríamos un total de alrededor de 90 metros, más que suficiente para que el *Consell* en pleno pudiera acomodarse con holgura en el perímetro. Lo cierto es que esta disposición debió durar poco, porque antes del incendio de 1423 ya estaban segregadas las alas, a las que no afectó el fuego, como se verá.

Concluimos, por tanto, que el edificio adquirido en 1311 respondería probablemente a la tipología de vivienda de clase media del siglo XIII y que probablemente contaría con una gran sala con una columna central, como fue bastante habitual en la época. Con una capacidad suficiente para su función de tribunal, sin embargo quedaría algo estrecho para las reuniones plenarias del *Consell*, lo que explicaría el uso frecuente de otros edificios para reunirse.



Interpretación de la *Sala de la Cort* del siglo XIV, a partir de otros edificios civiles en la época.

5.3.- Ampliando la Sala de la Cort (1341-1370)

En la década de 1340 asistimos a una serie de actuaciones de gran importancia sobre el edificio primitivo, que se había quedado pequeño para las necesidades de la administración valenciana. Recordemos que nos encontramos en el edificio destinado a tribunal y prisiones, que se aprovecha de manera esporádica para las reuniones del Consejo municipal. Resulta curioso que, después del precedente de 1313, las primeras reuniones documentadas del *Consell* en la *Sala de la Cort* datan de 6 de noviembre y 15 de diciembre de 1340, pero se interrumpieron seguramente por el comienzo de las obras en esta parte del inmueble³³⁹. Sabemos, por la documentación del año siguiente que, al menos, se había comprado una casa a Ramona, viuda de Jacme de Carcassona³⁴⁰. Acaso las reuniones de 1340 se habrían celebrado ya en la sala del nuevo edificio, porque por falta de espacio en las últimas décadas se había alquilado para su uso el local de la Cofradía de San Jaime u otros edificios religiosos, como se ha relatado.

A partir de julio se acometería una importante intervención, pues se debía *fer obra per a les corts dels Justícies en lo criminal, del civil e de .L. sous per tal car gran partida de la obra de les dites corts cominava trabucança*. Es decir, que había que intervenir sobre los tribunales criminal, civil y de cincuenta sueldos porque gran parte del edificio amenazaba ruina. Tenemos, por tanto, que desde principios de siglo a este momento hemos pasado de un único tribunal a tres, cada uno con sus locales, y que se debe actuar en el edificio por su mal estado de conservación, particularmente del tribunal criminal, sobre el que el profesor Serra nos concreta que su fachada se había tenido que derribar y levantar desde los cimientos³⁴¹.

La duda que aparece en este momento es si los tres tribunales estuvieron en la casa de los hermanos Volta o si, como parece más lógico, la reciente adquisición de al menos un edificio contiguo estuviera destinada a satisfacer este aumento de la complejidad en el sistema jurídico valenciano. En este caso, tras unos meses de uso de los nuevos inmuebles, se habría advertido una serie de deficiencias en su estado de conservación que habrían obligado a una actuación de mayor envergadura. Es posible incluso que se aprovechara la necesidad de reconstruir la fachada de la *Cort*

³³⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 78, nota 17.

³⁴⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 76. Puede añadirse la noticia de que a 7 de febrero de 1320 el *Consell* había obligado a Jaime de Carcasona y a su esposa Ramona a derribar *aquell emban moresch que es en lo lur alberch, que hix a carrera publica* (AMV, *Manuals de Consells* A/1, fol 152v, citado por García Fernández, Ernesto: *Exclusión, racismo y xenofobia en Europa y América*, Universidad del País Vasco, San Sebastián 2002) Un *emban* era un cuerpo volado y cerrado, mientras que *moresch* se emplea más de manera despectiva que como referente cultural, para indicar un elemento fuera de ordenación. De hecho, este tipo de cuerpos volados estaba prohibido o limitado en los Fueros de Valencia para las edificaciones de nueva planta, eliminándose poco a poco los anteriores.

³⁴¹ Serra, A. “El fasto...”, p. 76.

Criminal para crear una planta baja porticada y abierta al exterior, según un modelo muy extendido en los ayuntamientos medievales, que tendría raíces en la tradición de los edificios públicos provenzales e italianos³⁴².

En agosto de 1341 se llevaban gastados 13.000 sueldos entre la obra nueva y el precio de las casas compradas para ampliar los tribunales, acordándose un límite de gasto de 20.000 sueldos aparte de lo desembolsado en la compra y contando con los ingresos suplementarios de varios obradores para notarios que tenían alquilados en el mismo edificio³⁴³. La presencia de los obradores podría justificar también el interés por liberar la planta baja en fachada mediante arcos que, según se ha expuesto anteriormente, podría haber sido la razón de reconstruir todo el frente del edificio.

A principios de noviembre de 1341 la *Sala* y los obradores carecían de cubierta, con lo cual no se podían cobrar los alquileres y se decidió pedir un anticipo a los inquilinos para sufragar las obras³⁴⁴. El dato es interesante porque, si bien es posible sustituir una fachada apuntalando forjados y manteniendo el interior³⁴⁵, es mucho más simple desmontar y volver a recomponer las estructuras de madera. En todo caso, las obras debían estar acabadas a finales de 1342, porque el 29 de octubre de este año se reunió aquí nuevamente el consejo municipal, dejando ya de usar el local de la Cofradía de San Jaime³⁴⁶.

En el piso superior se encontraba la *Sala de la Cort*, propiamente la sede de la *Cort Criminal*. Se accedía a ella a través de una escalera exterior, cuyo pasamanos o *ramblador* se reparaba en 1343 ante el miedo a que cediese al subir o bajar la gente a la sala³⁴⁷. Contaba con una ventana por la que se hacía bajar la *Senyera* o estandarte municipal para que no tuviera que inclinarse al pasar por la puerta³⁴⁸. Teniendo en

³⁴² Sobre esta vinculación, puede consultarse: Grande Grande, Francisco: “La Lonja-Casa de la Villa a finales de la Edad Media en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana” en Lara Ortega, Salvador (Coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000, pp, 189-204.

³⁴³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 76 Debe recordarse que Zacarés nos hablaba de la condona de 30.000 sueldos a cambio del palacio de Vidaurre.

³⁴⁴ Serra, A.: “El fasto...”, p. 77.

³⁴⁵ Este tipo de operaciones fue muy habitual en la renovación urbana del siglo XIX. Un caso ejemplar en Valencia es el edificio de la calle Calatrava nº 3, recientemente rehabilitado por el arquitecto Héctor Luengo, donde se reconstruyeron las dos fachadas manteniendo los forjados de principios del siglo XVI, convenientemente recortados por haberse ensanchado un poco las calles. El ejemplo contrario se puede observar en un edificio de la calle Maldonado nº 33, sobre el que están actuando los arquitectos Fernando Vegas y Camila Mileto y en el que la nueva fachada avanzó, suplementándose por dentro el antiguo forjado para mantenerlo.

³⁴⁶ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 166.

³⁴⁷ Se hace referencia a *lo ramblador a l'arc de la escala de pedra*, así como a un obrador vacío junto a la escalera, donde el Justicia criminal Francesc Mir solicitó permiso para dejar los caballos (Serra, A. “El fasto...”, p. 78).

³⁴⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79.

cuenta la importancia de este acto, debemos suponer que se haría en un lugar donde pudiese congregarse gente, lo que descarta que se esté haciendo referencia al Salón de los Ángeles de la Casa de la Ciudad que subsistió hasta el siglo XIX. De hecho, diez años después, ya en el nuevo edificio, la ventana se sacaba desde una habitación contigua a la sala principal, seguramente porque esta última recaía a una estrecha calle³⁴⁹.

Del edificio remodelado a partir de 1340 sabemos también que trabajó en su cubierta un cautivo sarraceno, *lo qual obrava en fusta e en altres coses*³⁵⁰. Esto nos sugiere una rica decoración de tipo mudéjar, similar a la que subsistió hasta principios del siglo XX en la Casa del Diezmo de Sagunto o la recuperada hace poco en la casa de Joan de Valeriola en Valencia, obras ambas probablemente de mediados del XIV³⁵¹.

Junto al salón de reunión del tribunal, o *Sala de la Cort* propiamente dicha, había una *cambra* o estancia menor, sobre la que los partidarios de la Unión colocaron una campana en 1347³⁵². Esta misma *cambra* se utilizaba para las reuniones de grupos menos numerosos, el llamado *Consell Secret*, aunque su función principal era la de archivo y oficinas del notario municipal desde 1350³⁵³.

En octubre de 1342 se había concluido la Sala, pero la prisión carecía todavía de cubierta, por lo que se decidió terminar al menos la casa del carcelero para que los presos no se fugaran por la noche. Se pensó también en este momento en ubicar la cárcel de mujeres aprovechando el porche superior³⁵⁴. Podemos pensar en un porche de remate sobre el piso principal, como será habitual en el XV y sobre todo en el XVI. Sin embargo, dada la cronología quizá debiéramos considerar más bien que el porche estaba en el propio piso principal, como se puede ver todavía en la casa natalicia de Tomás Vicente Tosca, que todavía subsiste con bastantes

³⁴⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79, nota 30. Se especifica que la bandera se sacó por la *finestra de la cambra de la dita sala*.

³⁵⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 78.

³⁵¹ Respecto al palacio saguntino, debe notarse que también recibió el nombre de Palacio de Pedro el Ceremonioso (Muñoz Antonino, Francisco: *Las casas señoriales de Murviedro*, Diputación de Valencia, Valencia 1999, pp. 52 et ss) El escudo partido que lo circunda, apenas esbozado en los dibujos publicados por Chabret, podría pertenecer al obispo Hug de Fenollet (1348-1356) lo mismo que las ventanas trilobuladas de perfil almendrado. Respecto a la casa de Joan de Valeriola, presenta ventanas del mismo tipo y los arcos son prácticamente de medio punto, lo que se podría relacionar con la tendencia italianizante que se observa en la arquitectura barcelonesa de la segunda mitad de siglo, en obras como las Atarazanas, el *Saló de Cent* o el *Tinell* del palacio real.

³⁵² Serra, A.: “El fasto...”, p. 78 Esta campana debía servir para dar las horas, pero suponía un enfrentamiento con el poder real porque podía ser utilizada para congregarse al pueblo. Tras vencer a los partidarios de la Unión en la batalla de Mislata, Pedro el Ceremonioso la mandó fundir e hizo beber el metal ardiente a los cabecillas. Sanchis Guarner, M.: *La ciudad de Valencia...*, p. 116. Debemos recordar esta anécdota cuando hablemos del reloj de 1378.

³⁵³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79.

³⁵⁴ Serra, A.: “El fasto...”, p. 77.

transformaciones en el nº 23 de la calle Serranos de Valencia, todavía dentro de la tradición románica³⁵⁵. La falta de presupuesto ralentizaba las obras, que todavía no se habían acabado en agosto de 1343, con el peligro de fugas que ello conllevaba³⁵⁶.

Entre diciembre de 1357 y los primeros meses de 1358 se realizaron obras en la *Sala de la Ciutat*, que obligaron a trasladar las reuniones del *Consell* de 3 de enero y 2 de febrero al convento de Santo Domingo. ¿Eran entonces la *Sala de la Cort* y la *Sala de la Ciutat* un mismo edificio? Pensamos que probablemente sí, porque en caso contrario hubiese sido mucho más sencillo celebrar las reuniones en el local del tribunal. Lo interesante es advertir que en este momento existe una voluntad de identificar el edificio público con la Ciudad y la importancia creciente de la política municipal. Debe observarse que todavía no se habla de *Sala del Consell*, porque este órgano de gobierno local no contaba en el momento con un local apropiado para sus reuniones. La situación cambiará en la década de 1370, como veremos.

Un elemento que nos desorienta es la referencia en un documento de 1362 a la *Sala vella de la Cort*. La palabra *Sala* podría referirse a una única estancia o a todo el edificio. Por lo general, este último es el sentido en el que la hemos visto utilizada la mayoría de las ocasiones, significando entonces que se estaría haciendo referencia al edificio viejo del tribunal. Pero ¿qué edificio viejo? ¿El anterior a 1311 en la Plaza de la Almoina, que se habría vendido para sufragar gastos? ¿La casa comprada a los hermanos della Volta?

Nos queda pensar que, al menos en esta ocasión, con la palabra *Sala* se está haciendo referencia a una habitación dentro del edificio municipal, que habría quedado en desuso al ampliarse con nuevas dependencias. De hecho, la documentación nos está indicando que se pretende rehabilitar el espacio para ubicar allí a los *administradors de les impositions*, es decir, a los encargados de cobrar los impuestos³⁵⁷. En este momento la gestión de los tributos por parte de los municipios va cobrando importancia, como demuestra el hecho de que en 1363 Pedro el Ceremonioso confirme mediante un privilegio las facultades de los gobernantes municipales de imponer los tributos que crean necesarios y nombrar a los administradores de estos impuestos³⁵⁸.

³⁵⁵ Se conserva una columna en la esquina, y en el interior son visibles algunas más, aunque en época posterior se levantó un muro de cerramiento. Los edificios de los siglos XI y XII, incluso del XIII, tanto en Francia como en Italia, presentan esquemas de grandes galerías o múltiples ventanas. Baste mirar los ejemplos recogidos por E. Viollet-le-Duc en la voz “Maison” de su *Dictionnaire Raisoné*. En la Corona de Aragón podemos ver que ocurre lo mismo en edificios de tradición románica, como la *Paberia* de Lérida o la llamada *Fontana d’Or* en Gerona, fechables entre los siglos XII y XIII.

³⁵⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 78.

³⁵⁷ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79.

³⁵⁸ *Aureum Opus*, privilegio 97 de Pedro IV, de 16 de enero de 1363, fol. 130. Citado por Jiménez Chornet, Vicente: *Compte i raó: la hisenda municipal de la ciutat de València en el segle XVIII*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, p. 50.

Quizá la dependencia de la *Sala de la Cort* quedó libre con motivo de las obras de 1357-58. En todo caso, la actuación de 1362 va acompañada de otras, que sugieren una remodelación de los espacios internos del edificio. Concretamente, en febrero se había cubierto la escalera del edificio y se había labrado un nuevo portal para la *Sala de la Cort*³⁵⁹.

Será en el año 1363 cuando se instaure la Gobernación General como sustituta de la Procuración General, que recaía generalmente en miembros de la Casa Real³⁶⁰. La nueva institución no solamente se ocupaba de los problemas del Reino durante la ausencia del monarca, sino que constituiría una administración autónoma, lo cual nos hace pensar que requeriría un local para uso de Tribunal autónomo e independiente del Palacio Real.

Sabemos que existía una *Cort de la Governació* que en el siglo XVIII se encontraba en la Plaza de la Seo, enfrente de la Casa de la Ciudad. Aparece rotulada por Tosca con el número 92 en su plano y correspondía a la parte posterior del edificio que en siglo XIX albergaba la Fonda Europa³⁶¹. Esta debía ser su ubicación también en el siglo XIV, porque en 1373 se habla del traslado provisional del Tribunal de 300 Sueldos en *lo palau de .l.alberch qui es devant la Sala del dit Consell, en lo qual palau solia esser la cort de la Governació de la dita Ciutat e Regne d'aquella*³⁶². Aquí interpretamos que la palabra *devant* o delante se aplica para referirse a un edificio que está enfrente, en este caso de la sede de la Casa de la Ciudad que llegó hasta el siglo XIX. Concretamente parece que el tribunal utilizaba el *palau*, denominación que se aplica normalmente a un local

³⁵⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79.

³⁶⁰ Según se explicita en el nombramiento del infante Pedro por parte de Alfonso IV en 1327 como Procurador General de Aragón, Cataluña y Valencia: “El Procurador General tiene jurisdicción en todas las causas civiles y criminales, tanto principales como en apelación... si se apela ante el rey pero éste está ausente de la provincia y, por el contrario, se halla presente el infante, a éste revierte la apelación. Puede hacer inquisiciones y castigar crímenes y delitos; tener la potestad de los castillos y de otros feudos pertenecientes al rey; conducir ejércitos y cabalgadas, castigando a los que no acudieran, y en general hacer todo lo conveniente al servicio del rey y del buen estado y conservación de los reinos”. El cargo de Procurador General era único, pero contaba con uno o más *gerenti vices* o *portant veus* en cada reino (En el de Valencia hubo un distrito propio en Orihuela creado en 1308 y, desde 1347, otros dos en Castellón y Játiva). Si la Procuración se planteaba como una autoridad en ausencia del monarca, la Gobernación era ya una jurisdicción ordinaria, con su propio tribunal y administración, que no había sido creada “para los casos de ausencia del monarca sino para ayudarle en la administración general” tanto si estaba presente como si no. El cargo que suplía al rey sólo en su ausencia era el de Lugarteniente General, aunque a veces ambos cargos se ejercían por la misma persona. Sobre la historia y decadencia posterior de esta institución, puede verse: Ladero Quesada, Miguel Ángel: “El ejercicio del poder real en la Corona de Aragón: Instituciones e instrumentos de gobierno (siglos XIV y XV)” en *La España Medieval* n° 17 (1994) pp. 31-93.

³⁶¹ Sabemos por los libros de plenos del Ayuntamiento que en reunión del 24 de junio de 1860 se aprueba el derribo de la Fonda Europa y el archivo para la ampliación de la entonces Plaza de la Constitución. Podemos suponer, viendo el plano de Tosca, que el archivo referido ocuparía el local de la *Cort de la Governació* (AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 89).

³⁶² Serra, A.: “El fasto...”, p. 80.

en planta baja cubierto por arcos diafragma y techumbre de madera³⁶³. El texto nos está indicando que el Tribunal de la Gobernación solía estar allí, pero no queda tan claro que siguiera reuniéndose en el mismo lugar.

Más adelante en su artículo, el profesor Amadeo Serra nos confirma que este Tribunal de la Gobernación estaba ubicado en la Plaza de la Hierba, porque este mismo local se tuvo que alquilar desde agosto de 1376 para realojar la *Cort civil*, trasladando al Justicia de 300 sueldos a un obrador cercano³⁶⁴. De las dos citas confirmamos que se encontraría en la prolongación de la Caballeros, pero ya recayente a la actual Plaza de la Virgen, enfrente de la Casa de la Ciudad. De ahí que este tramo de la calle Caballeros se llamara tradicionalmente *carrer de les Corts*, haciendo referencia a ambos edificios institucionales. Lo mismo ocurría, por ejemplo, con la Plaza *de les Corts* en la ciudad de Castellón, donde se juntaban la *Cort de Justicia*, la *Cort de Governació* y el *Palau Comú de la Vila*.

¿Dónde se encontraba la *Sala de la Cort* del siglo XIV? Podemos plantear alguna hipótesis y sobre todo descartar determinadas zonas. Sabemos, ante todo, que el edificio inicial de los hermanos Volta estaba abierto a la Plaza de la Hierba. Podemos deducir que las casas compradas hacia 1340 también tenían su frente a la plaza, porque en la misma época que se está hablando de una *Sala vella de la Cort* reutilizada con otros fines, se está sacando la senyera por la ventana de la *Sala*, que suponemos que será la nueva.

³⁶³ En la Valencia medieval fue habitual la construcción de espaciosos salones en planta baja soportados por arcos diafragma, tipología que ha sido ampliamente estudiada por Arturo Zaragozá. Su nombre *palau* proviene del latín *palatium* ya que, como ha señalado este autor, en la Edad Media se relacionaba esta tipología con las ruínas del Palatino de Roma. Era un elemento representativo del poder y aparece inicialmente vinculado a las residencias de monarcas y obispos —a las que alude inicialmente la palabra, en exclusividad— extendiéndose después a cualquier gran espacio con la misma solución constructiva.

Generalizado su uso por su facilidad de construcción, aparece resolviendo diferentes tipologías de vivienda. Una de ellas dispone una crujía menor de dos plantas adosada al *palau*, que constituía por sí solo un espacio a doble altura de uso común. Aparece vinculada generalmente a un patio delantero de acceso y la encontramos fosilizada en dos antiguas viviendas que forman el cuerpo basamental del castillo de Albalat dels Tarongers. El mismo modelo parece poder aplicarse a la construcción primitiva de la Alquería Fonda de Campanar, donde los estudios murarios llevados a cabo por Concha Camps fijaron una cronología de finales del siglo XIII para las paredes exteriores, aunque el interior se remodeló como una planta basilical en el siglo XIV, según nos relató el actual propietario, el arquitecto Manuel de Leyva.

La segunda tipología, quizá más urbana, utiliza los arcos diafragma en planta baja, seguramente para uso comercial, superponiendo encima un piso formado por una gran estancia que a veces incorporaba una columna central y algunas dependencias menores. A este modelo responderán las casas consistoriales medievales, sobre las que se ha hablado anteriormente.

Finalmente, en poblaciones como Sagunto aparecen múltiples ejemplos de palacios o casonas medievales organizados en torno a un patio, pero que poseen en su planta baja una sala que responde a las características expuestas. Da la sensación de que deriven de una transformación de los tipos anteriores al agrupar parcelas más antiguas y no hemos localizado ejemplos en la ciudad de Valencia.

Debe pensarse que en el documento se está haciendo referencia a uno de estos esquemas, seguramente al segundo.

³⁶⁴ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 82-83.

La Plaza de la Hierba, después de la Seo y más tarde de la Constitución, era bastante más pequeña que la actual Plaza de la Virgen, como nos muestran los planos de Mancelli o de Tosca. Podemos descartar que la casa de los hermanos Volta se encontrara en el lugar que ocupa la Basílica de la Virgen, porque Teixidor nos da buena cuenta de las propiedades de esta manzana en 1286, al hablar de los lindes de la casa del Arcediano Mayor³⁶⁵. Igualmente descartaríamos el área de la Casa Vestuario, porque la documentación habría explicitado la proximidad a la puerta de la Catedral. Esta construcción neoclásica, de propiedad municipal, es el resultado de la reedificación sobre tres parcelas menores adquiridas por el Ayuntamiento de Valencia en 1703, 1795 y 1796³⁶⁶. Ello nos hace preguntarnos si el elegante edificio representado por Bartolomé Matarana junto a la Catedral en la Capilla de San Vicente de la iglesia del Patriarca de Valencia correspondería al precedente de este inmueble o al situado al lado, en lo que será la Fonda Europa.

Una posibilidad es que la primitiva *Sala de la Cort* hubiera pasado a convertirse en la sede de la *Cort de la Governació*, es decir, a propiedad de la Corona. Si mantenemos la hipótesis de Zacarés, que consideraba que hacia 1370 el rey había cedido al Municipio el Palacio de Vidaurre, es probable que esa cesión tuviera la forma de una permuta de propiedades, lo que explicaría que en la documentación de la Ciudad no constaran ventas y que tampoco se dispusiera de local adecuado para albergar provisionalmente los distintos tribunales, como veremos.

Sin embargo, la *Cort de la Governació* parece ser un edificio relativamente pequeño. Tendría su lógica, sin embargo, considerar que la Corona dispuso de la parte necesaria para tener un local y que el resto se destinó a otros usos, como veremos. El conjunto sería el solar de la futura Fonda de Europa, que ocupaba una privilegiadísima parcela con una amplia fachada recayente a la Puerta de los Apóstoles de la Catedral y seguramente había sido antes un edificio de cierta importancia. En su aspecto primitivo lo encontramos representado en uno de los frescos realizados por Bartolomé Matarana en la iglesia del Colegio de Patriarca, concretamente en la Capilla de San Vicente.

La imagen que tenía a mediados del XIX la vemos en la litografía de Heinrich Lang (1830) y, con menor rigor, en la realizada por el arquitecto francés Nicolas-Marie

³⁶⁵ Estas casas estaban *juxta Ecclesiam Majorem ante cimiterium ejusdem Sedis: que domus affrontant ab Oriente in domibus que fuerunt Marchi Chovia, ab Occidente in Herbe platea, que est juxta dictam Ecclesiam et in qua platea est dictum cimiterium... Sed a Meridie... in alfondico infrascripto cui sunt ex illa parte contigue: ab aquilone in domibus que fuerunt dicti Marchi et in via publica que est inter dictas domos et inter domos Guillermi de Villabertran et Andree Marchiani* (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 174).

³⁶⁶ Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo II, p. 61.

Chapuy (1844)³⁶⁷. El primer autor nos presenta un edificio de elegante sobriedad neoclásica, con semisótano, entresuelo, elevado piso principal y un segundo de menor altura, rematado por una generosa cornisa. Curiosamente se representan cuatro balcones grandes y seis menores en el piso superior, multiplicándose el número de huecos. El dibujo de Chapuy presenta solamente dos balcones grandes y tres pequeños, pero también unos huecos menores que estarían en mitad de la fachada y podrían corresponderse con la iluminación de una pequeña escalera. Es curioso que no haya ningún gran portalón en este frente del edificio, sino que la entrada a la fonda parece tener lugar a través de los dos vanos centrales del semisótano.

Es interesante observar el comentario de Boix respecto a que la *Cort* se encontraba en el edificio situado detrás de la Fonda Europa y que el que hospedaba a ésta no existía en época medieval³⁶⁸. Desconocemos si Boix poseía algún dato fehaciente o si, más probablemente, estaba justificando que su supuesto ayuntamiento primitivo, ocupando el local de la *Cort de la Governació*, estuviera abierto a la Plaza en su fachada principal (Lámina 3.1). Lo que sí nos sirve de Boix es un comentario en la *Crónica de la Provincia de Valencia*, indicando explícitamente que la Fonda Europa ocupaba el antiguo Palacio del Marqués de Olmeda³⁶⁹.

Félix Cebrián nos aporta un interesantísimo testimonio de primera mano sobre la disposición urbana de esta zona a finales del siglo XVII (Lámina 1.15). En uno de los ceremoniales municipales representa un pequeño croquis con indicaciones de gran interés sobre las puertas de la replacita que había aquí³⁷⁰. Frente a la torre sudeste de la Casa de la Ciudad estaba la esquina ocupada por la Casa del Arcediano de Xátiva, edificio del que además conocemos su aspecto tras una renovación neoclásica, hacia 1830³⁷¹. A continuación de ésta se producía un ensanchamiento de

³⁶⁷ Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado 1499-1899*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, pp. 133 y 157.

³⁶⁸ Vicente Boix ubicaba –erróneamente– la primitiva casa consistorial del siglo XIII, en “la casa que hoy ocupa la administración de lotería de la plaza de la Constitución” (Boix, V.: *Valencia...*, p. 247) Sabemos también que en ese mismo lugar había en 1860 un local municipal destinado a Archivo (AMV, Libro de Actas D- 305 n° 89 y 90).

³⁶⁹ Se hace referencia a la ejecución de los cabecillas de la Unión, que fueron llevados a la Plaza de la Seo y atados de rodillas a unas argollas empotradas en el banco de piedra que circula el palacio del marqués de Olmeda, derribado en estos últimos años. (Boix Ricarte, Vicente: *Crónica de la Provincia de Valencia* (Crónica General de España, vol. VIII) Rubio y Compañía, Madrid 1867, p. 56). La identificación entre el palacio y la Fonda de Europa la encontramos en una nota a pie de página de una de las novelas del mismo autor (Boix Ricarte, Vicente: *El Encubierto de Valencia: novela original del siglo XVI*, Imprenta de José Rius, Valencia 1852, tomo I, p. 414) El título de Marqués de Olmeda fue concedido por Carlos II a Fernando Antonio de Loyola en 1683.

³⁷⁰ Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696, f-128.

³⁷¹ Gavara Prior, Juan J. (ed.): *La Seu de la Ciutat. Catálogo de planos, trazas y dibujos del Archivo de la Catedral de Valencia (Fondo Histórico)*, Instituto Cervantes, Roma 1997, pp. 278-279.

la calle *de les Corts*, actual Caballeros, formándose la replaza que precedía a la Plaza de la Seu. Cebrián nos sitúa aquí cuatro puertas: la primera tiene la anotación de “Nevería”; la segunda y la tercera, separadas por un pilar, son las “Puertas de la Gobernación”, mientras que en la cuarta se indica “Vestuario dentro de la Casa”, contigua ya a la esquina³⁷². Enfrente, en el lado norte de la plaza, se creaba una zona rodeada de barandillas, delante de un edificio que, según Tosca, sería la *Cort de la Real Audiencia* y que podría haber sido después la Casa del Cabildo, demolida en 1844³⁷³.

Sabemos que por la zona el Municipio poseía una casa, de la que tenemos noticia en 1505 a causa de un censo pagado al presbítero Mossen Jaume Catalá, *que li feya una casa davant la Seu la qual fou demorada per la ciutat en dies passats*³⁷⁴. La duda es saber si se trataría del inmueble usado como archivo en el siglo XIX, que en el XVII era “Nevería”, o si se trataría de la situada en la esquina, usada como vestuario. A este respecto cabe destacar la noticia de que durante el siglo XVI el Tribunal de 300 Sueldos estuvo ocupando un edificio en alguna de las esquinas próximas a la Casa de la Ciudad en la Calle de los Hierros, como se verá en su momento³⁷⁵.

Por las referencias decimonónicas, podemos pensar que la Fonda de Europa y el local municipal decimonónico eran los únicos edificios que ocupaban la zona expropiada. Por tanto, el Tribunal de la Gobernación, que Tosca representa con el número 92 en su plano de 1704, había desaparecido mucho tiempo antes. Lo más probable es que acabara englobado en la Fonda de Europa, habilitada en el palacio neoclásico del del Marqués de La Olmeda³⁷⁶. Este enigmático edificio, del que apenas tenemos noticias, pudo muy bien construirse sobre los solares de los edificios dependientes de la antigua Gobernación de Valencia, desaparecida tras los Decretos

³⁷² La actual Casa Vestuario, ubicada frente a la Catedral, se construyó para tener un lugar destinado a este fin. Inicialmente se compraron dos casas en 1703 delante de la puerta de la Catedral, adquiriéndose dos más en 1795 y 1796, respectivamente. El edificio actual se construyó en 1800. (Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo II, p. 61).

³⁷³ AMV Policía Urbana, Año 1844, Caja 63 (73) exp. 48.

³⁷⁴ AMV, Lonja Nueva, e³-17, f-11v. Se trata de una apoca fechada a 29 de abril de 1505, por valor de 18 sueldos por la paga de navidad, más 9 libras atrasadas de 10 años. Poco después aparece otra apoca a Johan Ladró de 32 sueldos por traspaso del mismo censo, a 25 de enero de 1505. El término *demorada* haría referencia al retraso de la paga.

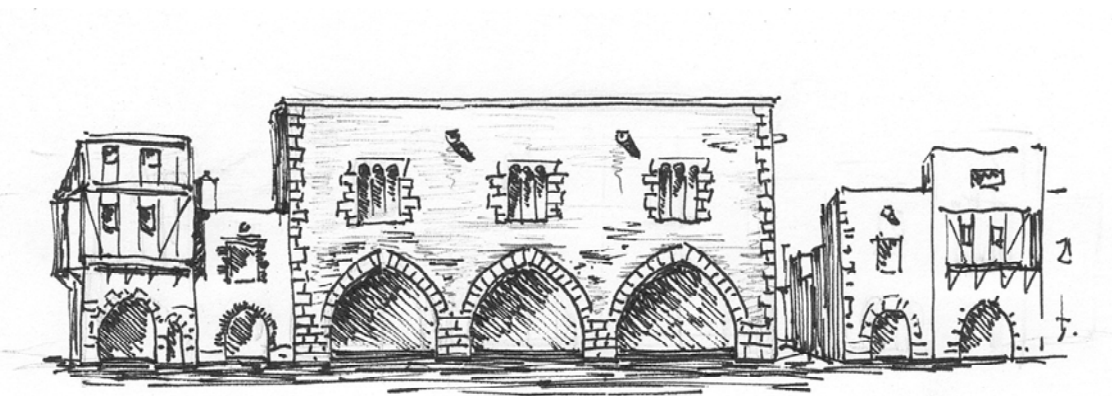
³⁷⁵ AMV *Murs i Valls* d³-94, f-40 (9 septiembre 1505) se menciona la obra *per fer e adobar un albelló qui sta al canto de la Casa de la Ciutat davant lo canto de la Cort de Trescents Sous*.

³⁷⁶ Se hace referencia a la ejecución de los cabecillas de la Unión, que fueron llevados a la Plaza de la Seo y atados de rodillas a unas argollas empotradas en el banco de piedra que circula el palacio del marqués de Olmeda, derribado en estos últimos años. (Boix Ricarte, Vicente: *Crónica de la Provincia de Valencia* (Crónica General de España, vol. VIII) Rubio y Compañía, Madrid 1867, p. 56). La identificación entre el palacio y la Fonda de Europa la encontramos en una nota a pie de página de una de las novelas del mismo autor (Boix Ricarte, Vicente: *El Encubierto de Valencia: novela original del siglo XVI*, Imprenta de José Rius, Valencia 1852, tomo I, p. 414) Desconocemos la vinculación de los Loyola, marqueses de La Olmeda, con Valencia, pero sabemos que el marqués de La Olmeda había fallecido en Valencia sin descendencia legítima en 1818 (Tribunal Supremo de Justicia: *Jurisprudencia Civil. Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia*, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid 1866, tomo XIII p. 653).

de Nueva Planta. De hecho, los escritores de finales del siglo XVIII como Suárez y Orellana no nos hablan ya del Tribunal de la Gobernación. Sin embargo, éste último, al hablar de la Obra Nueva de la Catedral, cita una anotación en un sermón de 1693 del sacerdote trinitario fray Joseph Rodríguez, donde se hace referencia a la Obra Nueva de la Catedral, *en la parte del Norte. Y en la del medio día, que está distante, tiene las Escribanías de la Real Audiencia, y junto a ellas los Tribunales, o Cortes de la Gobernación, y otras, donde acuden los Litigantes*³⁷⁷.

Estas Escribanías de la Real Audiencia podrían relacionarse con la anotación 91 del plano de Tosca, que marca como *Cort de la Real Audiencia* un pequeño edificio situado al Este de la Casa de la Ciudad, desaparecido en el siglo XIX. No obstante, la Audiencia propiamente dicha estaba en el Palacio del Real. Sabemos que esta institución, renovada por los Borbones, se trasladó por orden real del 4 de abril de 1751 al Palacio de la Diputación del General, o Palacio de la Generalidad, donde estuvo hasta la segunda mitad del siglo XIX³⁷⁸.

La concentración en estas parcelas de instituciones dependientes de la Corona, frente a sus homólogas municipales localizadas en la Casa de la Ciudad, hace plantear la posibilidad de que en este lugar hubiera estado la antigua *Casa de la Cort* y que se hubiera cedido el antiguo inmueble para estos nuevos usos. Bajo este supuesto se explicaría por qué en 1373, cuando se traslada provisionalmente el Tribunal de 300 Sueldos, lo hace al lugar donde antes estaba la *Cort de la Governació*. No obstante, se trata solamente de hipótesis muy difíciles de comprobar con lo que sabemos hasta ahora del edificio y su entorno en el siglo XIV.



Interpretación hipotética de la antigua *Casa de la Cort* instalada en la casa de los hermanos della Volta.

³⁷⁷ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, pp. 554-555.

³⁷⁸ Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo II, p. 29.

5.4.- Traslado y acondicionamiento del Palacio de Vidaurre (1370-1400)

Desde el último cuarto del siglo XIV se observa en Valencia una pujanza imparable e incluso un intento por compararse y después superar a la vecina ciudad de Barcelona, incluso en una situación financiera todavía problemática. Recordemos que la ciudad había sufrido la peste, que después tuvo lugar la Guerra de la Unión (1347-1348) y que posteriormente, entre 1356 y 1369 los castellanos habían estado amenazando las fronteras del reino, llegando a poner sitio a la capital en dos ocasiones, concretamente en 1363 y 1364. La situación económica no era todavía favorable, como demuestra el hecho de que, en 1369, los Jurados no pudieran complacer la solicitud del monarca de que la Ciudad costeara la reconstrucción del palacio del Real, destruido por los castellanos, cuyas obras se retrasaron hasta la década de 1380³⁷⁹.

Se ha visto con cierto detalle cómo las finanzas municipales habían estado tremendamente constreñidas por el endeudamiento de las décadas centrales del siglo y que es en los años anteriores a 1370 cuando empieza a sanearse la economía con el fin de la guerra con Castilla y, sobre todo, la transformación de los préstamos usurarios en censales perpetuos, donde no era necesaria la devolución de la cuantía total sino sólo el pago de una módica renta anual. Ello explica que sea precisamente a partir de este momento cuando se pueda comenzar una campaña de embellecimiento de la Casa de la Ciudad impensable hasta entonces.

Muchas de las obras llevadas a cabo a partir de esta época en la Casa de la Ciudad de Valencia parecen demostrar la rivalidad de los Jurados valencianos con respecto a sus homólogos barceloneses³⁸⁰. Observa el profesor Serra que la construcción del *Saló de Cent* (1369-1373), del *Saló del Trentenari* (1370-1408), la nueva fachada de Arnau Bargués (1399-1402) y la *Capella del Trentenari* (1409-1410) anticipan en pocos años las reformas que darán lugar a la *Sala del Consell*, la *Cambra del Consell Secret* y la habilitación de un altar dedicado a San Miguel como Ángel Custodio³⁸¹.

³⁷⁹ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios* n° 158 (2003) pp. 32-47.

³⁸⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 87. Recuerda el profesor Serra también una carta escrita en 1423 por los Jurados de Valencia a los *Consellers* de Barcelona, evocando los vínculos entre ambas ciudades y sus monarcas en tiempos de difíciles relaciones entre Valencia y la ciudad condal. Podemos observar esta rivalidad y voluntad de superación de la ciudad de Valencia en otros edificios medievales, donde parece tomarse intencionadamente modelos existentes para superarlo. Se puede observar al comparar el Portal de Serranos, que monumentaliza el posible referente de la puerta que pocos años antes el monarca estaba levantando en el Monasterio de Poblet. Del mismo modo, la Lonja de Valencia incluirá una torre y un jardín, como la de Barcelona, para hacer más evidente la superación del modelo. Esto nos puede parecer extraño en nuestra sociedad actual, donde la innovación y la creatividad parecen ser los únicos baremos para evaluar la calidad de las obras arquitectónicas. Sin embargo, en el mundo medieval era algo habitual trabajar con modelos o tipos establecidos e innovar en los detalles o soluciones constructivas concretas.

³⁸¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 87.

Respecto a la Casa de la Ciudad de Valencia, no existe una base documental sólida para suponer que cambió de ubicación en algún momento a mediados del XIV, como sugería Zacarés. Sin embargo, el aspecto del edificio que llegó al siglo XIX y sobre todo determinados detalles en las actuaciones llevadas a cabo desde 1370 hacen plantearse que se esté trabajando en un edificio distinto al anterior. Como se ha adelantado en la descripción general, la Casa de la Ciudad era un edificio monumental por su escala, gigantesco y desproporcionado, con una planta baja y un piso principal de nueve metros de altura (cada uno) sin añadir porches y torres³⁸². Demasiado grande para ser una construcción llevada a cabo a partir de la remodelación de dos viviendas convencionales y demasiado ambicioso para lo habitual en un ayuntamiento medieval, pero no para haber sido una residencia de la familia real (Lámina 4.9).

Según vimos, sería en el año 1369 cuando fallecería el último varón en la línea de descendencia directa de Jaime I y Teresa Gil de Vidaurre, con lo que todas sus propiedades revirtieron a la Corona. Pensemos que Zacarés tenía razón al plantear que el monarca necesitaba dinero y ofreció el edificio a la Ciudad. Al fin y al cabo nos encontramos en un momento políticamente complejo, en que Pedro el Ceremonioso necesitaba congraciarse con los Jurados de Valencia y cuando además estaba intentando que el Municipio pagara la reconstrucción del Palacio del Real, destruido por el ataque de los castellanos.

Hasta después de 1370 el *Consell* no tuvo una dependencia propia para sus reuniones. Tampoco aparece hasta esta época el nombre de *Sala del Consell* para referirse al edificio municipal, que en la documentación anterior es todavía la *Sala de la Cort*, o Tribunal. Si contrastamos fechas, precisamente en 1369 se compraba una casa para levantar el Salón del Centenario de la Casa de la Ciudad de Barcelona, realizándose la primera reunión en agosto de 1373³⁸³. En Lérida, la sede del Ayuntamiento o *Paeria* se trasladó por la compra en 1383 de la casa de los Sanahuja, edificio del siglo XII que, con más o menos transformaciones, resulta todavía identificable. Aunque los grandes palacios públicos italianos se remontan en su mayoría a los siglos XII y XIII, la situación de Valencia o de las dos ciudades catalanas que acabamos de citar no era tan excepcional si pensamos que, por ejemplo, en 1376 se comenzaba la

³⁸² Las dos plantas sumarían la altura de 18 metros, equivalente a un edificio moderno de seis plantas. La Sala de Contratación de la Lonja de Valencia tiene aproximadamente 17 metros de altura, a lo que se debe sumar otro metro más de las escaleras exteriores, con lo que sería una altura similar. La fachada gótica del Ayuntamiento de Barcelona es bastante más pequeña. A juzgar por las fotografías, debe tener unos 6 metros hasta la moldura del alféizar de las ventanas y 6,5 más hasta la cornisa.

³⁸³ En 1369 los *Consellers* de Barcelona no poseían lugar de reunión propio y compraron la casa que poseía el caballero Simón de Robira, contigua a la pared de la iglesia parroquial de San Jaime Apóstol. La derribaron y levantaron de nueva planta la *Casa del Consell* que estaba terminada, al menos en parte, en 1373, cuando se celebró la primera sesión en la Sala del Consejo de Ciento (Balaguer, Víctor: *Las calles de Barcelona*, Imprenta de Salvador Manero, Barcelona 1865, tomo I, p. 243).

construcción del edificio del Ayuntamiento de Brujas. Podemos constatar que es en este momento cuando el prestigio de los dirigentes municipales exige tener un lugar de reuniones exclusivo y representativo, sin depender de otras instituciones.

En este contexto, la cesión del Palacio de Vidaurre al Municipio tendría pleno sentido y, además, el traslado podría haberse producido sin apenas obras. La antigua residencia aristocrática sería un edificio mucho más monumental y grandioso que el utilizado hasta entonces y simplemente bastaría con ocupar los distintos salones con los muebles y enseres de la vieja *Casa de la Cort*. No serían necesarias más que pequeñas obras de acondicionamiento básico y de reparación, que es precisamente lo que encontraremos entre 1372 y 1373. Además, es una casualidad sospechosa que Barcelona comience a construir su Casa de la Ciudad precisamente en el año 1369, cuando fallecía Pedro de Jérica, en la fecha probable en que el monarca pudo haber entregado una de sus propiedades al leal municipio de Valencia, que con tanto sacrificio había resistido la invasión castellana y que, no lo olvidemos, debía ahorrar dinero para sufragar la reconstrucción del Palacio del Real.

Según esta hipótesis, el edificio original tendría ya desde sus orígenes una configuración áulica, con el salón principal flanqueado por dos torres en el ala sur, encima de un espacio porticado. La planta noble se habría destinado a ser la nueva sede del poder municipal, con la *Sala del Consell* y una *cambrà* contigua para el escribano. Debajo se habrían ubicado el tribunal criminal y los locales de los notarios que estaban alquilados. También existirían dos alas porticadas de cierta dimensión en los lados Este y Oeste, donde se reubicarían los otros dos tribunales. Inicialmente tendrían un único piso y su cubierta sería seguramente plana, sirviendo de terraza a los salones del palacio. En el ala oeste estaría la puerta de paso al patio y sobre ella discurriría una escalera exterior, que servía al piso alto. Finalmente, una crujía más estrecha en el lado norte, dividida quizá en dos plantas, se habría adecuado a uso de prisiones.

Pero el nuevo edificio había estado cerrado muchos años por no residir sus propietarios en Valencia, por lo que no debió tener todo el mantenimiento necesario, siendo necesarias más actuaciones de las previstas inicialmente. Operaciones que no se entienden en un edificio renovado en la década de 1340, que ya tuvo obras hacia 1360 y donde seguramente se dedicaba cada año un mínimo gasto para solucionar pequeñas filtraciones de agua y problemas similares. Sin embargo, desde 1372 hasta prácticamente 1390 se estarán cambiando las cubiertas antiguas, aprovechando para subir un piso.

Podemos pensar que quizá ya había tenido lugar el traslado de la sede municipal a principios de 1371, aunque la situación no es totalmente clara. La pista nos la daría que el día 14 de mayo se sacaba la *senyera* o bandera de la ciudad desde la ventana o *finestra de la cambra de la dita sala*, en lugar de hacerse desde la *finestra de la Sala de la Cort*, como ocurriría en agosto de 1360³⁸⁴. Es cierto que la segunda cita puede también interpretarse en un sentido amplio y más ambiguo, tomando la referencia a *Sala de la Cort* aplicada a todo el edificio, como va a ocurrir en muchos documentos posteriores³⁸⁵.

Sin embargo, el 9 de octubre de 1371, para la conmemoración anual de la entrada de Jaime I en la ciudad, se encendieron luminarias en el cimborrio de la catedral y *las torres de la Sala*³⁸⁶. El dato es de suma importancia, porque nos indica que al menos en esta fecha el Municipio contaba ya con un edificio flanqueado por torres. Estas torres son, con toda seguridad, las dos que pervivirán hasta el siglo XIX. Debemos descartar que el antiguo edificio de los hermanos Volta tuviera alguna torre, por no pertenecer estos personajes a la aristocracia. Desconocemos asimismo la clase social de Jacme de Carcassona y, aunque fuera noble, contaría con una única torre, por lo que habría sido necesaria una nueva adición para justificar el plural. Por otra parte, sabemos que la campana de la unión se colocó en 1347 sobre *la cambra de la Cort*, no en una torre.

Es precisamente al poco tiempo, en noviembre de 1371 cuando aparece por primera vez la *Sala del Consell* nombrada como tal y no como *Sala de la Cort* o *Sala de la Ciutat*³⁸⁷, en relación a la compra a Berenguer de Alpicat de parte del solar de un *alberch morisch situat devant la Sala del Consell*, es decir, de una casa fuera de ordenación situada delante del edificio de la Casa de la Ciudad. El acuerdo deja claro que se trataba de reservar suelo para una eventual ampliación, adquiriéndolo a mejor precio que si otro propietario lo hubiera ya edificado. La operación se realizó pero, una vez reservada la parte de la propiedad que se necesitaba, se vendió de nuevo el resto al año siguiente³⁸⁸.

En un primer vistazo, la noticia de la compra parece estar avalando la idea de que se está ampliando poco a poco un edificio preexistente de escasa dimensión. ¿Estamos ante la misma Casa de la Ciudad de 1340? Debe observarse que la vivienda que se

³⁸⁴ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79, notas 30 y 25, respectivamente.

³⁸⁵ Lo normal sería que la *senyera* se sacara desde la ventana de la sala principal, algo que en principio no sería recomendable desde la nueva sede, por abrirse ésta a una calle no muy ancha. Sin embargo, también es cierto que la *senyera* no debía pasar por debajo de ninguna puerta y no debemos descartar que inicialmente se guardara en la *cambra* contigua y no en la sala.

³⁸⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 80 y nota 34.

³⁸⁷ Serra, A.: “El fasto...”, p. 80.

³⁸⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 80.

pretende adquirir estaba situada “delante” de la *Sala del Consell*, es decir, enfrente. Aparte del hecho de que a la vieja residencia de los hermanos Volta nunca se la denominó *Sala del Consell*, sino *Sala de la Cort*, ésta debería recaer a la Plaza de la Hierba, mientras que en el caso del edificio que llegó al XIX era una estrecha calle lo que separaba la fachada de otras propiedades.

Hay que reconocer, sin embargo, que la ausencia de noticias sobre el uso o venta posterior de este terreno y el comienzo por esas fechas de obras en la Casa de la Ciudad puede hacer pensar que haya una reedificación completa del edificio municipal, incorporando la nueva parcela. Sin embargo, como se ha dicho más de una vez anteriormente, el edificio que llegó al siglo XIX era demasiado monumental para ser fruto de pequeños remiendos y no hay constancia de un proyecto unitario. Por otra parte, las dos torres existían en 1371. Acaso el terreno adquirido acabara perteneciendo a la *Cort de la Governació* que, como se vio, estaba prácticamente enfrente.

Respecto a lo que consideramos pequeñas obras de adecuación, en enero de 1372 se colocaban dos rejas en las ventanas del archivo de la *Cort civil*, que además se critica que era oscuro e incómodo para buscar escrituras³⁸⁹. Pero, si el archivo era oscuro ¿por qué no se habían hecho más ventanas antes? En febrero de 1372 se realizó *una obra necesaria que fer entenen en cobrir de porxe la casa al cap de la escala de la sala e en fer rexes sobre lo cell de la presó*³⁹⁰. Ya hablaremos del porche pero ¿Por qué se hacen precisamente ahora las rejas para cubrir el techo de la prisión? Seguramente toda ella o una parte consistía en un gran espacio al que se accedía desde arriba y que necesitaría estas rejas para impedir las fugas. Pero, si de verdad las rejas eran necesarias, resulta impensable que en treinta años no se hubieran colocado y se hiciera precisamente ahora.

En agosto de 1372 se vendía el *alberch morisch* adquirido anteriormente, una vez reservada la parte de la propiedad necesaria para el uso público. En la misma reunión se planteaba incorporar uno de los *obradors de escrivania* contiguos al tribunal criminal, *dejús la Sala de la Ciutat dessús dita*, porque aunque se disponía de un archivo localizado en una *casa o partida apartada*, ésta se había quedado pequeña por el amontonamiento de libros y escrituras, de suerte que las declaraciones ante el Justicia no podían hacerse en ella³⁹¹. Nótese que se habla de un local situado *dejús*, es decir, debajo de la

³⁸⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 81. El comentario sobre el archivo de la *Cort civil* es que *era fosch en dan envig de les gents faents allo cercar escriptures*.

³⁹⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79, nota 28. Hay un error en el texto, donde aparece la fecha de 1362, aunque en la nota aparece 1372. Hemos contrastado el número de la página del documento con la nota 34, donde aparece una referencia de 1371 en una página anterior.

³⁹¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 80.

Sala de la Ciutat y que no se hace referencia todavía a la *Sala del Consell*, puesto que en este momento todavía no existía como tal, según se explica algo más adelante.

En 1379 se adquiría un desván sobre el obrador del notario Domingo Muliner, *que es atinent a la cort criminal*, y otro situado entre la *coberta jusana de la Sala de la Ciutat* y sobre el obrador del notario Ramón Gaya, *qui es atinent del portal major de la dita cort criminal*³⁹². La referencia a desvanes o espacios intermedios avala que se tratara ya de una planta baja de mayor altura que la convencional, que permitía la existencia de entreplantas. A pesar de todo, el local del archivo resultaba muy estrecho y en 1397 se incorporaba el resto del obrador de escribanía del notario Ramón Gaya, *qui es contigu a la cort desus dita deius la coberta de la present sala del Consell*.³⁹³

Por la misma época, concretamente en agosto de 1380, el Municipio adquiría una casa grande para que sirviera de *Cort* y de archivo para el Consulado del Mar, institución independiente de los otros tribunales municipales, destinada a vigilar el comercio marítimo³⁹⁴. Desconocemos donde se localizaba este edificio, que debía ser el precedente de la sede construida junto a la Lonja.

En enero de 1373 se construían bancos de obra para el tribunal criminal³⁹⁵ ¿Se trataba de una mejora sobre la sala existente o se estaba habilitando precisamente en ese momento un nuevo local para uso del tribunal criminal? El mismo mes se plantean nuevas obras en el Tribunal de 300 Sueldos, porque la cubierta estaba a punto de desprenderse, y el traslado provisional del Justicia encargado de este tribunal a *lo palau de .l.alberch qui es devant la Sala del dit Consell, en lo qual palau solia esser la cort de la Governació de la dita Ciutat e Regne d'aquella*³⁹⁶. Parece claro que se está haciendo referencia a otro edificio vecino, debiendo además aclararse el del empleo del término *palau* en la Edad Media para referirse a una sala de cierta amplitud cubierta con arcos diafragma y techumbre de madera, generalmente en planta baja³⁹⁷.

³⁹² Serra, A.: “El fasto...”, p. 83. Por el contexto parece que se esté empleando el término *coberta jusana* haciendo referencia al piso del entresuelo. *Cuberta* es equivalente de forjado, como se ve por ejemplo en el contrato de obras de la casa del duque de Gandía, de 1485, donde se dice: *La torre ha de tenir de altaria [...] Han de haver cinch cubertes, la primera és dels studis de les Mariposes, daval lo qual hi ha stables [...] (Zaragoza Catalán, Arturo; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes, Pere Compte Arquitecto, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006, p. 344). La palabra *jusana* es un italianismo, y se debe traducir como la inferior.*

³⁹³ Boix, V.: *Valencia histórica...*, tomo II, p. 267.

³⁹⁴ Cárcel Ortí, María Milagros y Trench Ordena, José: “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, *En la España medieval*, nº 7 (1985) pp. 1481-1546, anotación nº 169.

³⁹⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 81.

³⁹⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 80.

³⁹⁷ Sobre el uso de este tipo de estructuras, debe remitirse a los estudios de Arturo Zaragoza. De sus varios textos sobre el tema, se remite a: Zaragoza Catalán, Arturo: “Arquitectura de Arcos Diafragma”, en Mira, E. y Zaragoza, A. (Ed.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, vol. I, pp. 110-128 En tierras valencianas normalmente aparecen los arcos diafragma en planta baja, siendo menos habituales en el piso superior, como sí ocurre en bastantes ejemplos catalanes.

Vayamos ahora al edificio que existió hasta el siglo XIX. Recordemos que poseía dos torres y entre éstas se encontraba la que sería *Sala del Consell* y después se llamó Salón de los Ángeles. El acceso primitivo debía ser lateral, desde la actual Plaza de la Virgen y seguramente existía una escalera sobre la puerta que desembarcaba en la sala principal, como ocurría en una primera época en el Real y como se repite en muchos edificios valencianos de la época.

Hemos visto que en febrero de 1372 se realizó *una obra necessaria que fer entenen en cobrir de porxe la casa al cap de la escala de la sala e en fer rexes sobre lo cell de la presó*³⁹⁸. Con la disposición comentada de la escalera, *la casa al cap de la escala* no puede ser otra que el espacio que después ocupará el Salón de los Ángeles³⁹⁹. La documentación parece estar refiriéndose a una sobrecubierta, que obligará posteriormente a recrecer las torres para que se sigan viendo como tales, algo que veremos más adelante. Pero, si se trata del futuro local del Salón de los Ángeles ¿por qué no se habla todavía de la *Sala del Consell*? En nuestra opinión, sí que existiría un gran espacio, pero todavía no se habría empezado a usar como salón para reuniones del *Consell* o no estaría perfectamente adecuado. De hecho, en los años sucesivos se hacen obras que afectan a la *Sala del Consell* y la piedra angular colocada en 1376 en una de las esquinas del edificio rezaba en su inscripción: *per acabament de la sala e per començament de les cases de les Corts Civil e de CCC sous*⁴⁰⁰.

La palabra *acabament* es muy elocuente, confirmando que se ha creado algo nuevo. Sin embargo, lo que no queda tan claro es si ese algo se habría levantado de nueva planta o si se partiría de una preexistencia. Sin embargo, en nuestra opinión, resulta sugerente recordar las dimensiones de este salón, ofrecidas por Zacarés. Según este autor, el gran espacio tenía unas dimensiones de 39 x 98 palmos. En una construcción de nueva planta lo normal hubiese sido redondear a 40 x 100 palmos. Lo extraño es que esta disminución con respecto a las medidas lógicas es proporcional, lo que parece apuntar al empleo de un patrón métrico diferente.

Si pasamos a metros las dimensiones ofrecidas por Zacarés, tenemos 8,83 x 22,20 metros, con un error de unos 11 cm si consideramos que en el siglo XIX se podría haber afinado la medición hasta medios palmos. De las dos, la mayor resulta la más

³⁹⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 79, nota 28. Hay un error en el texto, donde aparece la fecha de 1362, aunque en la nota aparece 1372. Hemos contrastado el número de la página del documento con la nota 34, donde aparece una referencia de 1371 en una página anterior.

³⁹⁹ La misma expresión se emplea en relación al Palacio del Real. La reina había fallecido en 1458 en la *cambrá del cap de la scala*. También Pedro el Ceremonioso se enfrentó a los tumultos de la Unión desde el *cap de l'escala de la gran entrada del dit reial* (Serra Desfilis, Amadeo: “La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia”, en *Res pública* n° 18 (2007) pp. 35-57.

⁴⁰⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 83.

fiable porque el error al calcular el patrón va a ser proporcionalmente menor. Si buscamos ahora una métrica que nos ofrezca los valores redondos antes comentados, tomando la dimensión mayor obtendremos “palmos” de 22,2 cm o “codos” de 44,4 cm, y tomando la menor serán de 22,1 y 44,2 cm, respectivamente. Esta métrica se ha obtenido a partir de dimensiones grandes, lo que descarta los típicos errores de aplicación del patrón por la propia ejecución o por tener en cuenta o no los enlucidos.

Comparemos ahora los resultados obtenidos con unidades de medida empleadas en diferentes territorios. Si atendemos a los repertorios realizados con motivo de la homologación del sistema métrico decimal, podemos clasificar las unidades usadas en los distintos territorios peninsulares en tres grupos bastante homogéneos⁴⁰¹. En ámbito castellano desde la Edad Media se impuso la Vara de Burgos, equivalente a 83,59 cm, que se aplica con diferencias de menos de un centímetro a todas las provincias de la antigua Corona de Castilla. En cuanto a la Corona de Aragón, podemos tomar como patrón medio el de la Vara de Zaragoza (77,2 cm) o la Caña de Barcelona (155,5 cm) que viene a ser prácticamente el doble, o la Media Caña de las Baleares (78,2 cm). Dentro de este panorama bastante uniforme el Reino de Valencia contaba con una unidad de longitud única en la Península, la Vara de Valencia, que con sus 90,6 cm se dividía en 4 palmos de 22,65 cm, pero también en tres pies de 30,2 cm, prácticamente equivalentes al pie romano clásico (29,7 cm)⁴⁰².

De las unidades anteriores podemos lograr una aproximación a nuestros “palmos” de 22,2 cm dividiendo una Caña de Barcelona en 7 partes o una Vara de Zaragoza en 3,5 partes. Sin embargo, se debe advertir que los palmos catalanes y aragoneses son algo más pequeños, por derivar de una división en ocho y cuatro partes, respectivamente. Aunque exista esta similitud al dividir el patrón, en cuanto intentamos aplicarlo al total de la habitación los números se nos disparan.

Vayamos a las medidas castellanas. Si tomamos la Vara de Burgos no encontramos ninguna relación sencilla con los números que buscamos. Sin embargo, una vara castellana se podía dividir en tres pies de 27,86 cm y, si tomamos dos de estos pies, tenemos un codo de 55,72 cm. Éste sería el Codo de Ribera castellano, coincidente con el Codo Rassasí hispanomusulmán, oficial en el Califato de Córdoba y basado en

⁴⁰¹ Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico: *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema Métrico Decimal*, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, Madrid 1886.

⁴⁰² Zaragoza Catalán, Arturo: *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, Generalidad valenciana, Castellón 2008, pp. 4-5. Diversos autores, como Corachán, han defendido que Jaime I otorgó al territorio valenciano intencionadamente una nueva métrica inspirada en las unidades empleadas en la Antigüedad y, de hecho, su sobrino Alfonso X intentaría instaurar el patrón valenciano (y romano) en Castilla a mediados del siglo XIII, aunque finalmente triunfaría la Vara de Burgos.

el Codo Hasimí egipcio⁴⁰³. Si tomamos dos veces y media el “palmo” obtenido de 22,2 cm nos queda un módulo de 55,5 cm, que quizá podría ser una variante local del Codo Rassasí en Valencia. Con esta premisa, las dimensiones de 39 x 98 palmos que, como se vio, se traducían en 8,83 x 22,20 metros, equivaldrían ahora a 16 x 40 codos.

Sirva la divagación anterior para llegar a la conclusión de que los constructores que ejecutaron el salón principal no trabajaron en palmos valencianos, sino que lo hicieron probablemente en codos, lo que prácticamente descartaría que se hubiera levantado de nueva planta en la década de 1370. El empleo de codos en la realización final apuntaría a que la obra hubiera sido llevada a cabo por maestranzas hispanomusulmanas, algo que en la ciudad de Valencia sería más propio del siglo XIII que del XIV y que podría remitir a una cronología anterior a la expulsión decretada tras las revueltas en los últimos años del reinado de Jaime I. Es decir, estaríamos en época de Teresa Gil de Vidaurre. Cabe pensar que el proyecto se habría planteado en palmos valencianos y que los constructores moriscos lo habrían trasladado equiparando cada 2,5 palmos (56,6 cm) a un codo de 55,5 cm, lo que explicaría el error dimensional que se delata en la descripción de Zacarés.

Tendríamos, por tanto, un gran espacio protocolario que tuvo que habilitarse en el último tercio del siglo XIV para usarse como *Sala del Consell*. No sería descabellado considerar que anteriormente hubiera existido en el mismo lugar una sala abierta con una galería, que funcionaría de vestíbulo a las estancias de la planta principal. Encontramos este tipo de amplios distribuidores abiertos en el Palacio Episcopal de Tortosa, de mediados del XIV o, ya en la primera mitad del XV, en la Casa de la Ciudad de Barcelona y en el Palacio de la Generalidad de la misma ciudad. También el Palacio Episcopal de Barcelona, de mediados del XIII, presentaba en el piso superior estancias abiertas con grandes arcos, quedando los espacios privados cerrados reducidos a muy poco⁴⁰⁴. En la Almudaina de Palma y el Palacio Real de Perpignan, residencias levantadas durante el reinado de Jaime II de Mallorca (1276-1311) existen todavía sendas galerías abiertas sobre la entrada principal, pudiendo identificarse en el antepecho de este último incluso el lugar donde en algún momento desembarcaba una escalera. Es probable que se repitiera el mismo

⁴⁰³ Vallvé Bermejo, Joaquín: “Notas de metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana”, *Al-Andalus* vol. 2.XLI (1976) pp. 339-354.

⁴⁰⁴ Actualmente hay grandes carpinterías con vidrios cerrando estos arcos. Respecto al Palacio Episcopal de Valencia seguramente se reformó en época medieval para reconvertir un espacio similar, abierto y de una crujía, en un salón utilizable, lo que obligó a reconstruirlo más retranqueado y disponer delante un corredor abierto de comunicación entre sus dos torres. Así se advierte por algunos de los arcos medievales conservados en planta baja de las torres y por las plantas del edificio publicadas por el arquitecto Traver (Traver Tomás, Vicente; *Palacio arzobispal de Valencia. Memoria referente a su historia y reconstrucción*, Tipografía Moderna, Valencia 1946).

esquema en el ala occidental del Real de Valencia, si bien los planos decimonónicos nos presentan un espacio cerrado muy diferente.

La otra duda que surge al analizar el texto es ¿por qué era necesario cubrir este espacio? Podría interpretarse que el ámbito entre las dos torres estuviera descubierto, pero parece extraño y hay datos que apuntan a la existencia de un segundo piso en otras alas del edificio. La conservación y preservación de la techumbre existente con la ayuda de una sobrecubierta es otra posible explicación. Ello nos llevaría a considerar dificultades de mantenimiento o, más probablemente, una calidad excepcional en su acabado, que se pretendía preservar ante el peligro de arruinarse por pequeñas filtraciones. Si se hubiera tratado de una cubierta plana, como suele ser habitual en la Valencia medieval, las reparaciones y control de desperfectos son relativamente sencillos, aunque una pequeña filtración puede hacer mucho daño a la decoración. La alternativa es considerar una cubierta inclinada, que teóricamente funciona mejor y necesita menos control, pero donde las revisiones son más esporádicas por ser peligroso acceder a ella para reparar las tejas.

¿Qué se podría valorar tanto en 1370? La calidad de los acabados ornamentales siempre ha sido tenida en cuenta pero, además, desde mediados de siglo parece existir una especial atención por el legado andalusí. Es probable que en esta época los reyes de Aragón trataran de emular a los monarcas castellanos en la asimilación del lenguaje áulico de la arquitectura hispanomusulmana. El proyecto de reforma y ampliación de la Aljafería de Zaragoza en tiempos de Pedro el Ceremonioso no puede entenderse si no se recuerda la actuación de Pedro I el Cruel en los Alcázares de Sevilla, que a su vez remiten al palacio de Comares de la Alhambra. Martín el Humano admiró las techumbres del *palau morisch* de la casa de Guillem de Belvis y de otros caballeros en Játiva durante su visita en 1404 y finalmente logró que le fueran obsequiadas y enviadas a Barcelona⁴⁰⁵. Una de estas techumbres, que recientemente ha podido restituir Miguel Sobrino a partir de los mechinales, sería una armadura de par y nudillo y fue montada en la tribuna real de la Catedral de Barcelona. Para su colocación se tuvo que recurrir a carpinteros toledanos, lo cual nos puede dar una idea de la pérdida de oficio que se había experimentado en la Corona de Aragón⁴⁰⁶.

Desconocemos cómo pudo ser la cubierta anterior al incendio de 1423, e incluso es posible que en la intervención de hacia 1376 también se hubiera sustituido. De todas

⁴⁰⁵ Serra Desfilis, Amadeo: “La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia”, *Res publica* n° 18 (2007) pp. 35-57.

⁴⁰⁶ Para la noticia del traslado de las techumbres, Riu-Barrera, Eduard: “El Palau Reial Major de Barcelona”, *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura (vol. III) Dels palaus a les masies*, Enciclopedia Catalana, Barcelona 2003, pp. 166-169. La reconstrucción de la tribuna puede encontrarse en: Sobrino González, Miguel: *Catedrales. Las biografías de los grandes templos de España*, La Esfera de los Libros, Madrid 2009, p. 75.

formas, solamente hay dos alternativas, con pequeñas variantes. La primera es una solución de techo plano sobre apoyos intermedios, que podría enlazarse de alguna manera con las salas columnarias de los primitivos ayuntamientos valencianos, como el de Morella o Catí⁴⁰⁷. La segunda sería un espacio diáfano resuelto con una armadura de par y nudillo y una cubierta inclinada, o plana, planteando una solución atirantada de vigas sobre jabalcones, como la que debió haber en el Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos). El edificio burgalés, que conocemos a través de las restituciones de Miguel Sobrino, no tiene paralelo en las fortalezas castellanas de la época y, además, fue levantado precisamente hacia 1370-1380, después del asedio de los castellanos a la ciudad de Valencia⁴⁰⁸. Por otra parte, en su configuración de gran sala entre dos torres y en sus dimensiones guardaría interesantes semejanzas con las residencias áulicas valencianas, sobre todo con el *Real* y el *Realet*⁴⁰⁹. Lo que sí podemos descartar totalmente es una cubierta con arcos diafragma en un segundo piso⁴¹⁰.

Lo más inmediato sería pensar en la primera solución, con los pilares intermedios, que sería la más sencilla desde el punto de vista constructivo y se podría relacionar con otros ayuntamientos medievales de ámbito valenciano. Sin embargo, hay algunas razones compositivas que nos hacen pensar que aquí hubiera existido una cubierta de par y nudillo y no una techumbre plana con soportes intermedios. La primera es

⁴⁰⁷ Las dimensiones de las estancias que se resuelven con forjados de madera generalmente no sobrepasan el límite de los ocho metros, que encontramos ya en la estructura medieval del Palacio Mayor de Barcelona antes de la intervención de Pedro el Ceremonioso o en algunos de los grandes edificios públicos italianos, entre los que se podría citar el célebre *Broletto* de Como, de finales del siglo XII. Entre los siete y los ocho podríamos citar las salas de la intervención de Pedro el Ceremonioso en la Aljafería de Zaragoza, los salones del Real de Valencia o de algunos grandes palacios como el castillo de Alaquás, ya de principios del XVI. A partir de luces mayores se hace siempre aconsejable la utilización de soportes intermedios o armaduras que implican una cubierta inclinada, como en el Salón del Trono de la Aljafería, realizado en época de los Reyes Católicos, que también cuenta con cerca de nueve metros de anchura.

⁴⁰⁸ Sobrino González, Miguel: "El Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el norte de la vieja Castilla", *Loggia. Arquitectura & Restauración* n° 11 (2000) pp. 10-21.

⁴⁰⁹ Las torres tienen la misma dimensión que las del *Real* de Valencia, aunque los muros son más gruesos. Una de ellas está resuelta sin apoyos, con una cubierta ochavada, que bien pudo existir en la Torre de los Ángeles antes de la reconstrucción abovedada del siglo XIV. La otra posee un pilar intermedio, solución más habitual, a la que apuntan las ventanas pareadas que vemos en el *Real* (manteniéndose en la torre principal por simetría) y en el *Realet*. También en el *Realet* observamos el cambio de plano de las torres, lo que sugiere que el espacio central fuera una gran sala como la de Medina de Pomar (que tiene 8 x 21,5 metros) y no una doble crujía como en el *Real*. En nuestra opinión, es muy probable que los Velasco conocieran el *Realet* durante el asedio de Valencia, por encontrarse a las afueras, y que después decidieran construir su nuevo palacio siguiendo el modelo valenciano. Hay otros detalles muy valencianos en Medina de Pomar, como la presencia de arcos diafragma en la planta baja de las torres, apoyando en una de ellas los pilares superiores en clave, como ocurría por ejemplo en la Casa del Diezmo de Sagunto.

⁴¹⁰ En Cataluña sí que se construyeron grandes salas de arcos diafragma en castillos como los de Peralada o Verdú. También hay arcos en la sala del palacio de los Reyes de Mallorca en Perpignan, situada en el primer piso. En ámbito valenciano, sin embargo, únicamente hemos encontrado la solución de los arcos para estancias en planta baja. En la Casa de la Ciudad y el Palacio Real de Barcelona también se construyeron espacios similares, que estaban elevados. Respecto a nuestro edificio, descartamos esta solución porque necesitaría grandes contrafuertes y habría condicionado la fachada.

la posición de las puertas y ventanas, dos por cada fachada, que quedarían precisamente a eje de las columnas si las hubiera habido. Lo normal es hacerlas coincidir con los vanos ciegos, para que no interfieran la entrada de luz, como vemos en las salas de los ayuntamientos de Morella o Catí, que presentan una y dos columnas, respectivamente. La segunda es la proporción de la sala o, más concretamente, su altura. El tema de la altura o la proporción de la sala no es una cuestión baladí. No conocemos ningún ejemplo de sala columnaria con una altura de nueve metros, antes al contrario, la tendencia suele ser que los espacios de este tipo sean más anchos que altos, generalmente en una proporción de 2 a 1. La relación canónica *ad quadratum* la alcanzaremos sólo en salas diáfanas.

Sin embargo, el problema es saber hasta qué punto la reconstrucción tras el incendio de 1423 fue “conservadora” o si, por el contrario, se aprovechó para elevarla y mejorar sus proporciones. A este respecto, un buen ejemplo es el Palacio Ducal de Gandía, donde las antiguas fotografías de la fachada demuestran que el frente del Salón de las Coronas era mucho más bajo y poseía quizá una cubierta plana, apoyada sobre columnas centrales o, en todo caso, con un muro que lo dividiría en dos crujías⁴¹¹. La intervención de finales del siglo XV parece ser la que le habría dado su actual fisonomía, con grandes vigas apoyadas en ménsulas y semicolumnas adosadas⁴¹².

Una cubierta de par y nudillo “camuflada” por un recrecido para asentar un porche, o directamente una solución de jabalcones como la de Medina de Pomar, explicaría que se hubiera adoptado una proporción *ad quadratum* en este espacio y los contiguos. La altura total y volumen debían estar bien definidos porque tras el incendio sólo se reconstruyó la Sala, pero no fue necesario recrecer las torres. Debe observarse además, según la restitución que planteamos a partir del contrato, que la obra realizada tras el incendio de 1423 introduciría enormes ménsulas que arrancaban desde una posición relativamente baja, aproximadamente a dos tercios de

⁴¹¹ En esta fachada se veían restos de una galería de arcos trilobulados de ladrillo, resueltos a la manera francesa vigente hacia 1300. La sala debió ser construida seguramente en tiempos de la emperatriz Constanza, cuyas armas con el escudo de Sicilia se conservan en las pinturas de la habitación contigua. (Solá, José María y Cervós, Federico: *El palacio ducal de Gandía*, Barcelona 1904, pp. 73-93, 123-128. La disposición de doble crujía entre torres responde a la planimetría del Palacio del Real de Valencia, concretamente al ala oriental, donde se encontraban probablemente las habitaciones más privadas. En la Casa de la Ciudad pudo existir algo parecido en el ala norte, de escala más doméstica. Respecto a Gandía, parece más plausible pensar en columnas que en un muro, por la proporción de la planta baja y la presencia de arcos perpendiculares a la nave.

⁴¹² La decoración de dobles coronas en el techo es un referente a la familia Borja. Sin embargo, la configuración del alfarje es muy convencional y la pintura extremadamente austera, en la línea de la que encontramos en el Palacio del Almirante, de mediados de siglo. Del mismo modo, las sencillas zapatas y las semicolumnas octogonales podrían muy bien ser del siglo XIV o del XV.

la altura total⁴¹³. La imagen de esta carpintería, a pesar de tener una configuración completamente distinta, no sería tan lejana de la propuesta por Miguel Sobrino para Medina de Pomar, lo que nos lleva a plantear que se estuviera intentando reponer la espacialidad primitiva, pero sin conocimientos suficientes de cómo resolver adecuadamente una armadura atirantada.

Hay razones para pensar que la técnica de las grandes armaduras de par y nudillo tuvo su apogeo en Valencia durante las últimas décadas del XIII, alcanzando luces de 10 metros en el Palacio del Real o incluso de 11 en el dormitorio del Convento del Carmen, pero desapareció durante el siglo XIV, lo que convertiría en un ejemplar todavía más excepcional cualquier techumbre de este tipo. Como se ha comentado, la solución habitual para cubrir grandes luces será mediante el auxilio de columnas centrales, como en las salas de los ayuntamientos de Morella o Catí, o en la Casa del Diezmo de Sagunto, por ejemplo. En la reconstrucción del Palacio del Real se recurriría a abovedamientos (Torre de los Ángeles) o arcos diafragma (Sala de Audiencias) existiendo finalmente armaduras de par y nudillo en las sobrecubiertas, pero de época posterior⁴¹⁴.

Otra posible solución, sin pasar por las columnas intermedias, habría sido la ejecución de cerchas y, en todo caso, un falso techo de madera decorado con un casetonado. Este tipo de estructuras fueron habituales en Italia y sería coherente su presencia en la Casa de la Ciudad con la reconstrucción posterior al incendio, y también con la posible representación de un espacio similar en una de las miniaturas del *Llibre de Privilegis* de la Ciudad de Barcelona (Lámina 1.16).

Volvamos ahora al tema del porche. El porche superior, entendido como espacio residual bajo cubierta, habría aparecido en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV o principios del XV. Funcionalmente, parece ser la consecuencia directa de la ejecución de una techumbre inclinada con tejas para proteger una cubierta plana, que exige un mantenimiento más continuo⁴¹⁵. Este problema de la arquitectura primitiva valenciana queda explicitado a principios del siglo XVII en las recomendaciones del

⁴¹³ Aunque en el contrato no se menciona el canto de las ménsulas, sí que se refiere tanto la dimensión de las vigas como de las molduras intermedias, que guardarían las mismas proporciones de la Sala Dorada, iniciada en la década anterior. Debe notarse que en las vigas se habla de forros, por lo que no debemos descartar que estructuralmente las grandes ménsulas ocultaran jabalcones.

⁴¹⁴ Estas últimas cubiertas serían herederas de la realizada a mediados del siglo XV en el dormitorio del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia, cuya forma y ejecución parecen más próximas a las de la carpintería centroeuropea que a las armaduras de tradición andalusí. Sobre esta pieza puede verse: Palaia Pérez, Liliána: “El diseño y construcción de armaduras líneas de cubierta sobre obras de fábrica. Análisis de tres casos de la Comunidad Valenciana”, *Loggia: Arquitectura & Restauración* n° 13 (2002) pp. 94-109.

⁴¹⁵ Este tema lo hemos visto planteado en Gómez Urdáñez, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1987, tomo I, p. 110. Uno de los edificios más antiguos documentados con una galería de arcos sería el castillo de Valderroble, de principios del siglo XV.

arzobispo Aliaga para la construcción de nuevas iglesias y renovación de las antiguas, donde aconseja que sobre las cubiertas planas medievales, que eran abovedadas, se realice un tejado inclinado⁴¹⁶.

Entre la cubierta plana y el tejado quedaría siempre un espacio, que se podría aprovechar elevando ligeramente el arranque de este último. En los palacios de la antigua aristocracia militar, que gozaban del privilegio de ostentar almenas defensivas en sus terrazas, sería suficiente apoyar la cubierta inclinada sobre ellas para obtener este nuevo espacio. Esta solución la encontramos todavía en el Almudín de Valencia, o también representada en un detalle del retablo de Santa Catalina, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de mediados del siglo XV⁴¹⁷. Las residencias burguesas no contaban con almenados, por lo que sería necesario crear machones de piedra o ladrillo que las suplieran, solución recurrente en la arquitectura popular hasta el siglo XVIII ó XIX y que posiblemente tuvo precedentes anteriores. Una variante de esta solución, mucho más elegante, es la utilización de pilarcillos octogonales de piedra. Así se resuelven las cubiertas de las residencias barcelonesas en el siglo XV, donde la construcción en piedra para la edificación estaba mucho más extendida que en Valencia. Esta misma solución de pilares octogonales y huecos adintelados la encontramos también en el centro de Italia, al menos en la zona de Toscana y Roma

Existe otra solución, que sería la de crear una galería de arcos apoyados en los pilares o almenas. Si bien parece una evolución inmediata y será la más empleada en el siglo XVI, suele estar inicialmente reservada a edificios públicos, como la Lonja de Palma (1422-1445), la remodelación de la Lonja de Barcelona (1423), el patio del palacio de la Generalidad en la misma ciudad (c. 1425), el palacio episcopal de Valderrobles (concluido en época de Dalmau de Mur 1431-1456), el Castelnuovo de Nápoles (post. 1442) o la remodelación tardomedieval de la fachada principal de la fortaleza de la Aljafería de Zaragoza, residencia de los reyes de Aragón.

Una interesante fachada del siglo XIV con galería entre dos paños macizos, de alguna manera falsas torres, la encontramos en el singular edificio de la calle Graells en la localidad catalana de Cardona que, curiosamente, mantiene el mismo número de huecos en planta noble y planta baja de la Casa de la Ciudad de Valencia, tal como llegó al siglo XIX. Las ventanas se conforman con arquillos ojivales formados por pequeñas dovelas, acaso emulando a unos huecos de un tamaño muy grande

⁴¹⁶ Pingarrón Seco, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia 1998, p. 82.

⁴¹⁷ La imagen aparece publicada en Zaragoza Catalán, Arturo: *Arquitectura gótica valenciana*, Generalitat Valenciana, Valencia 2000, p. 190.

donde sí serían necesarias⁴¹⁸. En Valencia guardan la misma composición, al menos en lo que se refiere a la galería, los palacios señoriales de Sot de Ferrer (s. XIV) y Faura (s. XVI).

El problema de la fachada flanqueada por dos torres no era tanto una cuestión estética, sino más bien política, dada la simbología áulica que llevaba aparejada. La eliminación de estos elementos representativos de la familia real debe ser interpretada como una prueba de sometimiento a la Corona. Recordemos que los Jurados de la ciudad de Valencia se habían enfrentado públicamente al monarca en 1347 acusándolo de absolutismo y al año siguiente aragoneses y valencianos se levantaron en armas contra el rey, siendo derrotados en Épila y Mislata, respectivamente⁴¹⁹. Sin embargo, la fidelidad en los duros momentos de la lucha contra Castilla y la resistencia de Valencia a los asedios de 1363 y 1364 devolverían el favor real a la ciudad.

El reconocimiento del soberano hacia sus fieles súbditos se materializaría precisamente en 1377, cuando Pedro el Ceremonioso decidió sustituir el antiguo escudo municipal, consistente en una ciudad sobre las aguas, por las propias armas reales bajo una corona. Además se comprometía a dibujar con su propia mano otra corona sobre la L de la palabra Valencia en los documentos oficiales⁴²⁰. En este contexto comprendemos la importancia de la carta escrita por los Jurados al rey Pedro el 30 de julio de 1378, desmintiendo su intención de colocar un reloj y una campana en la sede del poder municipal, puesto que en opinión del monarca *tals coses no.s deguessen tenir sino en esglesyes o palaus de reys*. De hecho, el mismo relojero alemán que había instalado el mecanismo de la catedral había ofrecido al *Consell* la realización de otro para la Casa de la Ciudad, pero éste había desestimado la propuesta porque acumulaba muchos gastos y el reloj se le antojaba *obra supersticiosa e voluntaria*⁴²¹.

Con más tranquilidad sobre la situación económica que en las décadas anteriores, los Jurados pudieron acometer una serie de reformas e intervenciones más ambiciosas para crear nuevos espacios necesarios a la administración municipal, que supusieron una remodelación a gran escala del edificio. En julio de 1376 se definirían las actuaciones que se deberían realizar a corto plazo:

⁴¹⁸ Las podríamos comparar con los grandes arcos de ventanas en los palacios de la Almudaina y Perpignan, que se repetirán en el Real de Valencia a principios del siglo XIV.

⁴¹⁹ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad de Valencia...*, pp. 115-116.

⁴²⁰ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad de Valencia...*, pp. 121-122.

⁴²¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 83. Sin embargo, el Municipio necesitaba un reloj. Que se trataba de una simple excusa para no enemistarse con el monarca lo prueba el hecho de que a partir de 1381 se construyera de común acuerdo entre la Catedral y la Ciudad el nuevo campanario, donde se colocaría un reloj de uso civil.

Finalment lo dit Consell attenant que les cases de les corts civil e de CCC sous de la dita ciutat estan no solament indecentment segons decencia de tanta ciutat, ans encara perillosament, specialment per vellea e guastament de les cubertes d'aquelles. Aximateis attenant que a la sala del dit Consell fall una cambra per continue estatge dels jurats a tots dies e per a lur Consell secret, com comunament estiguen e hajen estar en la cambra de l'escrivá, e tancats moltes vegades segons que ls affers requerien, no sens lagui e dan de les gents que hauran esser espatxades per lo dit escrivá e por sos substituïts e no poran entrar a aquells per tancament de la dita cambra. Per aquestes raons e altres lo dit Consell deliberadament e concordant proveí e té per bé que les cases de les dites corts fossen de nou fetes e obrades, e cases d'archius per a aquelles e daquén sobre aquelles sien fetes primerament una notable cambra per a Consell secret e continue estatge dels jurats, en après una cambra per als administradors de les impositions, e darrerament una cambra atinent de la presó comuna per a presó e estatge d'alcun o d'alcuns notables homes si e quant cosi si esdevenga⁴²².

Del documento se desprende en primer lugar la reconstrucción de los locales destinados a tribunales y archivos y, sobre ellos, la creación de varias dependencias nuevas que empezaban a considerarse necesarias: la *cambra del Consell secret*, una *cambra per als administradors de impositions* y una prisión para personajes de una cierta categoría social.

Las intervenciones se llevaron a cabo entre 1376 y 1377, con la necesidad de trasladar desde agosto la *Cort civil* a la casa del tribunal de la Gobernación, en la vecina plaza de la Hierba, pagando por ello un alquiler. El Tribunal de 300 Sueldos, de menor tamaño, se trasladó a un *obrador* en la plaza de San Bartolomé (actual de Manises) mientras que las reuniones del *Consell* se convocarían nuevamente en la Cofradía de San Jaime⁴²³.

Todos estos trabajos corrieron a cargo del maestro Bernat Boix, *maestre de obres d'edificis, molt abte e sufficient en aquella art*, a quien se concedió en marzo de 1377 una gratificación aparte de su salario *per la bella obra que ha feta en la Sala, en la cambra del consell secret e en les cases de les Corts de la Ciutat*⁴²⁴. Debe notarse que no se había acometido todavía la obra nueva para los *administradors de les impositions* ni la prisión para personajes notables. Sabemos por Zacarés que en el nuevo techo de la *cambra del Consell Secret*, debió concluirse en esta época, porque los nombres de los Jurados que aparecían eran los del año 1376. Conocemos sus nombres porque para conmemorar estas intervenciones los Jurados incorporaron en el ángulo de la torre del *consell secret*

⁴²² Serra, A.: "El fasto...", p. 81.

⁴²³ Serra, A.: "El fasto...", p. 82-83.

⁴²⁴ Serra, A.: "El fasto...", p. 82.

un antiguo pedestal con un epitafio romano junto al que tallaron la siguiente inscripción (Lámina 1.11):

Aquesta obra, per acabament de la sala e per començament de les Corts Civil e de CCC sous, fo feta en l'any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXVI, estants iurats de la ciutat de Valencia los honrats En Berenguer Dalman, cavaller, En [Pere] Mercader, generós, miser Jacme Jofre, en Pere Joban, En Martí de Torres e En Pons Despont, ciutadans de la dita ciutat⁴²⁵.

Y es que la intensa campaña de actuaciones sobre el antiguo edificio hacía que los Jurados se sintieran orgullosos y decidieran perpetuar su memoria, al igual que se hacía en la Antigüedad. Resulta interesante la observación de Arturo Zaragozá, sobre el empleo de una lápida romana, que mantuvo en el otro lado los restos de la inscripción latina original, para que quedara bien patente la identificación de los valencianos del siglo XIV con los fundadores de la ciudad.

No debemos olvidarnos de analizar el propio texto de la inscripción, algo que parece trivial pero que en este caso es importante. La fecha es la de 1376 y lo que se conmemora es haber terminado una serie de obras de la *Sala* y comenzar las de la *Cort* o tribunal. Esto debe añadirse al hecho que en 1377 se dé la gratificación, entre otras, por las obras hechas en la sala. Sin embargo, desconocemos el alcance real de éstas. Posiblemente fueron simples operaciones de adecuación funcional o intervenciones menores, porque en la década siguiente continúan acometiéndose obras. En septiembre de 1376 se hace también referencia explícita a las obras en *la Sala del Consell que es sobre les dites corts* lo que parece confirmar que los tribunales ocupaban entonces ya la planta baja, seguramente en el mismo lugar donde Antonio Suárez ubica los Juzgados del siglo XVIII⁴²⁶.

Una incógnita que se nos plantea, a la vista del acuerdo de 1376, es si la torre occidental se levantó de nueva planta o si existía anteriormente, como sugiere la referencia de 1371 a “las torres”. El documento nos habla de la creación de una *cambra* para el *Consell Secret* sobre las *corts* o tribunales, que teóricamente tendrían un único piso, lo que explicaba el deterioro de las cubiertas⁴²⁷. Esta creación parece

⁴²⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 83.

⁴²⁶ Almarche, F.: “Noticias...”, p. 60. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en hasta los primeros meses de 1377 los tribunales siguen fuera del edificio (Serra, A.: “El fasto...”, p. 82, nota 51) No obstante, se puede pensar que ya se había realizado parte de las obras de adecuación. Hay que añadir que, de las dos puertas que Antonio Suárez menciona como de los Juzgados, Zacarés dice que la más occidental (debajo de la sala del Consejo Secreto) estaba sin uso (*Memoria histórica...*, p. 22).

⁴²⁷ No obstante, ni siquiera esta afirmación es clara, porque la palabra *cubierta* en esta época se emplea como sinónimo de forjado. Sin embargo, sí es explícita la referencia a que las nuevas habitaciones deben realizarse *sobre* los tribunales.

entrar en contradicción con la presencia de los antiguos arcos de separación descritos por Zacarés en el Salón de los Ángeles, que suponemos estarían en este lado. Es posible que en un primer momento se pensara añadir la *cambrà del Consell Secret* como un espacio contiguo y que, sobre la marcha, se prefiriese segregarse el extremo de la Sala, obteniendo una dependencia más digna y generando un mejor apoyo para el recrecido de la torre. No obstante, este es el tipo de decisiones que si se toman sobre la marcha normalmente no quedan reflejadas en la documentación, generando después confusiones y malentendidos.

En cuanto a la volumetría exterior, resulta extraño pensar en la construcción de una torre nueva, porque en 1371 existían ya las dos de la fachada, como vimos. Ello nos haría pensar en una reparación. Sin embargo, tal como está redactado el documento, sí que parece que se esté levanto de nueva planta una torre o, al menos, elevándola como toca. Podemos interpretar que la obra del porche en *la casa al cap de la escala*, llevada a cabo en 1372, al cubrir la gran *Sala del Consell* habría nivelado la cubierta a la altura de las torres primitivas, por lo que tendría sentido volver a recrecerlas ahora. Sabemos también con seguridad que, al menos en el año 1407, la sede municipal de Valencia volvía a contar con dos torres⁴²⁸ y que en la segunda mitad del siglo XV había un reloj en la más occidental⁴²⁹. Toda esta actuación se puede relacionar, por las fechas, con la reconstrucción del palacio del Real, cuyas obras fueron sufragadas en gran medida por la Ciudad y que se emprendieron precisamente en la década de 1380. En este clima de concordia, el rey no habría puesto objeciones a que el Municipio elevase estos elementos áulicos propios de la más alta aristocracia o incluso de la Familia Real.

Volvamos a las obras de 1376. Al norte de la *cambrà* para el *Consell Secret* se habilitó el local para los *administradors de les impositions*, es decir, para los funcionarios encargados de recaudar impuestos. Lo inmediato es pensar que ocuparía el local de la antigua capilla, con lo que la prisión de notables quedaría en la zona norte, en lo que después será el Racionalato. Sin embargo, al analizar los documentos de la creación de la *cambrà del Racional* en el siglo XV, puede interpretarse que lo que se está haciendo es segregarse y dignificar parte de una estructura mayor. Parte de esta habitación debió usarse como archivo de los tribunales civil y de 300 sueldos, que se encontraban debajo. Quizá existieran escaleras internas que facilitarían la comunicación, como la que refiere Zacarés en esta misma zona, cuando habla de la capilla⁴³⁰. El caso es que,

⁴²⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 85. En esta fecha se vuelven a nombrar las dos torres con motivo de la colocación de luminarias en las festividades de San Dionisio y San Jorge.

⁴²⁹ En 1478 se menciona la torre de la *spera* o del reloj, con motivo de la realización de un porche (Serra, A.: “El fasto...”, p. 95, texto y nota 146) Vuelve a mencionarse la *spera* en 1481 y, haciendo referencia a una de las ventanas de la capilla, en 1489 (Serra, A.: “El fasto...”, p. 94, nota 137).

⁴³⁰ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 26.

como veremos, en paralelo o poco antes de arreglar la *cambrà del Racional*, se construiría un archivo de la *Cort Civil* en planta baja.

Además, en una provisión de fondos de septiembre de 1376 se destinan 750 libras para gastarlas en los trabajos de los tribunales civil, de 300 sueldos y de los administradores de la ciudad, así como para acabar la *Sala del Consell*, que es sobre les *dites corts*. No se hace referencia explícita a la *cambrà del Consell Secret*. Al año siguiente aumenta el gasto, con 2.800 libras en diversos pagos e *senyaladament en la obra nova e notable, la qual se es feta e · s fa en la Sala de les Corts, en la cambrà del Consell secret de la dita ciutat e en algunes creus de camins*⁴³¹. Aquí la expresión *Sala de les Corts* se usa como sinónimo de la *Sala del Consell*, como se deduce de la anotación de la sesión plenaria del 27 de septiembre de 1376, que se trasladó a *lo palau de la confraria de Sant Jacme d'aquella matexa ciutat, pero ço com la Sala del Consell o de les Corts a present es empatxada e no cominent per a celebració de consell, per raó de la obra qu · es continua e · s en la dita Sala*⁴³².

Debe advertirse la extraordinaria cuantía que se desembolsó en 1377, si la comparamos con los gastos realizados el año anterior y el siguiente, respectivamente de 750 y 400 libras. Estas 2.800 libras son equivalentes a 56.000 sueldos, más del doble que lo empleado en las intervenciones de 1340. Ello nos lleva a pensar que lo que se está haciendo en este momento es decorar los nuevos salones representativos. Empezadas las obras en septiembre de 1376, terminaron en abril de 1377, cuando los *consellers* pudieron reunirse en la nueva sala, aunque en julio otras dos sesiones se trasladaron a la Cofradía de San Jaime. El autor de la obra fue el maestro Bernat Boix, a quien se gratificó en mayo de 1377 con 10 florines, aparte de su salario ordinario, *per la bella obra que ha feta en la Sala, en la cambrà del Consell secret e en les cases de les Corts de la Ciutat*. Bernat Boix había sido contratado en enero de 1376 como maestro de los muros de la ciudad -calificado como *maestre de obres d'edificis, molt abte e sufficient en aquella art-* y en julio del mismo año el rey Pedro lo había convertido en maestro de obras del Palacio del Real, cargo que ocupó al menos hasta 1388⁴³³.

Al pensar en ornamentación medieval valenciana, lo inmediato es considerar que se policromaron las techumbres. Sin embargo, dada la cronología y el hecho de que Bernat Boix fuera un maestro albañil, se plantea la duda de si pudo realizarse en este

⁴³¹ Serra, A.: "El fasto...", p. 82.

⁴³² Serra, A.: "El fasto...", p. 82.

⁴³³ Serra, A.: "El fasto...", p. 82. Respecto los otros datos, Serra Desfilis, Amadeo: "Cort e palau de rey. The real palace of Valencia in the medieval epoch" en *Imago Temporis. Medium Aevum* n° 1 (2007) pp. 121-148, concretamente notas 29 y 30. El texto es el mismo escrito para Boira Maiques, Josep Vicent (ed.): *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006, pp. 83-90, pero incluye las notas que en la publicación española se omitieron. La última noticia que tenemos de Boix es cobrando por nivelar una conducción de agua en mayo de 1392, junto a En Clapers (Glick, Thomas F.: *Irrigation and hydraulic technology: medieval Spain and its legacy*, Aldershot, Chicago 1996, p. LXXIV).

momento la decoración de yeserías referida por Zacarés en alguna de estas piezas. Retomaremos el tema más adelante, intentando establecer paralelos entre la descripción decimonónica y lo que se realizó por las mismas fechas en otras partes de España.

En diciembre de 1378 se estaban haciendo pagos de 400 libras por la *obra de les cases de la presó comuna e altres cases a aquella contigues de pertinencies de la Sala del Consell de la dita ciutat*⁴³⁴. A continuación se acometió la remodelación del ala oriental. No hay contrato ni acuerdos, pero sí referencias a gastos que se están realizando en la década de 1380 y que solamente pueden corresponder a esta zona. Así, en julio de 1383 se destinaron 300 libras a *la obra que de present se fa d'una torre en l'alberch de la Sala del Consell* mientras que, en noviembre del mismo año, 55 libras y 10 sueldos sirvieron para pagar por 53 troncos de pino para cubrir varios edificios municipales, entre ellos el *alberch de la Sala*⁴³⁵. En 1385 se vuelve a hacer referencia al mantenimiento de las terrazas del *alberch de la Sala e de les Corts*⁴³⁶. Otra vez aparece una mención al *alberch del Consell* en una noticia de 1428 donde se reflejan las obligaciones del guardián del edificio:

[...] *guardar e tenir en continua custodia, dia e nit, les cases, Sala e alberch del Consell de la dita ciutat e aquelles mundar e denejar de totes inmundicies e sutzures, hoc encara de tenir en condret los terrats e teulades de les dites cases e Sala, e aço en gran profit e conservació d'aquells no sens gran poch treball d'ell e ses muller e companyes, los quals son continuament ab aquell en les dites custodia e guarda, com en les dites cases menges, dormen e tinguen son domicili continuament alt en una de les cases del dit alberch*⁴³⁷.

En el texto se puede apreciar cómo se distingue entre la Sala, casas y sobre todo el *alberch*. La palabra *alberch* significa vivienda⁴³⁸ y debemos pensar que se trataba de una parte del conjunto destinada a este fin. Su localización era precisamente el ala oriental, concretamente la zona donde se construiría la Sala Dorada, pues leemos en el acuerdo del 14 de marzo de 1418:

*E fet com que dit es, fon proposat al dit Consell per los honorables jurats, com en l'alberch de la casa del Consell de la ciutat era obs e necessari fer obra en les parets on se derroquen, per que plagues al dit Consell que lo cost e despesa de la dita obra de la sala quis deu fer nova en la dita ciutat se pagas de les pecunies de la ciutat damunt dita*⁴³⁹.

⁴³⁴ Serra, A.: "El fasto...", p. 83.

⁴³⁵ Serra, A.: "El fasto...", p. 82, texto y nota 46.

⁴³⁶ Serra, A.: "El fasto...", p. 82. Nótese que la referencia a terrazas parece implicar una cubierta plana.

⁴³⁷ Serra, A.: "El fasto...", p. 96.

⁴³⁸ De hecho, esta es la acepción que recoge Mercedes Gómez-Ferrer en su *Vocabulario de arquitectura valenciana*, p. 27.

⁴³⁹ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 268-269.

Concluimos, por tanto, con el hecho de que entre 1376 y 1383 se habría actuado en todo el edificio. En nuestra opinión hubo un recrecido general y homogéneo de una planta, cumpliendo más o menos el programa establecido en 1376. Además de lo visto respecto al ala oeste, en la zona norte se ampliaron las prisiones hacia arriba. Si aceptamos que la *cambra dels administradors* ocupó toda la crujía, la prisión de notables estaría en esta parte, en exclusiva o junto a una ampliación de la prisión común. En caso contrario, ésta sería la dependencia que ocuparía el Racionalato. Más enigmático es el uso del *alberch de la Sala*, aunque lógicamente había ciertos funcionarios que residían en el edificio, como el carcelero, el escribano o el guardián.

¿Cómo eran los nuevos espacios? Debemos tener en cuenta que no se trataba de salones de aparato, por lo que su ejecución podría ser modesta y económica. Las luces a cubrir son grandes, aunque no tanto como en el Salón de los Ángeles. Dada la importancia de la renovación que veremos cincuenta años después, podemos pensar que se trataba de ambientes más bajos que los descritos por Zacarés y además con soportes intermedios, que reducirían el tamaño de las viguetas a luces moderadas. En este sentido, podríamos pensar en la presencia de pilares, al menos en la *cambra dels administradors*, que apoyarían sobre los arcos del espacio del tribunal. En los otros espacios, que debían ser menos diáfanos en planta baja e iban a estar más compartimentados quizá pudieron levantarse muros o machones desde el suelo.

Más complejo es conocer la disposición de los espacios en planta baja, donde se ubicarían los tribunales, las prisiones y los obradores de notario, además del acceso. Sabemos, por las noticias relativas a la ampliación del Tribunal Criminal, que la puerta de éste se hallaba contigua a las notarías, y que alguna o todas ellas quedaban debajo de la *Sala del Consell*⁴⁴⁰. Se incorporaron para archivo de la *Cort Criminal* en 1379 los desvanes sobre los obradores de los notarios Domingo Muliner y de Ramon Gaya, mientras que en 1397 se adquiría el obrador de Ramon Gaya y en 1420 el de Francesc Amalric. Además, en 1418 se habrían desmantelado otros cuatro obradores de notario para ampliar el patio de la *Cort Criminal*, como veremos más adelante⁴⁴¹. Sabemos que la *Cort Civil* y la *Cort de CCC sous* estaban en el ala Oeste, porque se desalojaron con motivo de las obras en esta parte del palacio municipal. Concretamente, para la *Cort Civil* se alquiló desde agosto de 1376 la casa del Tribunal de la Gobernación en la Plaza de la Hierba, mientras que el Tribunal de 300 Sueldos se instaló temporalmente en un obrador de la Plaza de San Bartolomé⁴⁴².

⁴⁴⁰ Concretamente el obrador de escribanía perteneciente al notario Ramón Gaya. Serra, A. “El fasto...”, p. 83.

⁴⁴¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 86. Es probable que el obrador adquirido a Francesc Amalric en 1420 fuera el mismo que pertenecía a Domingo Muliner en 1379.

⁴⁴² Serra, A.: “El fasto...”, p. 83.

Respecto a las prisiones, ocupaban las dos crujías del patio orientadas a Norte y Este. Probablemente tuvieran dos plantas, para aprovechar toda la altura libre del enorme edificio y pegada a su frente discurriría la escalera, que formaría un ángulo para acceder al entresuelo. Los datos que tenemos sobre las prisiones son ambiguos, basados más en la apreciación subjetiva de los eruditos que en los documentos, que poco explican.

Suponía el padre Teixidor que las antiguas cárceles se encontraban donde en su época, a finales del siglo XVIII, estaba todavía el archivo civil⁴⁴³. Este archivo, como veremos, se localizaba inicialmente en la zona noroeste del patio, probablemente ocupando parte de las prisiones como ampliación del Tribunal Civil que, como veremos, debía estar ocupando la prolongación de la crujía oeste.

José María Zacarés ubicaba las prisiones en la Oeste. Nos habla de las arcadas simétricas del patio y de algunos arcos, correspondientes a la calle del Reloj, que fueron cegados por localizarse allí la antigua prisión. Aclara que la Cárcel llamada *comuna*, estaba destinada para los criminales ordinarios, y que ocupaba *todo el sitio que se halla bajo las actuales Salas del racionalato, capilla y consejo secreto*⁴⁴⁴. Sin embargo, como hemos visto, en esta zona estuvieron desde el siglo XIV los tribunales Civil y de 300 Sueldos, por lo que la idea de Zacarés, sin ningún fundamento documental, parece estar equivocada.

Vicente Boix, en su relato de ficción sobre *El Encubierto*, ubica las celdas de las prisiones en el ala oriental, con acceso desde el propio zaguán del edificio. Más adelante veremos que este zaguán debió configurarse a principios del XVI, siendo posible que antes la cárcel fuera mayor. En fechas más próximas José Sanchis Sivera, por su parte, nos aclara que la prisión llamada *Comuna* estaba dividida en dos departamentos, uno destinado a mujeres, en la parte que daba a la calle de los Hierros de la Ciudad, entonces conocida como *carrer de les barres de la presó*, y otro destinado a los hombres a espaldas del edificio, es decir, recayendo a la calle Bailía⁴⁴⁵.

Por estos y otros datos e interpretaciones, podemos hipotizar el siguiente esquema. Los seis obradores de notarios ocuparían el espacio bajo la Sala, probablemente tres abiertos a la calle y otros tres al patio. Los espacios bajo las torres estarían destinados al Tribunal Criminal (Este) y al Tribunal de 300 Sueldos (Oeste) mientras que en la zona Noroeste debía estar el Tribunal Civil. Los dos primeros incorporarían probablemente además un tramo de la crujía contigua, donde se situaría el acceso

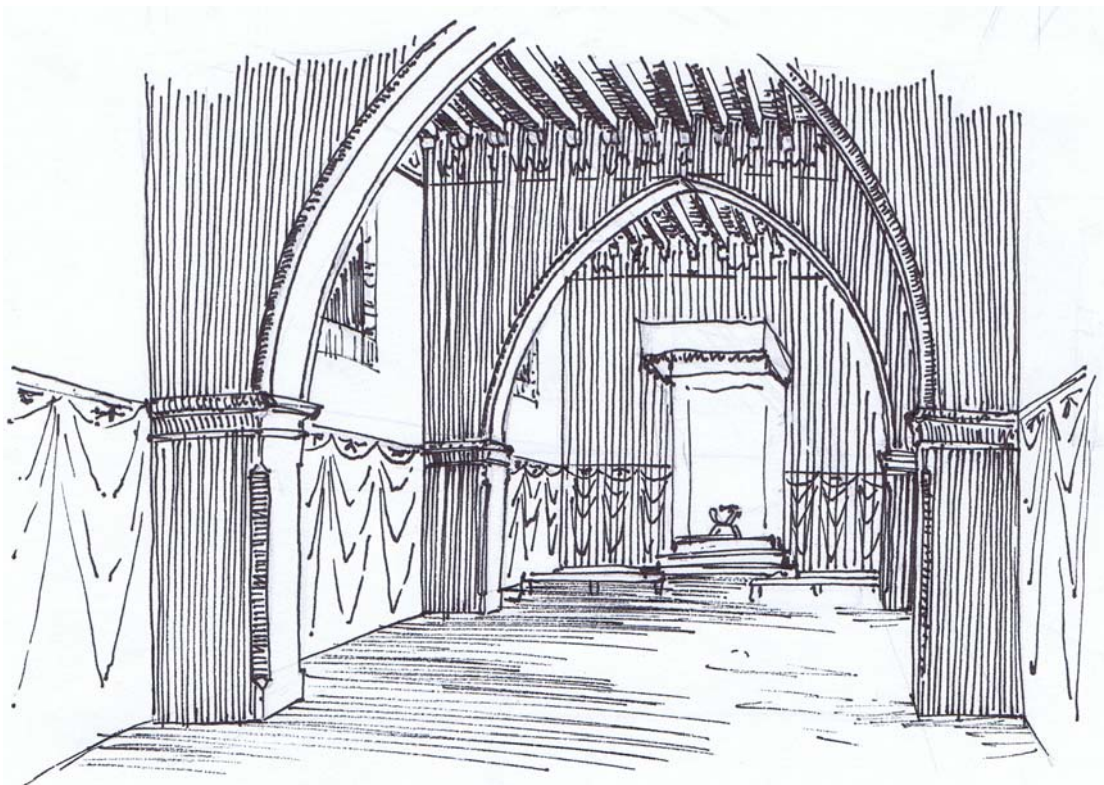
⁴⁴³ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 166.

⁴⁴⁴ Zacarés, J. M.: *Memoria...*, p. 18.

⁴⁴⁵ Sanchis Sivera, José: *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, Valencia 1935 (reeditado por Ediciones Aitana, Altea 1993) p. 85.

desde el patio. Suponemos que esto era así por la presencia del cierre entre la Sala Dorada y el Archivo de la Insaculación (antigua Escribanía) en el piso de arriba, que inicialmente pudo ser un murete que bajaba hasta el suelo. A norte de este murete estaría el acceso primitivo, a través de un paso relativamente estrecho, como el que todavía se conserva en el Palacio Condal de Cocentaina o el que muestran los planos del Palacio del Real. Al sur, en la base de la torre, estaría ya uno de los arcos que describe Zacarés.

A principios del siglo XVI se amplió el zaguán y se construyó otro gran arco perpendicular al anterior, como veremos. El Tribunal de 300 Sueldos tendría una disposición inicial simétrica, con acceso desde el patio. Al norte de éste encontraríamos el Tribunal Civil, también con ingreso por el patio. Existiría probablemente una segunda entrada al edificio, situada entre los dos últimos tribunales o entre el Civil y las prisiones, en la zona norte. En todo caso, debe recordarse lo parco de la documentación, por lo que este esquema es perfectamente revisable y queda abierto a futuras interpretaciones que cambien de lugar algunas de las dependencias que había en esta época en la planta baja del inmueble.



Recreación hipotética de uno de los tribunales instalados en la planta baja del Palacio de Vidaurre.

5.5.- Embellecimiento y ampliación (1400-1500)

De los comentarios anteriores podemos hacernos idea de cómo sería el edificio que llegó a 1400, al menos en cuanto a disposición de las dependencias. La situación cambiará a lo largo del siglo XV, pudiendo concretarse otra gran campaña de actuaciones entre 1415 y 1435 aproximadamente, como veremos (Lámina 4.9 y 4.10). Sin embargo, hay algunos datos de pequeñas intervenciones y noticias de finales del XIV que nos interesan para matizar la imagen del edificio en esta época.

En la década de 1390 se acometerían las últimas obras de embellecimiento de la *Sala del Consell*. Así, en 1391 se compraban paños para engalanar los asientos y el pavimento, mientras que en agosto de 1392 se acordaba la realización de una decoración en las paredes con *epitafis o figures de crucifici e del angel tenint en guarda la dita Ciutat per disposició divina, e altres figures e pintures* que a los jurados mejor pareciera. Esta decoración ha sido atribuida al pintor alemán Marçal de Sas⁴⁴⁶. Consta que en junio de 1395 se había construido un altar ante el que debía celebrarse misa diaria en honor *del sant angel figurat en la cambra de Consell secret*⁴⁴⁷, renovándose esta disposición en 1397 y 1399⁴⁴⁸.

También en 1391 sabemos que tras el asalto a la judería los ciudadanos ocuparon los *patis de les Corts* –en plural- y el *porxe* de la Casa de la Ciudad. El uso del plural hace pensar en la existencia de más de uno o, más probablemente, una segregación o división interna respondiendo a usos distintos. En 1418 se hace referencia al patio de la *Cort criminal*⁴⁴⁹ y dos años después al patio de la *Cort civi*⁴⁵⁰. Sabemos que en el siglo XVI sí que habrá una separación a través de un paso elevado, que servía de antesala del Salón de los Ángeles descrito por Zacarés.

La referencia al porche es interesante. El uso del término suele ser ambiguo, y puede hacer referencia tanto a un pórtico como a una galería. Podría estar aludiéndose al pequeño atrio de la entrada en el ala este, pero la presencia de la escalera nos hace descartar que se tratara de un pórtico y, además, el paso debía ser estrecho, como veremos más adelante. Una galería en el piso principal suele recibir el nombre de *naya*, mientras que la posibilidad de que sea una galería de remate alta la descartamos porque no creemos que los ciudadanos accedieran a las cubiertas del edificio. Por ello deberíamos pensar que efectivamente existía un pórtico en el interior del patio,

⁴⁴⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 84. Las pinturas, según el Barón de Alcahalí, representarían El Juicio Final, el Paraíso y el Infierno. En diciembre de 1394 se trasladó una de las reuniones plenarias de la *sala major* a la *cambra del Consell Secret* por obras, lo que hace pensar que las pinturas se estuvieran ejecutando entonces.

⁴⁴⁷ Serra, A.: “El fasto...”, p. 84.

⁴⁴⁸ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, p. 268.

⁴⁴⁹ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 85-86.

⁴⁵⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92.

presumiblemente en el ala norte, junto a las prisiones, donde en el siglo XIX había una doble crujía porticada. Si el acceso estaba centrado en el ala Este, la escalera adosada a esta crujía quedaba desplazada hacia el lado norte y necesariamente tendría un primer tramo de unos peldaños y un descansillo arrancando de debajo del pórtico. Así ocurre en el Palacio del Almirante, en la casa de Joan de Valleriola o en el Palacio de Mercader, por citar tres ejemplos valencianos de épocas distintas.

Continuando con el relato del asalto a la Judería en 1391, se menciona también que muchos devolvieron lo robado depositándolo en un *andador* por el que se accedía a la *cambra dels administradors de les impositcions*⁴⁵¹. Como se ha comentado, la escalera primitiva estaría en la zona oriental y desembarcaría en la *Sala del Consell*. Podemos suponer que el *andador* sería un paso exterior necesario para poder llegar desde ahí hasta las nuevas habitaciones obradas en 1376 sin recorrer el gran salón principal. Podría ser simplemente un corredor apoyado en una estructura auxiliar de madera o sobre grandes arcos y es probable que ni siquiera estuviera cubierto⁴⁵². Debe notarse que este corredor únicamente daría servicio a la *cambra dels administradors*, mientras que a la *Sala del Consell* se accedía desde la propia escalera a través de una pequeña puerta, coincidente seguramente con una de las puertecillas “de escape” referidas por Zacarés.

El profesor Amadeo Serra ha recogido una serie de intervenciones diversas de mantenimiento de las prisiones a principios del siglo XV, como la reparación de las letrinas en 1400, la realización del torno de un pozo en 1403, su arreglo en 1405 y el del *ramblador* o antepecho de la prisión común en 1406. Respecto a la cárcel de mujeres, a finales de 1408 se reparaban el tejado y *un gran forat de la presó fet en lo porche e en altre forat fet en la dita presó*. En 1409 y 1410 se colocaban rejas y cerrojos en la cárcel de mujeres y en ventanas de la *Cort criminal*⁴⁵³. Vimos que la *Cort Criminal* estaba en el ala Este y que, según Sanchis Sivera, la prisión de mujeres también estaba en esta parte del edificio⁴⁵⁴. La referencia al tejado de esta prisión de mujeres parece sugerir que ocupara también una parte del piso alto, quizá junto al *alberch de la Sala*. La referencia aquí al porche es ambigua, porque podría ser el pórtico antes referido, una galería sobre éste o que existiera alguna elevación o sobrecubierta en la zona de las prisiones.

⁴⁵¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 85.

⁴⁵² No obstante, hay una duda con respecto a esta hipótesis, por la existencia de una caja de escalera sobresaliendo en la zona donde debería estar la puerta de la *cambra dels administradors*, como veremos un poco más adelante.

⁴⁵³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 86, nota 77.

⁴⁵⁴ Sanchis Sivera, José: *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, Ediciones Aitana, Altea 1993, p. 85.

En la segunda década se comienza una serie de actuaciones importantes, que deben leerse enlazadas para comprender cómo afectaron al edificio. Inicialmente se guardaban los documentos en la *cambrà de les escriptures*, pero en abril de 1412 se decidió habilitar en un archivo en la escribanía, *per tenir los tresors, ço es, los patrons de furs, privilegis e provisions reynals de la ciutat, e los llibres dels consells e altres de la scrivania, per ço que no estiguen a publich e perill, axi que.y sia fet un sostre, gentilment obrat, de aquella granea e manera qu.y sia obs e lo fet requerra*⁴⁵⁵. Debe advertirse que la obra que pretendía realizarse consiste en un *sostre* o techo y no en una *cuperta* o forjado propiamente, lo que sugiere el aprovechamiento de algún espacio contiguo ya edificado y que se bajara la altura de la habitación para proporcionarla⁴⁵⁶.

A priori daríamos por supuesto que la Escribanía estaba inicialmente en la torre oriental, comunicada con la *Sala del Consell*, y que se debió habilitar una estancia contigua a la misma. Lo lógico es pensar que se amplió a costa del *alberch* contiguo, incorporando una pequeña crujía que quizá podría coincidir en planta baja con el muro de cierre de la *Cort Criminal*. Este espacio limitaría la longitud de la Sala Dorada, construida pocos años más tarde, y llegaría hasta el siglo XIX. Sin embargo, la documentación de principios del siglo XVI presenta la Escribanía junto a la Sala Dorada y el Archivo en la torre, justamente al revés de como refiere Zacarés en el siglo XIX⁴⁵⁷. Si no hubo un intercambio de usos, este dato sugeriría que hasta 1412 el espacio de la torre pertenecía a la *Sala del Consell*, confirmando la observación de Zacarés sobre la existencia inicial de un vasto espacio único.

Por estas fechas parece que se estaría aprovechando para actuar sobre toda la crujía Este del edificio y, de hecho, antes de 1418 se había decidido construir la nueva sala que después se conocerá como Sala Dorada. Como casi siempre, lo que tenemos son noticias sueltas que deben ser interpretadas dentro de una actuación más amplia. Precisamente en mayo del mismo año 1412 se tuvo que rehacer un acceso desde la *cambrà dels administradors* a la escalera que salía a las terrazas del edificio, con el fin de que los presos *de les cambres sobiranes* pudiesen bajar y subir sin molestar al *Consell*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 86-87.

⁴⁵⁶ Se habría aprovechado parte del antiguo *alberch*, que quedaba en esta parte del edificio. Si tenemos en cuenta que nos referimos al espacio ancho y corto que después se convertirá en la antesala de la Escribanía, tiene su lógica que se baje el techo para proporcionar la habitación *ad quadratum* con respecto al lado más corto.

⁴⁵⁷ Para Zacarés el Archivo de la Insaculación está junto a la Sala Dorada y la antecámara en la torre. Sin embargo, el dibujo de Félix Cebrián de finales del siglo XVII nos confirma que anteriormente no existía la comunicación en las estancias del ala Sur, por colocarse en esta zona el estrado.

⁴⁵⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 86. Seguramente existía una escalera de caracol interna en cada una de las dos torres del antiguo palacio. Debe tenerse en cuenta que la fecha de 1412 coincide con la de las obras en el nuevo archivo, junto a la otra torre, lo que quizá obligó a usar esta escalera.

Esta escalera, construida cuando se ejecutó el recrecido debía estar situada fuera de la *Sala del Consell*, seguramente volada parcialmente hacia el patio y provocando seguramente un desvío en el andador que llevaba a la *cambrà dels administradors*. Sabemos que la escalera estaba en la zona y que de alguna manera estorbaba la circulación porque en 1420 se demolía para la construcción de una *naya* o galería perpendicular adosada a la crujía Oeste, vinculada a la nueva *cambrà del Racional*, de la que se tratará más adelante. Esta escalera derribada en 1420 se sustituyó por otra provisional de madera⁴⁵⁹, siendo con toda seguridad la misma escalera que subía al *porche qui es sobre la Sala del Consell General*, de la que tenemos noticia que era de madera y que se rehizo de ladrillo en 1438⁴⁶⁰.

En febrero de 1417 se hace referencia explícita a la permanencia de prisioneros *en les torres de la Sala per lo derrocament de la presó*⁴⁶¹. Es decir, en esta época se ha derribado la prisión o una parte de ella. Con toda seguridad ha desaparecido la sección superior de la cárcel de mujeres que podía haber en el piso principal del ángulo nordeste del edificio, quizá ocupando el antiguo *alberch* o contigua al mismo.

Vayamos ahora a la documentación de la Sala Dorada. El acuerdo preliminar de 14 de marzo de 1418 nos habla del derribo del *alberch* y de la ejecución de una sala nueva⁴⁶². Este comentario parece entrar en contradicción con el anterior de la demolición de la cárcel de mujeres, a menos que lo que hubiera realmente fueran dos zonas con destinos diferentes o, como se ha dicho ya, que por necesidad de espacio en las prisiones se hubiera ocupado parte del llamado *alberch*, lo que explicaría también la noticia de 1409 sobre la colocación de rejas y cerrojos en la cárcel de mujeres⁴⁶³. Las obras de la Sala Dorada se prolongaron hasta la década de 1440 y están bastante bien documentadas, por lo que entraremos en detalle en un capítulo monográfico sobre ésta, para facilitar el seguimiento al lector del resto de las actuaciones y cambios en el edificio.

Nuevos datos emparejados nos dan idea de lo que estaba ocurriendo en la Casa de la Ciudad en el primer cuarto del siglo XV. Concretamente la noticia que aparece de pasada en otro de los documentos citados por Boix de marzo y agosto de 1419,

⁴⁵⁹ AMV *Claveria Comuna* J43, 1421-1422, ff. 51, 67-68v (Noticia facilitada por M^a Vicenta Plaza, a través de D. Vicente Graullera).

⁴⁶⁰ Serra, A.: "El fasto...", p. 94, nota 132. Existía inicialmente otra escalera en la torre occidental, que se sustituyó en 1412 para que los presos de los porches pudiesen bajar y subir sin molestar al *Consell* (Serra, A.: "El fasto...", p. 86).

⁴⁶¹ Serra, A.: "El fasto...", p. 86, nota 78.

⁴⁶² Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 268-269. El texto dice: *E fet com que dit es, fon proposat al dit Consell per los honorables jurats, con en l'alberch de la casa del Consell de la ciutat era obs e necessari fer obra en les parets on se derroquen, per que plagues al dit Consell que lo cost e despesa de la dita obra de la sala quis deu fer nova en la dita casa de la ciutat se pagas de les pecunies de la ciutat damunt dita, provebí lo dit Consell que la dita obra se faça e ques pach de les pecunies sobre dites.*

⁴⁶³ Serra, A.: "El fasto...", p. 86, nota 77.

sobre la realización de una conducción de agua y unas letrinas para evitar los malos olores en las prisiones. Dejamos aparte la anécdota “higienista” y el hecho de que tomando el agua de la acequia de Favara en lugar de la de Rovella, por un coste algo mayor, se podía realizar una fuente en las propias prisiones. Lo que nos interesa más es la referencia explícita a que la prisión común se había ampliado poco antes:

[...] *com en la presó comuna de la dita ciutat jassia fos estada ampliada e obrada e feta assats bona e bella empero que ab tots los adobs e obres e creiximent no romanía que no abundas en fetors e males odors que donaven causa a malalties e infeccions [...]*⁴⁶⁴

La ampliación de las cárceles vendría ocasionada por un exceso de presos, lo que explicaría la apropiación provisional unos años antes de parte del *alberch* de la Sala. Recordemos que la prisión común era la ubicada en el ala norte del edificio. Esta prisión debió crecer hacia arriba ocupando la crujía de fachada, un espacio que mantendrá hasta el siglo XVI, cuando se reordene la zona. Antes o después debieron crearse entreplantas para aprovechar la gran altura libre, lo que supondría un notable incremento de la capacidad de las prisiones. También debió ampliarse en horizontal a costa del porche del patio, aunque fuera sólo para poder acceder cómodamente a las celdas del entresuelo. No en vano, es precisamente en este momento, a finales de 1418, cuando encontraremos quejas por la estrechez del patio, pero sobre todo porque la gente se congregaba en la entrada del edificio los días de lluvia, algo que puede relacionarse con la probable desaparición del porche. Para solucionar el problema, se propuso ampliar el espacio libre del patio a costa de volver a comprar los cuatro obradores de notario que habían sido anteriormente vendidos a censo, cerrando sus portales al exterior⁴⁶⁵.

Desde este momento estará funcionando el acceso principal desde la calle Caballeros. Debemos pensar que las actuaciones en las prisiones estarían afectando a la entrada primitiva que hemos supuesto debió existir en el ala Oeste, por debajo de la escalera. Hay que incidir en que la existencia de este acceso en el siglo XIV es hipotética, basada en la comparación tipológica con el Real y en la presencia de al menos seis obradores de notarios en la parte baja de la *Sala del Consell*. Sin embargo, la liberación del hueco ocupado por cuatro de estos obradores favorecería crear un zaguán con entrada desde la calle Caballeros. En este sentido podemos interpretar la

⁴⁶⁴ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 271-272.

⁴⁶⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 86. Explica el profesor Serra que, según parece, la costumbre de la gente de reunirse en el patio de la *cort criminal, axí congoxós e estret*, estorbaba al Justicia criminal, a los Jurados y a otras autoridades cuando acudían en sus cabalgaduras a la Casa de la Ciudad, en particular los días lluviosos, y además la entrada resultaba desproporcionada y deformada dada la importancia del edificio; por ello se resolvió tasar la *util pagesia de los quatre obradors o botigues de notaris, qui son circuits en les dites corts*, y se comprasen, de suerte que *incorporats en lo dit pati a fi qu’el dit pati sia be ample e spacios e qu’els portals sien closos e tanquats a us del dit pati*.

noticia de la decisión del 10 de julio de 1419 de comprar la casa del canónigo Bernat Garci para derribarla y construir una galería cubierta delante de la casa del *Consell*⁴⁶⁶.

Esta galería estaría situada al otro lado de la calle, sirviendo como pórtico para desahogo de la nueva entrada del edificio. En la misma línea de dignificación del nuevo acceso debemos interpretar un acuerdo anterior, del 23 de junio de 1419, para derribar las paredes fronteras de algunas casas situadas frente a la plaza de San Bartolomé, de manera que *lo carrer dels Cavallers s'en puxa mils veure de les cases o sala de la cort*⁴⁶⁷. No se intentaba ver la calle desde las propias ventanas del edificio, algo que tendría poco sentido ya que solamente era posible desde el frente Oeste de la torre o asomando la cabeza por los huecos de la Sala. Era, por tanto, más una actuación pensando en la gente que entraba o salía del edificio por el nuevo acceso.

En 1419 se empezó a trabajar en el archivo de la *Cort Civil*, junto al tribunal homónimo, y en la estancia del Racional, en el piso superior del ala oeste⁴⁶⁸. Sabemos que el Racionalato en el siglo XIX ocupaba el ángulo noroeste del edificio y debemos suponer que el archivo estaría en el piso inferior. Además, del relato del incendio de 1586 se deduce que existían todavía los archivos de la *Cort civil* y de *CCC sous* y que no fueron afectados directamente por el fuego, como sí lo fue el Racionalato, que estaba en el piso principal, aunque se vaciaron igualmente para evitar el riesgo de incendio⁴⁶⁹. Ambas estancias, archivo y Racionalato, estaban una sobre la otra y ubicadas junto a la prisión común, como queda bien claro en la documentación⁴⁷⁰. ¿Se ganaba espacio a costa de las prisiones? Sabemos que éstas se habían ampliado en los años anteriores, pero no necesariamente que esta ampliación se hubiera llevado a cabo para liberar espacio. En el caso del Racionalato, el tamaño que obtenemos al pasar a escala los datos de la descripción de Zacarés supera al ancho de la crujía norte, lo que descarta que simplemente se aprovechara una zona de la prisión común⁴⁷¹. Más probable es pensar que pudo existir aquí una habitación que en otra época fue la prisión para personajes notables creada en 1376.

⁴⁶⁶ AMV *Manuals de Consells* MC A-27 f. 137 v. (Noticia facilitada por M^a Vicenta Plaza, a través de D. Vicente Graullera).

⁴⁶⁷ Serra, A.: "El fasto...", p. 88.

⁴⁶⁸ Serra, A.: "El fasto...", p. 92.

⁴⁶⁹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I: p. 168.

⁴⁷⁰ En el cuaderno de cuentas entre marzo de 1420 y marzo de 1421 se registra *la obra e pabiment de la cambra nova feta sobre lo arxiu nou de la Cort civil, qui ja era començat, la qual cambra e arxiu nou son atinent de la presó comuna*. En el mismo cuaderno se especifica que se está hablando de la *cambra nova del ofici del Racional*. Serra, A.: "El fasto...", p. 92, nota 122.

⁴⁷¹ Si toda la crujía norte, hasta las calles laterales, hubiera estado ocupada por las prisiones, al cambiarse de uso se habría mantenido la anchura del ala contigua. Sin embargo, el muro estaba más desplazado, lo que indica que no era una simple continuidad de las prisiones, sino de la crujía occidental.

Respecto al archivo del Tribunal Civil, no debía ser demasiado grande, pero contaría probablemente con dos plantas, porque antes debió haber algún otro archivo⁴⁷². Consideramos que debía ser una estrecha crujía al fondo del ala Oeste, de menor anchura que las prisiones. Es la única alternativa si aplicamos superficies y configuraciones similares para los tribunales Criminal, Civil y de 300 Sueldos⁴⁷³. El archivo tenía acceso desde la calle y al menos una ventana, próxima a la casa de Guillem Çuera⁴⁷⁴.

En el siglo XIX el propio salón del Racionalato funcionaría como archivo, pero no era así en el XV, puesto que poco después se emprendería la construcción del llamado Archivo del Racionalato en un espacio contiguo. Las obras del Racionalato fueron dirigidas por Joan del Poyo, reputado *mestre de fer cases*, a quien se había encargado en 1414 la obra de la Casa de las Atarazanas⁴⁷⁵ y en 1418 la Sala Dorada. Sabemos que desde el primer momento hubo al menos dos habitaciones en el Racionalato porque en 1420 ya se pagaba por la realización de dos portales. Se construyeron también unas letrinas y una naya o galería para acceder desde el exterior al Racionalato, porque se tabicó el anterior acceso desde la *cambra dels administradors*⁴⁷⁶. Se ejecutó además otro nuevo portal de salida desde la *Sala del Consell*, aparte de la del propio del Racionalato con su *revolta*⁴⁷⁷.

Acabadas estas obras se emprendió la construcción del Archivo del Racional, para el que se estaban acopiando materiales en 1421 y piedra para las ventanas en 1422⁴⁷⁸. La actuación en este último debía ir lenta, porque en 1423 los Jurados decidieron suspender las obras públicas de la ciudad *per raon de la obra del archiu*⁴⁷⁹. Sin embargo, ese mismo año se quemó la *Sala del Consell*, lo que produjo una gran conmoción entre los ciudadanos y obligó a posponer las obras que se estaban llevando a cabo en esta época. Prácticamente todas las actuaciones entre 1423 y 1430 estuvieron centradas

⁴⁷² Recordemos las condiciones de la obra de 1376 y que la *Cort Criminal* había sido ampliada comprando dos obradores de notario en 1397 y ahora, en 1420, mientras que la *Cort Civil* no había requerido de más espacio hasta ese momento. Es posible que la documentación de los pleitos hubiera empezado a acumularse en la *cambra dels administradors* o la prisión de notables y ahora debiera desalojarse para hacer sitio al Racional.

⁴⁷³ De otro modo hay que reducir la superficie de este último y darle una entrada indirecta, caso que también pudo darse.

⁴⁷⁴ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92.

⁴⁷⁵ Sobre este edificio véase: Iborra Bernad, Federico y Miquel Juan, Matilde: “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo (I)”, en *Anuario de Estudios Medievales* nº 37/1, enero-junio 2007, pp. 387-409.

⁴⁷⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92. Esta *cambra* es la que se convirtió en capilla en 1517.

⁴⁷⁷ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92. La palabra *revolta* se puede interpretar con respecto al posible arco, pero también cabría entender un giro o recodo en la galería.

⁴⁷⁸ Así consta en los libros de cuentas de *Murs i Valls* de estos años (Noticia facilitada por M^a Vicenta Plaza, a través de D. Vicente Graullera).

⁴⁷⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 93.

en la reconstrucción del espacio que después se llamaría Salón de los Ángeles, al que dedicaremos un epígrafe independiente.

En mayo de 1426 se mencionan los arquibancos y cajas para el archivo nuevo del Racional, mientras que en julio de 1428 se paga por *certs banchs de fusta de pi per ops de seure als dits honorables jurats en la sala atinent de la presó*, que bien podría ser el Racionalato o más probablemente la Sala Dorada, llamada entonces *sala nova*⁴⁸⁰.

Sin embargo, sólo en 1432 se empezó a trabajar en los armarios del Racionalato, que se terminaron en 1433 y que contaban con pináculos y un remate de *bollons* o florones góticos, 24 en total, por cuya cuidadosa labor se entregó una recompensa adicional al maestro Juan Llobet, encargado de la obra de talla⁴⁸¹. Acabados estos armarios, en diciembre de 1433 se construyeron otros armarios para dejarlos en el porche sobre la *Sala del Consell*, seguramente mucho más sencillos, aunque ejecutados en madera de pino de Mosqueruela al igual que los del Racionalato, para guardar los entremeses del Corpus Christi⁴⁸²

En junio de 1433 se produjo la visita del infante Enrique de Castilla⁴⁸³ lo que quizá influyera en la idea de realizar algunas mejoras. Precisamente en agosto de 1433, se adquiriría un total de 1.500 quintales de piedra de Calpe (unos 40 m³)⁴⁸⁴ para la obra *de la Sala*⁴⁸⁵. Debe entenderse en la palabra “Sala” aquí una referencia a todo el edificio y no exclusivamente a la *Sala del Consell*, que debía estar ya terminada años antes. La piedra de Calpe es una arenisca muy resistente y fácil de trabajar, parecida al Marés mallorquín, con un acabado mucho más fino que el material procedente de las canteras próximas a Valencia. Su utilización debería estar reservada a algún elemento representativo exterior con abundante trabajo de escultura.

Dada la relativa sobriedad de la arquitectura de la época, lo más inmediato sería pensar en los propios antepechos de la escalera y galerías que, según Zacarés, estaban calados formando rosetones⁴⁸⁶. Podemos añadir que se repetía

⁴⁸⁰ Noticia facilitada por M^a Vicenta Plaza, a través de D. Vicente Graullera, y Serra, A.: “El fasto...”, p. 93 nota 125, respectivamente.

⁴⁸¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 93 y notas 125 y 126. Podemos deducir que, para que la composición esté equilibrada, cada armario debe tener un número impar de florones. De ahí podemos interpretar que se trataría de un total de ocho armarios. Seguramente serían piezas muy similares a las conservadas en las entrecalles del falso artesonado de la Sala Laporta, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁴⁸² Serra, A.: “El fasto...”, p. 93-94. Realmente hay constancia ya desde 1389 de que los instrumentos y ornamentos de la fiesta se guardaban en la torre de la sala (Gómez Muntané, María del Carmen: *La música medieval en España*, Reichenberger, Kassel 2001, p. 95).

⁴⁸³ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 166.

⁴⁸⁴ Un quintal medieval equivalía a unos 45 Kg. Siendo la piedra de Calpe una arenisca ligera, se puede considerar una densidad de 1500-2000 Kg/m³, con lo que tendríamos entre 35 y 45 m³ de piedra.

⁴⁸⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 91 y notas 113 y 114.

⁴⁸⁶ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

abundantemente en su decoración el escudo municipal coronado⁴⁸⁷. Todo ello iría en la línea de la obra que Marc Safont había terminado unos años antes en el patio del Palacio de la Generalidad de Barcelona⁴⁸⁸. Sin embargo, por otras noticias sobre cambios de uso, podemos pensar que la escalera nueva se ejecutaría hacia 1445, estando documentadas las carpinterías a finales de la década de 1450, como veremos. Ello nos lleva a plantear la posibilidad de que lo que se ejecutara con la piedra en 1433 fuera un porche para proteger la techumbre de la Sala Dorada. Esta hipótesis encajaría con el hecho de que en 1433 se cerraban los *murons* o almenas de la Torre de la Escribanía, probablemente al ejecutar una cubierta única⁴⁸⁹. Veremos también que el porche de la Sala Dorada tenía un volumen independiente del resto, que podrían haberse levantado a finales del XV igualando su altura de cornisa.

En 1434 se emprendieron nuevas obras en el Racionalato, siendo la más importante la construcción de un *retret* o habitación reservada alta, a las que se accedía por una escalera de caracol⁴⁹⁰. Su construcción, como veremos, estaba vinculada a la realización de una bóveda de crucería de piedra en un nivel intermedio. La escalera podría ser la que menciona Zacarés que subía a las partes altas del edificio, situada en un espacio residual entre la capilla y el Racionalato, es decir, junto a este tramo abovedado⁴⁹¹. Esta escalera sería probablemente la misma ejecutada en piedra en 1435 por Francesc Baldomar y Joan del Poyo⁴⁹². Es posible que hubiera un cambio sobre el proyecto y que finalmente se ejecutara una escalera mayor, aunque sobre esto reflexionaremos más adelante.

No contamos con muchas más noticias sobre las obras llevadas a cabo en 1434, pero sí con un sugerente listado de piezas de talla ejecutadas por Joan Llobet, que fueron tasadas por Joan del Poyo y Francesc Baldomar. Finalmente en julio cobró 100 libras por *una reverada de pedra que es al entrant del archiu ab fulles en lo revers e represes de ymatges, e represes de bestions, e una clau de fusta ab hun Sent Miquel, e una obra de talla de fusta que es en lo portal del dit archiu*⁴⁹³.

⁴⁸⁷ Boix, V.: *Historia de la ciudad...*, tomo I, p. 455.

⁴⁸⁸ De este patio se sabe que estaba en construcción en 1420. Carbonell i Buades, Marià: *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003, p. 16.

⁴⁸⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 94.

⁴⁹⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 93. En la deliberación del 8 de marzo de 1434 se acordó que *sia feta una casa o retret damunt lo primer e segon portal del archiu del dit honorable Racional, en aquell tou que y es, lo qual retret sia fet de volta ab sos archets e croets de pedra, e ab finestra e rexes sobre el primer portal, en lo qual retret per pujar en aquell sia fet detras lo dit portal del archiu un caragol*. Esta escalera de caracol sería probablemente la misma ejecutada en piedra en 1435 por Francesc Baldomar y Joan del Poyo (Serra, A.: “El fasto...”, p. 94, nota 132).

⁴⁹¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26.

⁴⁹² Serra, A.: “El fasto...”, p. 94, nota 132. No debe confundirse la escalera de piedra de 1435 con la realizada con ladrillo en 1438 para subir al porche sobre la *Sala del Consell*, sustituyendo otra anterior de madera que se había podrido. Con el desarrollo de la técnica de las bóvedas tabicadas, desde finales del XIV era mucho más fácil y económico construir escaleras de obra.

⁴⁹³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 93.

Existe un registro más completo de la tasación, en el que se repiten algunas de las piezas mencionadas antes y se añaden otras nuevas, concretamente *quatre represes d'imatges ab les taules, quatre represes de bestions, la clau de fusta ab Sent Miquel, la clau de pedra*, todo ello *en la volta al entrant del archiu*; mientras que *en la obra de fusta qui son damunt lo segon portal del archiu* destacan tres claves, *ocho formes en la croerada*, *ocho represes de fusta, quatre profetes e quatre angels ab senyal Real*; finalmente *en la forma de fusta d'alber que es davall la damunt dita croerada ha quatre capitells*, cuatro bases y otras cuatro *peces ab forma d'alber ab VIII bollons grans e quatre xichs*, así como *la copada de les fulles que va entorn de la forma del segon portal del archiu ab dos bestionets al peu de la dita copada*⁴⁹⁴. Hoy en día el archivo nos puede parecer una habitación secundaria, pero lo cierto es que en el siglo XV debía tener una cierta importancia, entre otras cosas porque aquí se custodiaba la bandera real⁴⁹⁵

A estas actuaciones cabría incorporar la noticia del pago de 15 libras a Joan Llobet en enero de 1434 por *la obra de talla que ha fet e deu fer en la capella on deven star les reliquies de la ciutat*⁴⁹⁶. Tal como se redacta el texto, da la sensación de que esta capilla todavía no está en funcionamiento. Esto nos descarta que fuera la habilitada en la *cambrà del Consell Secret* y mucho menos la que perdurará hasta el siglo XIX, construida en 1517. Alguna pista tenemos por una noticia de 1446, cuando se están terminando las obras de la Sala Dorada, al pagarse también unos encerados para las ventanas de la *capella de la scrivania*⁴⁹⁷.

El mismo año se cerraba el acceso primitivo a la Sala Dorada y se abría otro por una habitación contigua, lo que parece confirmar que está habiendo un cambio importante. Sin embargo, es difícil establecer con total seguridad en qué consistía exactamente esta operación. Vimos que a la Sala Dorada se debía llegar inicialmente desde la escalera exterior. La nueva situación documentada implica pensar en una entrada desde la Escribanía (convertida en Capilla, al menos en parte) o desde el Archivo del Racional, abovedado, pero ninguna de ellas nos parece funcionalmente mejor que la de la escalera. Ello invita a pensar que lo que se está haciendo también

⁴⁹⁴ Serra, A.: "El fasto...", p. 93, nota 128.

⁴⁹⁵ Existe un inventario de lo que había en el Archivo del Racionalato en los protocolos de Jaime Eximeno, con fecha 26 de octubre de 1481. En el documento se señala, entre otras cosas: *ítem en lo quart caxo la bandera reyal gran que va a la festa de Sanct Jordi e hun peno e dues sobrevestes per al Justicia que porta la bandera, ítem una asta de langa larga daurada per portar la bandera* (Vives Liern, Vicente: *Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia*, imprenta de la viuda de Emilio Pascual, Valencia 1900, pp. 70-71). Esta bandera real no era el "pendón de la reconquista", que hasta la desamortización de 1835 estaba en San Vicente de la Roqueta y que después fue trasladado a la Casa de la Ciudad, construyéndose en 1838 las urnas descritas por Zacarés (Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, pp. 421-423) sino la bandera municipal con la banda azul.

⁴⁹⁶ Serra, A.: "El fasto...", p. 94. Debe observarse que fue precisamente en el año 1434 cuando Marc Safont terminó la Capilla de San Jorge en el Palacio de la Generalidad de Barcelona.

⁴⁹⁷ Serra, A.: "El fasto...", p. 89, nota 94.

es demoler y reconstruir la escalera del patio, lo que explicaría la colocación de puertas unos años después. También debe considerarse que, interpretando las noticias de finales del siglo XV y principios del XVI, el Archivo parece ubicarse más bien en la crujía norte, probablemente a costa de la antigua prisión de notables. Es posible que en 1446 ya se hubiera producido este traslado y estuviera liberada la estancia abovedada de la crujía sur.

Volviendo al primitivo Archivo del Racionalato, resultan inevitables algunas preguntas ¿Por qué estaba abovedado? ¿Dónde se situaba exactamente el *retret*? ¿Cuál era la función de las dos puertas? Lo primero que hay que aclarar es que el Archivo del Racionalato estaba en la crujía interior del ala norte, por lo que sería muy razonable pensar que se tratara de una galería o porche preexistente, que se hubiera querido cerrar y aprovechar en este momento. Recordemos la mención de un porche en 1391⁴⁹⁸ y las referencias a un porche cuando se hablaba de las reparaciones en la prisión de mujeres a principios del XV⁴⁹⁹.

Lo segundo que hay que reflexionar es si había bóvedas antes de 1434 o si se construyeron en esa época. Plantear la cuestión no es ninguna tontería, porque por una parte tenemos que el Archivo del Racional parece estar terminado en la década de 1420, pero en el año 1434 se pagaba por claves y ménsulas. Resulta extraño dignificar un archivo con la construcción de bóvedas y, además, puede pensarse que los elementos tallados van a ser decoraciones aplicadas sobre una estructura preexistente. En este sentido, la clave de madera con la efigie de San Miguel corresponde claramente a algo superpuesto, porque la pieza estructural debe ejecutarse en piedra para resistir adecuadamente las compresiones de los nervios. Junto a esta clave de madera encontramos otra clave de piedra pero ¿era el elemento estructural vinculado a la pieza lúnea o se correspondía con la nueva bóveda del *retret*?

Es difícil dar un respuesta adecuada al problema, aunque tiene su lógica decantarse por la idea de que las bóvedas ya existían. No tienen mucho sentido para un archivo, pero sí para una galería de un cierto empaque. Debemos recordar además las características de la nueva *naya* o galería ejecutada en 1420 para llegar al Racionalato, con bóvedas en el piso superior y vigas de madera en el inferior⁵⁰⁰. Si se tratara de un

⁴⁹⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 85.

⁴⁹⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 86, nota 77. Se plantea la duda razonable de si este mismo porche es el mencionado en 1341, cuando se establece que la prisión de mujeres se sitúe en *lo portxe subira, lo qual es damunt la presó* (Ibídem, p. 78) lo que implicaría una continuidad de edificio. No obstante, el supuesto porche a que nos ocupa parece que estaría libre en 1391 y formaría parte del patio.

⁵⁰⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92. El profesor Serra resume así las indicaciones dispersas en el libro de fábrica: “la galería recaía al patio de la *Cort civil* y se apoyaba en vigas de madera, pero tenía bóveda de fábrica y un antepecho de cantería labrado con arquería”.

simple paso de servicio, lo normal hubiera sido resolver la estructura de la manera contraria, con un arco ancho o una bóveda de medio cañón volada en torno a un metro, que atravesara el patio en uno o dos tramos. Sobre esta bóveda lo normal sería realizar una arquería con esbeltas columnas de Gerona, que necesariamente soportaría un techo de madera por no poder contrarrestar empujes. Sin embargo, los datos referidos implican que se trataba de una estructura completamente distinta. Las vigas en el piso inferior sólo tienen sentido si son un forjado apoyado en un muro y una arcada, pues para un elemento volado en madera el antepecho y arcos de piedra habrían supuesto un peso excesivo. Y las bóvedas en el piso superior responden más a una voluntad suntuaria y arcaizante que a una solución práctica, exigiendo además una mínima anchura para poder desarrollarse proporcionadas.

Por lo tanto, lo que se estaría haciendo con esta nueva *naya* es levantar un ala similar a la del porche de la crujía norte, dispuesta en L. Quizás a esta forma de L se pudiera vincular la alusión al portal del Racionalato con su *revolta*, al final de la nueva galería⁵⁰¹. Esta estructura debió desaparecer con la reordenación del patio, porque Zacarés nos habla de simples galerías y enfatiza la presencia de una bóveda en la antesala del Racionalato⁵⁰². Respecto al Archivo del Racional, todo parece apuntar que su espacio se obtuvo a partir de la antigua galería abovedada, cerrando los arcos que daban al patio y colocando ventanas.

Las galerías abovedadas, propias de los claustros conventuales, no son habituales en la arquitectura profana. Por otra parte, esta galería del ala norte tendría unas dimensiones notables, lo que permitía introducir una doble altura para el *retret* del Racional.

Los arcos deberían estar necesariamente apoyados sobre gruesas pilastras, de al menos 60-70 cm, para poder contrarrestar adecuadamente los empujes de la bóveda⁵⁰³. Todo ello nos recuerda determinados modelos de arquitectura italiana, principalmente federiciana, cuya influencia se aprecia en la Corona de Aragón en las

⁵⁰¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92. Probablemente en planta baja existiría un pilar, que soportaría dos arcos incompletos que apoyarían sobre los arcos de los frentes norte y sur. Los arcos no pueden ser completos porque, como se ha visto, la nueva galería apoya sobre otras dos existentes y, si se quiere hacer coincidir la anchura con el vano de los huecos superiores, la modulación no coincide con las pilastras inferiores. La solución es además coherente con el doble acceso al Tribunal Civil y el de 300 Sueldos.

⁵⁰² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26.

⁵⁰³ Si bien las recomendaciones para el estribo de los arcos góticos son de 1/4 ó 1/5 de la luz, se puede apurar al máximo la relación aplicando la llamada “Regla de Blondel”, un sencillo trazado geométrico de origen medieval recogido por el arquitecto francés en el siglo XVIII. La aplicación de esta regla explica algunos atrevidos espacios abovedados, como la Sala Capitular del Convento de Predicadores de Valencia, de principios del siglo XIV, que con un muro de 90 cm soporta bóvedas de 5 metros de luz. En la Casa de la Ciudad la anchura de las bóvedas debía ser ligeramente superior a los 3 metros, por lo que sería suficiente con la sección propuesta.

últimas décadas del XIII. Restos de una galería abovedada se observan en el castillo de Trani⁵⁰⁴ y amplios arcos sobre gruesos pilares en una fachada de la vía Roma de Palermo, que probablemente correspondía al patio de un antiguo palacio demolido parcialmente al abrir la calle en el siglo XIX⁵⁰⁵. Tampoco se diferenciaría mucho del esquema del *Bargello* de Florencia, comenzado en la última década del XIII. Por todo ello, si asumimos que las bóvedas podrían ser anteriores y que en 1434 simplemente se estaban redecorando, podríamos confirmar la antigüedad del edificio. No obstante, la presencia de esta galería nos plantea algunos problemas tipológicos sobre los que se reflexionará al final de esta sección dedicada a la Casa de la Ciudad.

Vayamos ahora a las dos puertas y al *retret*, situado en el espacio que había entre ellas. En el primer *portal* del archivo, tal como está redactado el texto, parece que haya clave y ménsulas para dos bóvedas distintas. Esto se puede relacionar con la existencia aquí del *retret* en el tramo ubicado entre las dos puertas, que crearía una entreplanta. Podríamos pensar en el tramo abovedado correspondiente a la antesala del Racionalato, del que nos habla Zacarés. La primera puerta sería la que estaría dando al frente sur, al acceso desde la galería del lado occidental, mientras que la segunda proporcionaría entrada al Archivo del Racionalato. Pero también podemos considerar que el vestíbulo del Racionalato seguía siendo una galería abierta y que las dos portadas daban paso a una pequeña antesala para el Archivo del Racional y la entrada al archivo mismo. Tras ésta aparecen referidos nuevos elementos esculpidos, entre ellos ocho ménsulas y tres claves, que corresponden claramente a lo que el documento cita como *creuerada*, seguramente un único tramo de tres bóvedas consecutivas. Tenemos así documentados cuatro tramos abovedados, a los que cabría añadir la antesala abovedada del Racionalato, referida por Zacarés. Que esta antesala siguiera abierta explicaría por qué la ventana del *retret* daba sobre el primer portal y no sobre el segundo, que recaería en el Archivo.

Hay otra razón para pensar en esta configuración en tres espacios. En 1512 se remodeló la zona para servir de entrada a la *Cambra Daurada*, como veremos más adelante. La actuación debió ser suficientemente importante como para que se inscribiera en el friso el nombre de sus autores y la fecha, lo que hace pensar que quizá conllevara la demolición del muro y reparación de las bóvedas⁵⁰⁶. Después del vestíbulo del Racionalato, Zacarés sugiere la existencia de alguna pieza a la que no da importancia y que quizá podría ser el *archiuet* mencionado con motivo del incendio

⁵⁰⁴ Mola, Stefania; *Itinerario federiciano un Puglia*, Adda editore, Bari 1994, pp. 148-153.

⁵⁰⁵ Se trata de una galería de robustos arcos apuntados con una elegante decoración. Por su factura podrían ser de época federiciano o, como muy tarde, del siglo XIV. Tenemos noticia de esta galería y alguna fotografía a través de Arturo Zaragoza.

⁵⁰⁶ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 20. Tenía que ser necesariamente un espacio alargado, porque a él se accedería desde la galería abierta que cruzaba el patio por su centro y tenía que abrirse a la Sala Dorada.

de 1586⁵⁰⁷ o las letrinas habilitadas en 1420⁵⁰⁸. Sin embargo, no debemos olvidar la existencia de la crujía norte con tres balcones abiertos a la calle Bailía, donde en el siglo XV debían estar todavía las prisiones para personajes notables.

El Archivo del Racional se convertirá con el tiempo en antesala de la Sala Dorada y su vestíbulo en la escalera que subía desde la casa del Secretario, referida por Antonio Suárez. Esta posición es la que se desprende también del análisis de un dibujo anónimo conservado en la Fundación Lázaro Galdiano, que representa un edificio sin identificar, pero que reúne muchos puntos para poder considerarse quizá una representación del patio de la Casa de la Ciudad durante su derribo⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26. Zacarés dice exactamente que *nada hay digno de atención hasta llegar a la antecámara del Consistorio* [o Sala Dorada]. Esto implica que había “algo” que no era digno de atención. En el denominado *archibuet* fue donde comenzó el incendio de 1586, provocado por los presos que estaban en el piso inferior. De todas formas, en la documentación de principios del XVI se denomina *archibuet* al pasillo que quedaba detrás de la capilla, como veremos en su momento.

⁵⁰⁸ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92.

⁵⁰⁹ Se trata de un dibujo conservado en la fundación Lázaro Galdiano, con número de inventario 9710, realizado con lápiz y aguada de color, del que sabemos sólo que procede del fondo del pintor Valentín Carderera (1796-1880). Carderera viajó por España en 1836 y 1850, dirigiendo sendas Comisiones, para averiguar el estado de conservación y catalogar las obras de arte después de la Desamortización y de la primera Guerra Carlista, dibujando edificios de todo tipo y hasta obras de pintura y escultura, reuniendo ciento treinta carteras. Para su obra inédita “Monumentos, sepulcros y panteones reales de España” recorrió Navarra, Aragón, Valencia y Cataluña. (Azpiroz Pascual, José María: *Valentín Carderera, pintor*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca 1981, p. 17) En la colección Lázaro Galdiano hay varios dibujos atribuidos a la mano de Carderera y otros muchos recopilados por el pintor.

Respecto al dibujo que nos ocupa, no existe ninguna indicación que lo identifique. Sin embargo, existen bastantes detalles que apuntan a la posibilidad de que se trate del patio de la Casa de la Ciudad. El tipo de patio, con los grandes arcos que lo cruzan, remite a obras de la Corona de Aragón, de mediados del siglo XV o principios del XVI. La puerta que se ve a la derecha, con sus largas dovelas, así como la galería de arcos que se contemplan en la pared del fondo, son propias de la arquitectura valenciana y más raras en la catalana o mallorquina. En la arcada del fondo se aprecia un antepecho calado con rosetones, algo extraño y que remite a edificios de cierta categoría, que existe en Barcelona (Generalidad o Palacio de Berenguer de Aguilar) y en algún ejemplo mallorquín ya tardío, pero que también estaba en la Casa de la Ciudad. Se aprecia igualmente que se trata de un edificio que se está derribando en ese momento, ya que al fondo se ven los escombros y las marcas del forjado y un tabique o muro entre dos habitaciones.

Con lo anterior podemos decir que se trata de un dibujo de mediados del XIX, de un edificio que se está derribando y que presenta varias particularidades del gótico valenciano. Hay, sin embargo, otros detalles interesantes que se entienden pensando en la Casa de la Ciudad de Valencia. La gran puerta del lado derecho, digna de una fachada áulica, resulta extraña dentro de un edificio privado, pero muy bien podría ser la entrada a la *Cort* o Tribunal. Por otra parte, el escalonamiento de niveles en la planta principal nos recuerda la alusión de Zacarés a las 70 escaleras del edificio y se explica a partir de un edificio construido (al menos parcialmente) en su planta baja, con alturas proporcionadas al ancho de crujía, sobre el que se ha añadido un piso superior segregado en zonas independientes. Con esta premisa debemos recordar que el ala sur era la más ancha (y por tanto la más alta) que correspondería al lado derecho del dibujo; el ala norte respondía a una doble crujía de escala doméstica, donde estaban las prisiones, y los cuerpos al este y oeste, con una luz intermedia, tendrían también una altura intermedia y quedarían enlazados desde el nivel del puente central del dibujo, donde no hay galería por haberse ya derribado.

La presencia de un balcón sobre la puerta del lado derecho, que correspondería con la única ventana del Salón de los Ángeles, y del arco del lado izquierdo, que sería el paso al Racionalato desde la galería central del patio, mencionado por Zacarés, son otras coincidencias interesantes. La escalera debería quedar al lado opuesto de la galería que vemos al fondo, como también ocurría en la Casa de la Ciudad, puesto que estaríamos viendo el edificio supuestamente desde el segundo patio.

Vayamos ahora a la escalera. La primitiva discurriría en paralelo a la crujía oriental y desembarcaría directamente en la *Sala del Consell*, añadiéndose quizá después un *andador* paralelo a ésta para acceder al lado occidental, que sería el mencionado en el siglo XIV. En 1420 se prolongaba este *andador* o paso, en forma de galería, para comunicar con los aposentos del ala norte. Estas dos galerías, más o menos alteradas, sobrevivían en el siglo XIX, porque José María Zacarés las mencionando servicio al Racionalato, al Archivo de la Insaculación y a otras dependencias⁵¹⁰.

Hay más detalles documentales sobre la escalera antigua. En 1428 se hace referencia a la *cambrà daurada qui esta al mig de la escala de la dita Sala*⁵¹¹. No obstante, en otra anotación de pagos de 1429 se menciona *la obra de la cambrà daurada, la qual es al pujant de la scala de la sala de la dita ciutat*⁵¹². Ambas referencias aparentemente opuestas pueden conciliarse al pensar en una escalera con un rellano a mitad de la crujía y que después se prolongaría hasta el Salón de los Ángeles. La puerta de la Sala Dorada aparecería no en el desembarco *-al cap-* sino subiendo, a lo largo del desarrollo de la escalera *-al pujant-* lo que correspondería a una posición a mitad.

En los años anteriores las obras de ampliación de las prisiones pudieron incluir el macizado de los arcos del porche norte del patio, con lo que se preparaba un muro prácticamente ciego donde la escalera podría ahora adosarse sin problemas. Hemos comentado que los gastos de piedra de 1433 podrían haber sido para una nueva escalera, pero que nos parece más probable que ésta se usara para el porche de la Sala Dorada y que la escalera se realizara algo después.

Nuevas pistas de que está ocurriendo algo nos las da la noticia de que en 1446, cuando se están terminando las obras de la Sala Dorada, se cerraba el acceso y se

Aparte de las coincidencias expuestas anteriormente, no hay ningún dato documental o referencia escrita que permita identificar el dibujo con la Casa de la Ciudad de Valencia o con otro edificio. A pesar de todo, y pecando quizá de imprudencia investigadora, no hemos podido resistir la tentación de usar el dibujo para comprender otros aspectos del edificio presentes en la documentación, como la referida escalera de la casa del Secretario o la presencia de un caracol que subía desde la planta principal a los porches, que apoyaría sobre el pequeño arco que achaflana un rincón del patio. En el fondo, la documentación decimonónica nos habla indirectamente de un edificio con múltiples niveles (puesto que, con niveles homogéneos, es imposible colocar las 70 escaleras mencionadas por Zacarés) y de aspecto caótico y desordenado, o al menos poco homogéneo. En nuestra opinión, dada la ausencia de información complementaria y vistas las coincidencias anteriores, sería peor pecar de exceso de prudencia y renunciar a utilizar el dibujo para entender el edificio, que entonces imaginaríamos mucho más idealizado, sin llegar a comprender la crítica del siglo XIX. Si en un futuro aparece más documentación, quizá se deberá descartar la idea de que el dibujo representa el patio de la Casa de la Ciudad, aunque la imagen de desniveles y superposiciones será seguramente muy similar.

⁵¹⁰ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

⁵¹¹ Serra, A.: "El fasto...", p. 88.

⁵¹² Sanchis Sivera, José: "Pintores medievales en Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano* n° 14 (1928) pp. 3-64, concretamente p. 16.

abría otro por la habitación contigua⁵¹³. El problema es donde estaba inicialmente la puerta y cuál sería la nueva entrada. En nuestra opinión, tenía que existir una puerta inicialmente a través de la propia meseta de la escalera, como se ha dicho antes. Posteriormente se decidió hacerlo a través de la galería abovedada del ala norte, o quizá desde la Escribanía, al sur, que eran las dos estancias contiguas. Esta última empezaría a funcionar en esta época como capilla de la Sala Dorada⁵¹⁴, de la misma manera que la *cambrà del Consell Secret* lo era para las reuniones de la *Sala del Consell*⁵¹⁵.

La escalera debió, por tanto, cambiar su trazado en este momento, discurriendo desde entonces paralela al ala norte y desembarcando en un puente tendido en mitad del patio, que la unía con el ala sur⁵¹⁶. Los arcos que lo sustentaban podrían ser rebajados, como en el paso que unía los dos cuerpos del Palacio del Real, con lo que se dispondría de una mayor libertad para no tener que ir necesariamente a la gran anchura de los arcos de los pórticos. Su anchura no debía ser excesiva, puesto que Boix nos refiere con ocasión de un tumulto en 1820 que en ella no cabrían más de cien personas⁵¹⁷. Probablemente tuviera una anchura algo mayor a la de la escalera, aunque Tosca, en 1704, nos lo representa aproximadamente igual que la crujía de la Sala Dorada y del espacio libre del patio oriental, siendo el occidental más estrecho. El coronel Montero de Espinosa, en su plano de 1853, sugiere una dimensión incluso mayor, que ya parece exagerada.

Este puente, que servía además de tribuna, tenía acceso al Salón de los Ángeles y a la Sala Dorada a través de la antesala abovedada. Como se ha expuesto anteriormente, la noticia del cambio en el acceso a la Sala Dorada sugeriría que se habría adecuado esta entrada en 1446, porque la alternativa de cruzar la Escribanía no parece la más apropiada. Ello implicaría un traslado del Archivo a la crujía norte, como también se ha referido.

⁵¹³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 89.

⁵¹⁴ Tenemos la noticia de la colocación de encerados en la capilla de la Escribanía precisamente en diciembre del mismo año 1446. (Serra, A.: “El fasto...”, p. 89, nota 94).

⁵¹⁵ Antes de comenzar las reuniones municipales se celebraba una misa, por lo que tiene sentido vincular un oratorio a la estancia del Consejo Municipal.

⁵¹⁶ El recurso del paso elevado debería quizá vincularse a la tradición de las antiguas comunicaciones entre edificios, como los que unían la Catedral con el Palacio Episcopal o los dos cuerpos autónomos del Palacio del Real.

⁵¹⁷ Boix, V.: *Historia de la ciudad...*, tomo III, p. 55. No obstante, el autor está intentando reducir la importancia numérica de la movilización, indicando que no había gente en la escalera ni en el patio. En las manifestaciones suele calcularse 4 personas por metro cuadrado por lo que, con la luz de 8 metros, tendríamos algo más de tres metros de anchura.

Boix nos habla, en *El Encubierto de Valencia*, de la presencia de una pequeña puerta de acceso a las prisiones por debajo del arco del primer tramo de la escalera principal⁵¹⁸. Zacarés indica que la escalera estaba a la izquierda de la entrada desde la Plaza, algo que resulta difícil de encajar en nuestro esquema a menos que se considere que se está mirando desde dentro del edificio⁵¹⁹. Este mismo autor detalla que la escalera tenía ocho palmos de ancho (1,8 m) con dos tramos, separados por un portón que se cerraba con una cadena. Este portón podría estar en el punto donde la escalera atravesaba el muro del patio, junto al arco del zaguán, como ocurre en la mayoría de patios valencianos. Había también una puerta superior, que daba acceso al puente que cruzaba el patio. Esta puerta era un elemento de gran interés, que Zacarés describe así:

[...] *la puerta de entrada de doble arco ojival en cuyo remate, enjutas, y ménsulas se ven las armas de la Ciudad, ángeles custodios, figuras alegóricas y algunos atauriques de escaso mérito*⁵²⁰.

Se conserva un pequeño ángel custodio de piedra, que podría pertenecer a la Casa de la Ciudad, colocado sobre la puerta superior de la escalera del Palacio de Catalá de Valeriola. Resulta muy similar a los cuatro ejemplares procedentes del Salón de los Ángeles que se incorporaron a la roca Valencia, realizados pocos años antes.

Hay algunos aspectos que no quedan claros en la descripción de Zacarés. ¿Qué entendía por doble arco ojival? Podemos suponer que se refiere a la habitual combinación de arco carpanel sobre escarzano, muy frecuente en la segunda mitad del XV pero que ya empezaba a estar pasado de moda después de 1510, cuando los arcos mixtilíneos se habían apropiado del panorama arquitectónico local, acompañándose a veces de decoración “a la romana”. En 1459 ya existía una puerta de cierre en la parte superior de la escalera, y en esta fecha podría haber superposición de arcos, aunque la cronología sería entonces muy temprana, pudiendo relacionarse con la portada de la capilla de San Jorge, en el Monasterio de Poblet (ca. 1452-1457)⁵²¹.

Veremos más adelante que Zacarés va a emplear la palabra ojiva como una mala traducción del inglés *ogee*, palabra empleada para las curvas de los arcos conopiales.

⁵¹⁸ Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, p. 235. Anteriormente (pp. 103-104) nos refiere cómo las antorchas situadas bajo el arco de la escalera iluminan el pasillo de las prisiones, aludiendo seguramente a la misma puerta.

⁵¹⁹ En el lado contrario tendríamos la escalera pasando por delante de los grandes arcos abiertos bajo el Salón de los Ángeles, lo que no parece una solución apropiada.

⁵²⁰ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 22-23.

⁵²¹ Carbonell i Buades, Marià: “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en *Artígrama* n° 23 (2008) pp. 97-148, concretamente p. 122.

Por tanto, un doble arco ojival es, realmente, un doble arco conopial. Es posible interpretar los términos usados por Zacarés también en alusión a un arco conopial que arranca de dos curvas en cuarto de círculo, similar por ejemplo al que se ejecutó en la portada de la librería de la Catedral de Valencia, poco anterior a 1500. De hecho, la alusión a “atauriques de escaso mérito” que hace pensar en bandas de cardinas nos sitúa plenamente en el tardogótico de época de los Reyes Católicos, siendo las portadas de la Lonja un posible referente local. Debió haber una gran difusión del estilo vegetal a principios del XVI, como podemos observar en las ventanas del crucero de la Catedral de El Salvador de Orihuela, obra atribuible al círculo de Pere Compte, y hubo una cierta pervivencia de estos modelos en ejemplos tardíos como la portada del Convento de Jerusalén, que tradicionalmente se había datado en torno a 1503, pero cuya cronología retrasa Gómez-Ferrer hasta 1525⁵²². Hay documentada una intervención en las cubiertas de la escalera poco después de 1510, como se verá más adelante, por lo que no es descabellado situar una renovación de la portada superior en esta época.

Existía en la Casa de la Ciudad otra escalera secundaria muy próxima al puente de comunicación, situada precisamente en el lugar donde hemos situado el *retret* del Racionalato. El posible dibujo del patio conservado en la Colección Lázaro Galdiano nos la muestra como de caja cerrada, con un arranque exterior a modo de cabalgador. Aunque la barandilla de barrotes sería del siglo XVI o XVII, esta manera de introducirse en el patio nos remite a ejemplos tardomedievales como los del Castillo de Alaquás o el Palazzo Abatellis de Palermo⁵²³. La escalera partía de la cota de planta baja y comunicaba con los archivos en el piso principal y la casa del Escribano en el segundo piso, ya en el siglo XVI. Esta vivienda incorporaría además el Estudio del Racional, situado sobre el Archivo, como veremos algo más adelante. Da la sensación de que este Estudio fuera el equivalente del *retret* documentado en la década de 1430 y que la escalera en cuestión sea una versión holgada del estrecho caracol contratado.

⁵²² Para las últimas noticias sobre este convento, véase: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “Monasterios y nuevas fundaciones conventuales en la Valencia del siglo XVI”, en AA.VV.: *Historia de la Ciudad V. Tradición y progreso*, Colegio de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 95-114. El convento fue fundado a instancias del gobernador Jerónimo de Cabanilles en la década de 1490. La portada tradicionalmente se había considerado de hacia 1503, pero en un documento de 1525 se mencionan la realización de una plaza para el portal que se tiene que hacer. Se sabe que en 1535 se pagaba el retablo y se comenzaban las bóvedas del claustro. Las descripciones decimonónicas de la iglesia mencionan también la abundante hojarasca, siguiendo el estilo de la portada.

⁵²³ En ambos casos la escalera tiene un tramo fuera de la caja, en el patio, que recuerda al cabalgador de las escaleras exteriores de tradición medieval. Hay también otra razón para no pensar que se trate de una escalera de finales del siglo XVI y es el hecho de que, para rodearla, vemos en el dibujo un paso apoyado en un gran arco rebajado de la segunda mitad del XV o de principios del XVI.

Esta escalera secundaria realmente tendría una gran importancia si consideramos que podría haber sido el precedente de la llamada *Vis de l'Archive* en el Ayuntamiento de Toulouse, actualmente destruida pero suficientemente documentada y considerada como el principio de la estereotomía moderna en Francia. Su autor, Benoit Augier, estuvo trabajando antes de volver a Francia en el área valenciana entre 1518 y 1530, aprendiendo los secretos y técnicas de la Escuela de Pere Compte y, de hecho, el corte de piedra en la escalera de Toulouse es similar al de muchas escaleras valencianas de finales del XV y principios del XVI⁵²⁴. No se conservan escaleras de más de dos tramos de esta época en Valencia, al menos documentadas, pero lo lógico sería que sí hubieran existido. De hecho, el castillo de Alaquás se comenzó a principios del XVI, aunque la escalera no es de piedra, y Matteo Carnilivari, autor del Palazzo Abatellis en 1490, era también un arquitecto próximo al círculo de Pere Compte⁵²⁵.

Planteadas la hipótesis de que en la Casa de la Ciudad de Valencia la escalera de los archivos fuera similar a la levantada en Toulouse, y que se tratara de una actuación anterior, habría que situarla cronológicamente. ¿Podría ser ésta la escalera construida en 1435 por Francesc Baldomar y Joan del Poyo? Lo cierto es que no nos imaginamos la lujosa vivienda del Escribano de principios del siglo XVI a través de una estrecha escalera de caracol y que no tenemos ninguna noticia que avale la construcción de una escalera en esta zona a finales del XV o principios del XVI. Por otra parte, con el desembarco de la escalera principal justamente al lado no tendría mucho sentido hacer una nueva escalera de esta entidad, aunque pudiera considerarse como de servicio. Sin embargo, sí que estaría plenamente justificada su construcción antes de que se cambiara de posición la escalera principal, porque para llegar al Archivo tenían que darse la vuelta a todo el patio. Además, la escalera no se construyó en 1434, cuando se tomaba el acuerdo sobre el *retret*, sino un año más tarde. Tanto Baldomar como Joan del Poyo eran creadores inquietos e innovadores y, además, por estas fechas el maestro cantero probablemente acababa de regresar de Sicilia, donde en los palacios medievales como el Steri lo habitual habían sido escaleras en caja cerrada⁵²⁶. Se trata de una hipótesis sugerente, pero faltaría más documentación para corroborarla o rebatirla.

⁵²⁴ Sobre Benoit Augier y su relación con Valencia, puede verse: Zaragoza Catalán, Arturo: *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: un estado de la cuestión*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia 2008, pp. 51-54. En la actualidad este autor está preparando junto a José Calvo una Comunicación monográfica sobre esta escalera para el 4º Congreso Internacional de Historia de la Construcción, que se celebrará en París en 2012.

⁵²⁵ Nobile, Marco Rosario: *Matteo Carnilivari – Pere Compte 1506-2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Edizioni Caracol, Palermo 2006, pp. 154-155.

⁵²⁶ Sobre la figura de Francesc Baldomar, véase principalmente: Zaragoza Catalán, Arturo: “Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, en *Primer congreso de Historia del Arte Valenciano, Generalidad Valenciana*, Valencia 1993, pp. 97-105. Una visión más resumida pero actualizada puede consultarse en el primer capítulo del monográfico de este autor sobre Pere Compte, ya citado.

Algunas actuaciones posteriores nos sugieren una nueva operación de puesta a punto general del edificio o, más bien, lavado de cara. En febrero de 1459 se encarga intervenir a Guillem Bonfill, *obrer de vila, en moltes parts de la Sala de la dita ciutat e obra de paleta en alguns lochs de part davall*, haciendo aquí referencia la palabra Sala a todo el edificio. Respecto a la *Sala del Consell*, se pavimentó de nuevo y en abril se encargó a Francesc Baldomar *fer de nou lo portal e fenestra de part de dins de la dita Sala sens lo guarniment de les colones e scala e picar moltes parts de la casa de la part davall* por la elevada cantidad de 40 libras⁵²⁷. También se acordaba con el carpintero Jaume Lombart la colocación de puertas nuevas de madera *al pujant de la scala de la Sala e mija scala, e al portal maior de la dita Sala e a la finestra que hix al pati, tot aço solament de fusta planejada*, así como reparar o sustituir los bancos y la mesa de los Jurados⁵²⁸.

Con toda seguridad podríamos relacionar estas intervenciones con la inminente visita de Juan II para jurar su cargo de rey de Valencia ante las Cortes. De hecho, el nuevo monarca llegaba en enero, aunque las Cortes no se celebraron hasta abril del mismo año. Las intervenciones continuaron después, constando los últimos pagos al carpintero en febrero de 1460⁵²⁹. Respecto a su alcance y necesidad real probablemente se podría discutir bastante. Resulta enigmática la referencia a *lo guarniment de les colones e scala* o decoración de las columnas y escalera. La primera parte sí que podría ponerse en relación con la portada y ventana que se realizan, donde se podrían haber tallado basas y capiteles con un diseño específico en lugar de acudir a los modelos estándar producidos en Gerona. Más forzosamente se podría entender que se hace referencia a los baquetones del perímetro de los vanos, resueltos igualmente como columnas adosadas. Sin embargo, lo que no encaja en absoluto es la alusión a la escalera.

Los documentos medievales no suelen llevar signos de puntuación, dando ocasión a lecturas ambiguas. Si hubiera comas, quedaría explicitado si Baldomar llegó a actuar en la escalera de algún modo. Hemos comentado que la escalera se tendría que haber rehecho hacia 1446, por lo que aparentemente no tiene sentido una nueva intervención en 1459 sobre la misma. Sin embargo, debe recordarse que el prestigio de Baldomar se debía a su reputada maestría en el arte de la estereotomía y de los esvajes, y no por su labor como escultor⁵³⁰. Muy bien pudo recomponer las bóvedas

⁵²⁷ No se trata de una cantidad excesiva, pero tampoco reducida. En 1456 un maestro de segunda fila, Joan de Segorb, cobraba 70 libras por realizar dos arcos del patio y una escalera de 19 peldaños en la casa de Berenguer Martí de Torres (Gómez-Ferrer, M.: *Vocabulario...*, pp. 273-275).

⁵²⁸ Serra, A.: "El fasto...", p. 96.

⁵²⁹ Serra, A.: "El fasto...", p. 96, nota 152.

⁵³⁰ Zaragoza, A.: "Francesc Baldomar...". Puede comprobarse esto al comparar a Baldomar con la figura de su coetáneo Antoni Dalmau. Véase: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: "El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 9-10 (1997-1998), pp. 91-106.

de la escalera o del paso adosado al Salón de los Ángeles para darles mayor ligereza o un trazado más avanzado.

Respecto a los altos del edificio, comenzaron a usarse como prisiones provisionales por las obras de 1412, como se ha comentado anteriormente. En 1435 se colocaron dos rejas en sendas ventanas de estas torres por estar allí presos los genoveses de la ciudad, con motivo de la guerra entre Aragón y Génova, teniendo que repararse en 1437 los altos del edificio por los desperfectos causados por los cautivos⁵³¹. Igualmente, en 1440 se custodiaron algunos presos en la torre de la Escribanía, lo que obligaba a tener un especial cuidado de esta estancia y de su contenido⁵³².

Tenemos constancia de que en febrero de 1454 se estaba pagando por unos porches que se habían construido en el edificio, aunque desconocemos si se cubrió todo el edificio o solamente una parte. En marzo de ese mismo año 1454 se acordaba que *alt en la Sala, en certa casa qui es damunt la dita presó, sia obrada capella competent on puxa esser dita missa als presos de la dita presó com sia loch pus competent*⁵³³. Esta capilla, u otra equivalente, continuó en uso hasta el incendio de 1586⁵³⁴.

Mucha más importancia debió tener el porche que se construyó a partir de 1478 en la torre de la *spera* o del reloj, la del ángulo sudoeste, cuyas obras se acababan en 1481, siendo tallado su alero por el carpintero Jaume Lombart y pintado por Martí Girbes⁵³⁵. Respecto a la otra torre, la de la escribanía, es posible que estuviera cubierta desde mucho antes, porque en 1433 se cerraban los *murons* o almenas de la misma⁵³⁶.

Vuelven a mencionarse algunos de ellos en 1492, al decidir *cobrir los porches de la casa de la ciutat, ço es en lo porche qu.esta sobre lo archiu, lo porche davant la torre hon se posen los presos e lo porche al cap de la scala hon sta N'escales*⁵³⁷. El dato es interesante, porque nos demuestra que a finales del siglo poseían sobrecubiertas al menos tres alas del edificio⁵³⁸, siendo presumible que también el ala oriental contaba con un porche, que

⁵³¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 95.

⁵³² Serra, A.: “El fasto...”, p. 95.

⁵³³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92.

⁵³⁴ Teixidor, J. *Antigüedades...*, tomo I, p. 167. Como se refiere en un relato de época del incendio: *Cremarense totes les Presons altes, que vulgarment se deyen la Torre; la Capella de dites Presons altes, y lo Retaule*.

⁵³⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 95.

⁵³⁶ Serra, A.: “El fasto...”, p. 94.

⁵³⁷ Serra, A.: “El fasto...”, p. 95.

⁵³⁸ Los tres porches son los siguientes. El primero y principal, ubicado entre las dos torres, al que se acaba de hacer referencia. El segundo sería el del archivo, con toda seguridad al Archivo del Racional que, como se vio, ocupaba parte del ala norte. Finalmente nos queda el otro porche *davant la torre hon se posen los presos*. La torre usada como prisión era la del lado sudoeste y se accedía a la zona alta a través de una escalera en la zona oeste, al norte de la torre. Por ello, aunque esta ala queda compositivamente en un segundo plano desde la Plaza de la Virgen, está delante de la torre de los presos, pues sirve de paso para acceder a ésta.

no se cita expresamente aquí⁵³⁹. Estaba también el porche que generaba el gran espacio sobre el Salón de los Ángeles, donde tenemos noticia de que en 1428 se realizó una cocina, que no debió usarse y finalmente se demolió en 1447⁵⁴⁰. Respecto al referido “N’escales”, sería el *veguer* Antoni Escales, quien ocupaba la sala del custodio del edificio, conocida como *alcaydia*⁵⁴¹.

Veamos, sin embargo, lo que nos dice exactamente la noticia. Se está cubriendo el porche sobre el archivo (ala norte del edificio) y el porche que está delante de la torre de los presos. Aunque las dos torres se usaron en algún momento para presos, vimos que era por la parte occidental donde se encontraban las escaleras, lo que hace pensar que fuera ésta la zona sobre la que se actuaría. Y el porche previo sería el del ala occidental. Si observamos la vista de Wijngaerden y el grabado sobre el plano de Tosca notamos que la cubierta sobre la Sala Dorada tenía autonomía respecto al resto. Ello nos hace pensar que la Sala Dorada se cubrió mucho antes, como en Salón de los Ángeles, y que en 1492 se estaban elevando las alas norte y oeste. Respecto al porche en la casa de N’Escales, estaba en la parte donde desembarcaba la escalera. Asumido que la disposición de la escalera se había alterado a su nueva forma a mediados de siglo y que ya existía el pasaje a través del patio, la casa de N’Escales debía estar probablemente sobre la crujía sur del ala norte. Esta zona del edificio se habilitará unos años después como Casa del Escribano. Bajo este supuesto debemos asumir también que el archivo, anteriormente mencionado, se encontraba en ese momento ya trasladado al ala norte.

No debe pasarnos por alto la manera en que está redactado el texto. Se está *cubriendo* varios porches que ya existen, algunos de los cuales tienen uso. Cubrir no significaría, por tanto, cerrar una obra a medio ejecutar, ni poner una cubierta sobre una terraza (que no sería un porche) sino levantar otro piso con un tejado por encima de lo ya existente. En ese sentido, debemos recordar que el dibujo de Tosca nos muestra perfectamente un piso intermedio entre la planta principal y la galería de remate en el ala norte del edificio, una de las afectadas. En este porche primitivo debió habilitarse la capilla de las prisiones altas de 1454. Respecto al ala Oeste, que era la otra afectada, sabemos que hasta el siglo XIX llegaría la capilla abovedada del siglo XVI y el Racionalato, con tribunas que hacen pensar que se trataba de un espacio de doble altura. La existencia de una planta intermedia de cierto tamaño explicaría quizá la gran altura adoptada para la Sala Dorada, mayor que la proporción

⁵³⁹ Con toda seguridad se debió construir una sobrecubierta en este lugar cuando se hizo la Sala Dorada, porque cualquier filtración de agua habría arruinado su rica techumbre. Quizá contara con un mejor mantenimiento que haría prescindible actuar en este momento.

⁵⁴⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 94, texto y nota 129.

⁵⁴¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 95, nota 148. Debe advertirse que la palabra *alcaydia* es un castellanismo y, propiamente, se aplica a fortalezas y castillos. Sin embargo, en Valencia parece que tuvo un sentido más amplio, como se deduce del título de alcaide perpetuo de la Lonja otorgado a Pere Compte en 1497.

ad quadratum habitual, y que podría estar vinculada a una altura de cornisa unitaria en todo el edificio, que después se habría traicionado al querer proteger con un porche la techumbre de este espacio tan representativo.

Algunas noticias indirectas, relacionadas con la obra de la nueva Lonja, nos muestran que en los años posteriores se estuvieron llevando a cabo obras de importancia. Comenzada la Lonja en 1482, se sabe que se estaban replanteando los pilares en noviembre de 1492. Las obras estuvieron paradas hasta el 7 de junio de 1494, cuando se llevaron ocho jácenas viejas de la recién derribada prisión, para emplearlas en el edificio mercantil⁵⁴². En este momento la única prisión civil que había en el municipio era la de la Casa de la Ciudad, con lo que las jácenas tienen que proceder necesariamente del inmueble que nos ocupa.

Conocemos una intervención menor en el patio de la Casa de la Ciudad en octubre de 1493, destinada a la construcción de una balsa o un abrevadero⁵⁴³. En las cuentas de *Murs i Valls* tenemos noticias sueltas de las actuaciones que se están llevando en la prisión. El 1 de febrero de 1494 se habla de reparar un agujero en la *Casa Fosqua*, o Casa Oscura, de colocar unas rejas y *lo brell*⁵⁴⁴, así como de arreglar la puerta que está encima de la prisión⁵⁴⁵. A finales de mes sabemos que se estaban derribando los forjados antiguos⁵⁴⁶, aunque la actividad se prorrogaría hasta mayo⁵⁴⁷. Se colocaron rejas y puertas en las prisiones bajas y también en la torre⁵⁴⁸. No obstante, en la

⁵⁴² Aldana Fernández, Salvador: *La Lonja de Valencia*, Consorci d'editors valencians, Valencia 1988, pp. 64-65.

⁵⁴³ AMV *Lonja Nueva* e³-6. En la primera página donde se recogen las cuentas de esta obra se copia textualmente la provisión del libro de *Manuels de Consells: Dimarts a V de octubre del any MCCCCCLXXXX tres. Ajustats en lo archiu del magniffich racional proveixen que lo administrador de la fabrica de la Lonja de la dita administracio adobe e faça tot lo que fera obs en adobar e obrar tot lo necessari en lo pati en la Sala e los çaffareigs per que no prenda lo dit pati*. Las obras fueron de poca entidad, prolongándose desde el 26 de noviembre hasta el 12 de diciembre, por lo que debe descartarse una actuación de importancia en el patio. Se hace referencia también a la compra de plomo *per fer lo vall dels çafareigs*, así como ladrillos para *la entrada del cavalcador de la Sala*, seguramente usadas en el pavimento.

⁵⁴⁴ La palabra *brell* podría ser un galicismo, del francés *brelle*, que deriva del término antiguo *embraeler*. Esta palabra se usa para referirse a la unión de maderas con cuerdas para construir un barco, o a la embarcación así realizada. En el contexto de la Casa de la Ciudad tal vez podría hacer referencia a una subestructura de madera autónoma, quizá a modo de altillo.

⁵⁴⁵ AMV *Murs i Valls* d³-85, f-255r. El 1 de febrero de 1494 se habla de *adobar e reponer un forat en la casa fosca e posar unes rexes e lo brell e mes sobre la casa fosca per metre un brell que pasa tota la paret per posar una cadena axi mateix pasa tota la paret per adobar los barandats e per adobar la porta que ve damunt la preso*.

⁵⁴⁶ AMV *Murs i Valls* d³-85, s/f. El 27 de febrero de 1494 se habla de continuar *la obra de la preso comuna*, de derrocar *la segona cuberta*, el 1 de marzo de *deroquar de les cubertes de la preso*, y el 4 de marzo se continúa *lo adob de la preso comuna*.

⁵⁴⁷ AMV *Murs i Valls* d³-86, f-57v. El 8 de abril de 1494 se continúa la obra y también se piensa en *empostar la preso per a dormir los que stavan*. La última anotación de la prisión es del 27 de mayo (f. 103v)

⁵⁴⁸ AMV *Murs i Valls* d³-86, f-270r. Con fecha 28 de febrero de 1495 encontramos pagos por una *verja redona de ferro per a la rexa de la preso comuna on donaven a menjar als presos [...] la porta del cancell de la dita preso [...] la barra per tancar la porta del brell [...] torcambdals (?) del brell [...] dos barres de ferro per a ligar la paret que sta damunt lo brell [...] 32 barres de ferro per a la rexa que sta en lo alt[?] de la dita preso [...] porta de la cambra del costat del archiu [...] porta del passet de la torre [...] porta del terrat damunt la preso [...] portes de la torre*.

segunda mitad de 1495 se constatan algunas reparaciones de huecos hechos por los prisioneros para fugarse⁵⁴⁹. Algunos datos nos apuntan a que todas estas obras, o al menos una parte, tendrían lugar en la prisión alta situada en el porche del ala occidental del edificio, sobre la *cambrà dels administradors*⁵⁵⁰.

En el año 1496 se nivelaron las calles y se actuó en la *mare* o alcantarilla de la prisión común, que salía por la calle de los Hierros⁵⁵¹. Esta alcantarilla, que era seguramente la misma que se construyó en 1419, fue usada poco después en un intento de fuga de los presos desde las letrinas⁵⁵². Estas letrinas, u otras independientes de la prisión, estaban detrás del Tribunal⁵⁵³. Algo después, a partir de febrero de 1499, se actuó en el patio y las puertas de entrada a la prisión y al archivo de la *Cort Civil*, que estarían seguramente en paredes perpendiculares⁵⁵⁴. En 1503 se hacían algunas obras para ampliar nuevamente la prisión y se completaba la parte superior del pozo del patio⁵⁵⁵.

Aparte de estas anotaciones de las cuentas de *Murs i Valls*, las obras importantes a partir de este momento van a ir controladas directamente por el *sotsobrer* o administrador de la Lonja, en los libros llamados de Lonja Nueva. El 10 de abril de

⁵⁴⁹ AMV *Murs i Valls* d³-87. Hay referencias a *tapar un forat* en la prisión el 18 de septiembre (f. 155r) y el 31 de octubre de 1495 *feren fabena en la preso per tapar un forat que respon a la cambrà de la administració* (f. -200r) noticia que se repite el 30 de diciembre (f-266v).

⁵⁵⁰ AMV *Murs i Valls* d³-87, f-266v. El 1 de enero se habla de la *obra de la preso comuna e cloure lo teginat de la cambrà de la administració en un forat que fou fet per los presoners*. Es decir, se está tapando un agujero que los presos habían hecho en el techo de la Administración, presumiblemente desde el suelo de la prisión alta, para fugarse.

⁵⁵¹ AMV *Murs i Valls* d³-88, Tenemos documentados pagos por plomo *per a metre cadenes en les tapes dels albellons* (f-15r) el 9 de abril de 1496 por *escampar terra davant la Sala de la ciutat* (f-34v) el 19 de abril por *tirar terra e scampar aquella e ruixar per igualar lenfront de les corts davant la Sala* (f-42r). El 21 de junio vuelve a mencionarse la *mare de la preso comuna que ix a les barres [...]* e *primades de la preso comuna* (f-63r).

⁵⁵² AMV *Murs i Valls* d³-88, f-78v. Se paga por *tapar uns forats que feren en la mare de la preso e per cerquar una mina que era stada feta la qual exia a la dita mare e fonch trobada dins la casa de Calaforra notari davant la Sala de la ciutat per lo qual havien [...] una corda començant de la mina fins als amprius [letrinas] de la dita preso per que no sen puguen fugir per allí los presoners*. También se pagó por plomo, *lo qual plom servi per a ingastar los caps de les dites barres de ferro en la paret*. Los presos no lograron su propósito de escapar, debido a los gases tóxicos de la alcantarilla, y se tuvo que pagar medio ducado a dos peones, *los quals foren cridats per lo Justicia Criminal si trahien com que uns homens pressos que sen anaren per la mare que no morissen los anaren de fer e feren tres forats e hagueren dites persones ja mig offegats de la pudor* (f-79r).

⁵⁵³ AMV *Murs i Valls* d³-88, f-94r. el 30 de agosto de 1496 se hace un pago por *escurar lo ampriu qui sta detras la Cort*.

⁵⁵⁴ AMV *Murs i Valls* d³-89. El 8 de febrero de 1498 *fou provebit ques fes la obra davant la porta de la Cort Civil de la dita ciutat que respon al archiu e ques pabimentas e ques faça una nova rexeta per com les aygues pluvials haien de corrent a la mare e ques faça tota la obra necessaria* (f-322v). El 16 de febrero continua la *obra davant la Cort Civil ço es en lo pati que respon al archiu* (f-326r) El 20 de febrero se pagan por 3000 piezas de *rajola blanca nova*, seguramente para el pavimento, y por *les portes de la Cort Civil [...]* que *respon al archiu de la Cort Civil* (f-329r) por *una cadena grossa de set palms de larch* (f-329v) y *justa per fer la porta de la preso comuna per tanquar la porta davant la Cort Civil* (f-330r).

⁵⁵⁵ AMV *Murs i Valls* d³-92. El 23 de mayo de 1503 se hace obra *per obs de augmentar e adobar la casa fosqua de la preso comuna* (f-22r) y el 11 de agosto de 1504 se pagaba por un *capitell e sota capitell guarnit per al pou ab sa corriola de olm* (f. 40r).

1498 se recoge la orden por la que los Jurados de la Ciudad *provebeixen a lo dit administrador obrar un caragol e unes cambres e lo que fos necessari en la Sala de la present ciutat per obs de los presoners gentils homens e altres*⁵⁵⁶. Anteriormente estas prisiones para notables estuvieron emplazadas seguramente en la crujía norte del edificio, sobre la que se intervendrá a principios del siglo XVI. El trabajo en piedra de la nueva actuación estaba dirigido por Pere Compte, que en aquel entonces era el maestro cantero encargado de las obras de la ciudad. En otro lugar se concreta más, especificando que se pretende *ques faça un caragol al pujant de la scala a ma squerra e les cambres de damunt la cambra daurada e damunt lo archiu sien adobades e obrades per als presoners gentils homens que en la sala de la present ciutat posen en loch de preso*⁵⁵⁷.

Analicemos con un poco más de detenimiento esta noticia, que nos puede ayudar a confirmar algunos datos importantes sobre la configuración del patio. Al mencionarse la Sala Dorada y el Archivo, se podría pensar que se está hablando del ala Este y del Archivo de la Escribanía, aunque no se menciona explícitamente esta última. Bajo esta óptica, el nuevo caracol se colocaría a la izquierda de una escalera adosada necesariamente a esta ala, es decir, en la esquina sudeste del patio. La solución puede parecernos buena, hasta que la dibujamos a escala. Una escalera de caracol abarcaría al menos 1,2 metros de anchura y en esta posición estrecharía el paso a la *Sala del Consell*. La alternativa más sensata sería pensar, en todo caso, que el caracol se tendría que haber construido por dentro de la Escribanía, ya que si la colocáramos al otro lado para mantener la anchura libre, estaría a la derecha y no a la izquierda de la escalera. Por otra parte, antes se ha sugerido que a mediados de siglo habría cambiado la disposición de la escalera, lo que también entraría en contradicción con este planteamiento.

Supongamos ahora que el Archivo referido es el del Racional. Nos hallaríamos en el ala norte, aprovechando uno de los porches construidos en 1492 y el de la Sala Dorada, que sería anterior pero que estaría sin uso. La escalera debería ser ya la definitiva, adosada a esta parte norte del patio y descrita por Zacarés. La escalerilla de caracol situada a la izquierda de la principal caería en la parte del patio y no interrumpiría el paso. Hay dos puntos donde podría estar: adosada al muro de la Sala Dorada o entre la propia escalera principal y el puente de unión con el Salón de los Ángeles. De ellas descartaríamos la segunda por razones de estabilidad. A favor de la primera podemos además alegar que justificaría la inclusión del porche de la Sala Dorada y hablar del *pujant* y no del *cap* de la escalera, es decir, subiendo pero no arriba del todo. Además, en este punto existiría una meseta de la escalera principal,

⁵⁵⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-12, f-62.

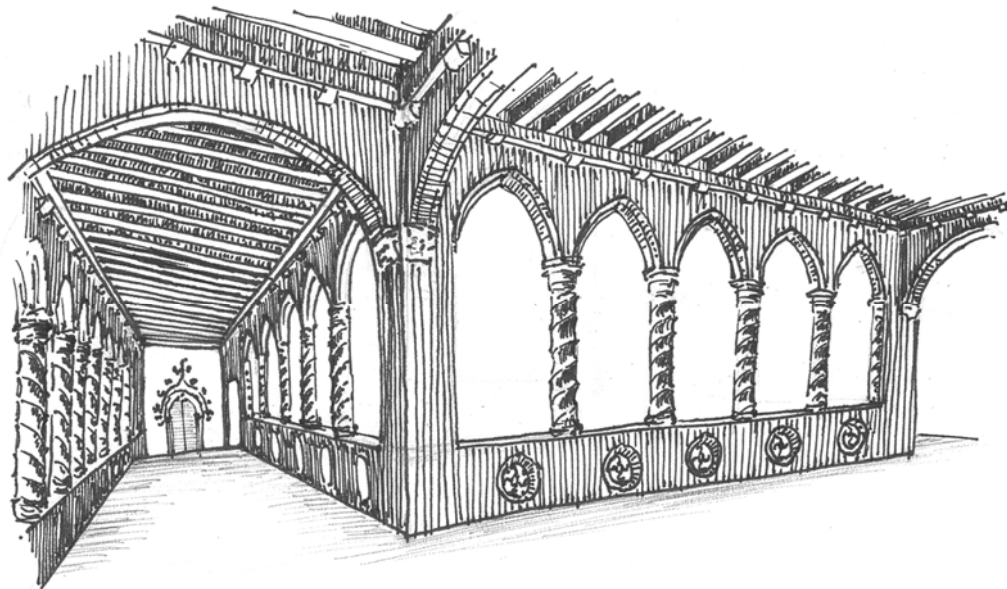
⁵⁵⁷ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 371.

necesaria para poder abrir holgadamente hacia atrás una de las dos puertas referidas por Zacarés.

En el relato del incendio de 1586 que recoge el padre Teixidor volvemos a encontrar referencias a los porches:

Cremaresne totes les Presons altes, que vulgarment se deyen la Torre; la Capella de dites presons, y lo Retaule; les presons nomenades Guinneus; les estancies del Conte y Torre fonda; y totes les demes estancies chiques; y de tal manera tot açó cremat que no resta rastre algú, nis podia atinar que alló fos lo que esser solia⁵⁵⁸.

Teniendo en cuenta que el acceso a las prisiones altas se encontraba en el ala occidental del edificio, podemos entender que la primera torre era la del ángulo sudoeste y que la capilla estaría próxima, en el ala oeste o el ala norte. Lo mismo con las prisiones denominadas *Guinneus*, palabra que significaba “raposo” o “zorro”⁵⁵⁹. Continúa con las estancias del *Conte*, término que puede traducirse por “conde” y que parecen hacer referencia a un espacio conectado con la segunda torre, denominada *fonda* o profunda, que tiene que ser la situada en la esquina sudeste. Puede que el nombre haga referencia a las habitaciones realizadas por Pere Compte –o Pere Comte, como firmaba él⁵⁶⁰– un siglo antes, destinadas inicialmente a prisión para nobles. Por último, existían más dependencias menores.



Recreación hipotética de las galerías del patio, inspirada en la descripción de Zacarés.

⁵⁵⁸ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 167.

⁵⁵⁹ Sanchis Sivera, José: *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, Ediciones Aitana, Altea 1993, p. 85.

⁵⁶⁰ Parece que Pere Compte, cuando era ya un arquitecto de prestigio, firmaba como Pere Comte. La palabra *compte*, en lengua valenciana, significa “cuenta” mientras que *comte* es el término usado para referirse a un “conde”. Eliminar la P, por tanto, significaba dar una categoría aristocrática a su apellido.

5.6.- El apogeo de la Casa de la Ciudad (1500-1600)

Son escasas las noticias que tenemos de las obras posteriores a 1500, principalmente porque esta es la fecha a la que llegó el profesor Amadeo Serra con su exhaustivo vaciado documental. No es nuestro propósito buscar en el archivo todos los datos sobre lo ocurrido en los tres siglos posteriores, labor que constituiría en sí misma un estudio monográfico. Sin embargo, sí que hemos hecho un vaciado de la época que prometía una mayor actividad en el cambio de siglo, estudiando las cuentas de obras de la Lonja Nueva en los 25 años que van desde 1492 a 1527. También se ha intentado profundizar en la actividad posterior al incendio de 1586, vaciando los libros de otros 35 años, entre 1585 y 1620 (Lámina 4.11).

Lo cierto es que las noticias más importantes de este período corresponderían a los documentos publicados por Boix, Tramoyeres y otros autores, aunque con la nueva información inédita aportada se pueden matizar algunas fechas, como la del inicio de las obras de la capilla. Se pondrá también en valor la importante actuación llevada a cabo en la Casa del Escribano y su reconstrucción posterior.

Se advierte que hasta 1500 la mayoría de las anotaciones corresponden propiamente a la Lonja y las obras de la Casa de la Ciudad se pasaban a las cuentas de *Murs i Valls*. Sin embargo, desde principios del XVI el administrador de la Lonja se hará cargo de los edificios municipales, quedando *Murs i Valls* relegado a lo que podríamos llamar obra civil, con mantenimiento de caminos, puentes, murallas, puertas y acequias. La fecha del cambio es hacia 1505.

De poco después de 1500 debió ser la actuación sobre la antigua galería del ala norte, que se convertiría posteriormente en acceso a la Sala Dorada. La descripción que hace Zacarés de este espacio es muy breve, pero tremendamente sugerente:

Nada digno de atención hasta llegar a la antecámara del Consistorio, cuya hermosa bóveda gótica construida en 1512 por Pedro Vinya y Bernardo Juan Cetina, según la inscripción que la circuye y la [sic] sirve de cornisa, da una idea muy ventajosa de aquellos poco conocidos artistas; a su alrededor están colocados los bancos de antesala en que se guardan los trajes de los maceros⁵⁶¹.

La verdad es que Zacarés acierta de plano cuando nos describe a sus autores como poco conocidos. Sin embargo, eso no les debería quitarles importancia. Tenemos noticia de Pere Venia, Benia o Beviá trabajando como maestro albañil de la ciudad, junto al prestigioso cantero Pere Compte, para nivelar las aguas y preparar un

⁵⁶¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26.

trasvase del Turia al Júcar en 1500⁵⁶². También aparecen los dos en diversas actuaciones para el Estudio General (1498) y las Atarazanas (1503), como maestro albañil de la Ciudad. Fue además maestro de las obras del rey entre 1493 y 1503⁵⁶³, falleciendo probablemente ese mismo año.

Respecto a Bernardo Juan Cetina, sabemos que fue uno de los más reputados plateros de la ciudad de Valencia hacia 1500⁵⁶⁴. Aparece también como arquitecto, él o un hijo suyo, en la construcción de la capilla de la Cofradía de la Sangre, en 1539⁵⁶⁵. En el Censo de 1510 encontramos al platero, inscrito como Johan Cetina y pagando 25 sueldos, pero no hallamos a Pere Benia que, como se ha comentado, debió fallecer algunos años antes⁵⁶⁶.

Cuadrando las cronologías llegamos a la conclusión de que resulta imposible que la obra de esta habitación se hiciera en 1512. Hay seguramente un error en la anotación de Zacarés o al preparar la publicación. O se falseó la fecha intencionadamente, manteniendo el resto de la inscripción. En este momento se usaban todavía con preferencia los números romanos, así que el año 1512 sería MDXII. No hemos encontrado ningún dato en los libros de cuentas de *Murs i Valls* consultados, pero debe indicarse que se han perdido los volúmenes de 1500-1501 y de 1501-1502, donde quizá debería estar la documentación relativa a la actuación. Tampoco hay ninguna referencia en las cuentas de la Lonja, donde faltan los tomos de 1501-1502 y 1502-1503.

Esta extraña pareja, formada por un albañil y un cantero, no podía estar realizando una bóveda de piedra convencional. Además, vimos anteriormente que en la antigua galería había bóvedas al menos desde el siglo XV. En nuestra opinión, simplemente

⁵⁶² Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 193.

⁵⁶³ Arciniega García, Luis: "Carrera profesional del maestro de obras del rey en el Reino de Valencia en época de los Austrias: la sucesión al cargo que ocupó Francisco Arboreda en 1622", *Ars Longa* n° 18 (2009) pp. 109-132 (concretamente en p. 114).

⁵⁶⁴ Bernardo Juan Cetina era hijo de Francisco Cetina, uno de los plateros que contrataron en 1470 el segundo retablo de plata de la Catedral de Valencia junto a Jaime Castelnou y Nadal Davó. La tarea se retrasó por falta de fondos y en la década de 1490 el único que seguía trabajando era Cetina, contratándose en 1492 al platero pisano Bernabo de Tadeo. Bernardo Juan Cetina colaboraba con su padre y le sustituyó por un viaje a Zaragoza en 1495 (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo II, p. 460). Cetina hijo fue quien concluyó la obra en solitario, como se recoge en una visura de 1505 o por el encargo de 1507 para terminar el encasamiento de la titular y el último panel (Sanchis Sivera, José: *La catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1909, p. 171). Realizó en 1505 el cáliz para la capilla de la Casa de la Ciudad y en 1548 él -o un hijo homónimo- hizo la cruz procesional de la Catedral (Alcahalí y de Mosquera, José María Ruiz de Lihori y Pardines, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia 1897, pp. 359-360).

⁵⁶⁵ Cruilles, M. de: *Guía Urbana...*, tomo I, p. 438.

⁵⁶⁶ Valdecabres Rodrigo, Rafael (ed.): *El cens de 1510. Relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, p. 97. En la página 118 se inscribe entre los albañiles un Martí Bevià que debe ser pariente del maestro Pere, quizá un hijo.

estaban remozando la antigua estancia del Archivo del Racionalato según los recargados cánones tardogóticos. Es probable que se estuviera ejecutando una compleja decoración superficial de carácter gótico, con tracerías ciegas emulando la solución de la Capilla de San Jorge en la Generalidad de Barcelona, pero trabajando en yeso. Recuérdese también el tratamiento del alfiz de la portada del Consulado del Mar de Valencia, ejecutada hacia 1505 y coincidente con algunos marcos de retablos de la época. A los últimos años del XV o los primeros del XVI pertenecerían las escaleras en yeso del Colegio del Arte Mayor de la Seda o de San Jerónimo de Cotalba, de profusa ornamentación tardogótica, mientras que con un léxico de inspiración plenamente renacentista sabemos que se hicieron, ya en el segundo lustro del XVI, algunas de las abigarradas bóvedas del palacio de los Centelles de Oliva⁵⁶⁷.

Revisando todavía en las cuentas de *Murs i Valls* tenemos un dato interesante sobre el que conviene reflexionar. Se trata de la noticia de la colocación en 1505 de una ventana en la *Cort de CCC sous*⁵⁶⁸. Desde casi un siglo antes no habíamos vuelto a oír hablar de este tribunal administrativo, que parece haberse trasladado ahora a otro edificio fuera del recinto que nos ocupa. Esta idea parece confirmarse con la anotación del 9 de septiembre de 1505 sobre un sumidero en la esquina de la Casa de la Ciudad, delante de la esquina del Tribunal de Trescientos Sueldos⁵⁶⁹. El dato es interesante, además, porque enlazaría con el hecho de que, en su visita a Valencia en 1585, el notario flamenco Henri Cock menciona solamente la existencia de dos tribunales dentro del edificio municipal⁵⁷⁰. Sin embargo, a principios del siglo XVII volvemos a encontrar este tribunal destinado a las causas menores dentro del patio del edificio, quizá ocupando ahora parte del espacio dejado por las antiguas prisiones⁵⁷¹.

Pero ¿dónde estuvo este tribunal en el siglo XVI? La presencia de un sumidero implica la cercanía con una acequia o alcantarilla y en la Casa de la Ciudad la más cercada era la que atravesaba la calle de los Hierros, según hemos visto mencionado

⁵⁶⁷ Las imágenes de estas bóvedas pueden consultarse en: AA. VV.: *El Palau dels Centelles d'Oliva: recull gràfic i documental*, Associació Cultural Centelles i Riu-Sech, Oliva 1997.

⁵⁶⁸ AMV *Murs i Valls* d³-94. El 6 de mayo de 1505 se menciona la obra de *una finestra nova ques fa en la Cort de CCC s* (f-23v) mientras que el 19 de junio se coloca la puerta de esta ventana (f-28r). Debe advertirse que en las cuentas de estas obras no se habla de la Sala, como ocurre con las otras obras llevadas a cabo en la Casa de la Ciudad.

⁵⁶⁹ AMV *Murs i Valls* d³-94, f-40 (9 septiembre 1505) se menciona la obra *per fer e adobar un albello qui sta al canto de la Casa de la Ciutat davant lo canto de la Cort de Trescents Sous*.

⁵⁷⁰ Maqueda Abreu, Consuelo: *La monarquía de España y sus visitantes: siglos XVI al XIX*, Editorial Dykinson, Madrid 2004 p. 113.

⁵⁷¹ Así se desprende de una de las anotaciones del Memorial presentado por Thomas Lleonart Stheve a los Jurados en agosto de 1611, donde el maestro Pere Navarro desglosa los trabajos realizados en varias obras municipales. La anotación que nos interesa dice: *Guít [sic] de Juny se posa un vasset en lo pati de la Sala davant la porta de la Cort de trescents sous. Val vint y guít [sic] sous*. (AMV *Manuals de Consells* A-138, f-191r).

en 1496⁵⁷². Sabemos también que el Ayuntamiento de Valencia poseía todavía en 1860 un local destinado a archivo delante de la Casa Consistorial, contiguo a la Fonda de Europa y que fue derribado junto a este edificio para ampliar la Plaza de la Virgen⁵⁷³. Sin embargo, este inmueble no se encontraba en la esquina, que ocupaba la referida Fonda. También sabemos que el Municipio poseía una casa delante de la Catedral, de la que tenemos noticia precisamente en 1505, poco antes de las obras referidas, a causa de un censo pagado al presbítero Mossen Jaume Catalá, *que li feya una casa davant la Seu la qual fou demorada per la ciutat en dies passats*⁵⁷⁴. No nos atrevemos a afirmar o negar que pudiera estarse hablando de parte del solar de la Fonda Europa donde, como se comentó anteriormente, a finales del siglo XVI había un edificio de digno aspecto y a finales del XVII parece que estaban las escribanías de la Real Audiencia.

Se reemprendieron las obras con actuaciones en los porches de la Casa de la Ciudad a finales de enero de 1506⁵⁷⁵, pocos meses antes de que se contratara el remate del Palacio de los Duques de Gandía⁵⁷⁶, lo que podría sugerirnos alguna vinculación formal entre ambos. Es interesante la referencia en el material adquirido para la obra a *teules ytalianes*, presumiblemente vidriadas en verde o amarillo, junto a otras cargas de tejas normales⁵⁷⁷. En este sentido podemos recordar el memorial para la construcción del palacio señorial de la localidad catalana de Bellpuig, donde entre otras referencias a Verona, Ferrara y Poggioreale, se especifica que *las cresterías de los tejados han de ser verdes como las de la Lonja de Barcelona*⁵⁷⁸. El documento se debió redactar hacia 1514 o, en todo caso, antes de 1522 por el Virrey de Nápoles Ramon III Folch de Cardona-Anglesola, señor de la Baronía de Bellpuig. Sin embargo, en

⁵⁷² AMV *Murs i Valls* d³-88, f-63r.

⁵⁷³ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 89 y 90. Probablemente este archivo estaba en el mismo edificio donde Vicente Boix ubicaba –erróneamente- la primitiva casa consistorial del siglo XIII, en “la casa que hoy ocupa la administración de lotería de la plaza de la Constitución”. Supone Boix que entonces no existiría el edificio de la Fonda de Europa (Boix, V.: *Valencia...*, p. 247).

⁵⁷⁴ AMV, Lonja Nueva, e³-17, f-11v. Se trata de una apoca fechada a 29 de abril de 1505, por valor de 18 sueldos por la paga de navidad, más 9 libras atrasadas de 10 años. Poco después aparece otra apoca a Johan Ladró de 32 sueldos por traspaso del mismo censo, a 25 de enero de 1505. El término *demorada* haría referencia al retraso de la paga.

⁵⁷⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-17, f-122 et ss.

⁵⁷⁶ El documento ha sido publicado por Miguel Falomir con la fecha de 1502 (Falomir Faus, Miguel: *Arte en Valencia 1472-1522*, Generalidad Valenciana, Valencia 1996, pp. 512-514) pero resulta extraño que Corbera se hiciera cargo de una obra de esta importancia antes de la muerte de Pere Compte. La signatura del notario, sin embargo, es la misma que refiere en otro documento fechado en 1507 y la correlativamente anterior a otro protocolo citado, de 1509. Por otra parte, en 1509 se le exige que rehaga un arco que había contratado junto a la galería y que no se había ejecutado según estaba en el acuerdo, siendo un poco raro que se espere 7 años para exigir esta reparación.

⁵⁷⁷ Posiblemente se tratara de piezas especiales de remate, porque son pocas: 16 tejas italianas y 200 tejas normales el 1 de febrero (f-122v) Después hay varias compras que suman por lo menos 1100 tejas normales y el 15 de abril se adquieren nuevamente 50 tejas italianas (f-136r).

⁵⁷⁸ Carbonell i Buades, Marià: “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en *Artigrama* n° 23 (2008) pp. 97-148, y más concretamente p. 133.

este documento se habla de cresterías y no de tejas propiamente. Por otra parte, en la Barcelona del siglo XVII el término *teules ytalianes* se empleaba para las tejas vidriadas de las cúpulas, generalmente en verde o amarillo⁵⁷⁹.

Si tenemos en cuenta el solape y contamos sólo las canales y no las cobijas, podemos estimar que cada teja abarcaría una superficie aproximada de 0,3 x 0,3 metros, es decir, 0,09 metros cuadrados, que podemos aproximar a 0,1 m² para simplificar. Nos aparecen documentadas 56 tejas vidriadas, lo que equivaldría a 5,6 m², que es bastante poco. Y además, para que el tejado quede bien, lo correcto sería emplear también tejas vidriadas para las canales, con lo que deberíamos reducir la superficie a la mitad. Teniendo en cuenta que este tipo de tejas se emplearon principalmente para cúpulas, muy bien podría ser la superficie de un chapitel o cupulín, acaso el remate de la escalera de caracol contratada en 1498 u otro elemento emergente destacado.

Respecto al resto de tejas adquiridas, la superficie es mayor, pero no tanto. Contamos unas 1100 tejas comunes y podemos aplicar la misma regla anterior, pero contando dos piezas (canal y cobija) por cada 0,1 m². El total que se obtiene es de 55 m², algo que quizá podría corresponder a una torre, pero desde luego no a un ala entera del edificio.

Presumiblemente se estará actuando sobre la torre oriental y el ámbito de la Escribanía, que tendrá una importante intervención a partir de este momento. El porche parece que iría policromado, porque desde el 27 de marzo de 1506 entran en escena los pintores y hay pagos por componentes de varios colores⁵⁸⁰. El 15 de abril se pagaba por *lo scurar y mudar lo archiu de la Sala*⁵⁸¹, pero no se especifica qué archivo se está trasladando⁵⁸². Lo que sí queda claro es que en la ventana de la propia Escribanía se está interviniendo a finales de año⁵⁸³. También se ejecutó una gran

⁵⁷⁹ La identificación del término con las tejas vidriadas la encontramos en documentación algo más tardía de Barcelona, ya del siglo XVII (Véase, p. ej.: Perelló Ferrer, Antonia Maria: *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1996, p. 267).

⁵⁸⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-17, f-133 para los nombres de los pintores y 136r para los gastos de los colores.

⁵⁸¹ AMV *Lonja Nueva* e³-17, f-136r.

⁵⁸² Por esta época podría haberse trasladado el archivo de los *administradors de les impositions*, que acabaría en el ala norte del edificio. También debemos recordar que en 1505 se hace alguna obra en el Tribunal de 300 Sueldos y se puede pensar que se moviera la documentación al otro edificio.

⁵⁸³ AMV *Lonja Nueva* e³-18. Se paga el 17 de octubre de 1506 *per dos troços de vases per a la finestra de la scrivania* (f-67v) madera y *mans a la finestra de la scrivania de la sala* (31 de octubre, f. 76v) el *postich de la scrivania* y también *hun bloc de pedra per al capitell* (28 de noviembre, f-102r) y *hun miller de tachs per al enserats de la scrivania* (18 diciembre, f-123r) El 30 de enero de 1507 se pagaba al carpintero Miquel Johan por los *molles e fusta que ha fet per a la finestra de la scrivania de la sala*, es decir, por los moldes o plantillas necesarias para el trabajo de cantería. En el libro siguiente, (AMV *Lonja Nueva* e³-19) tenemos anotado con fecha 13 de noviembre un pago por *dos troços de pedra per la vase de la finestra de la scrivania de la sala*, a fecha 13 de noviembre (f-69v) si bien lo más probable es que corresponda a la misma ventana, quizá un pago atrasado o un error nuestro en la anotación. Esta ventana debía ser la misma a la que se refirió Zacarés en su descripción: [...] *la antecámara para el archivo de la Insaculación que nada tiene de notable ni tampoco el archivo a*

portada de piedra de Bellaguarda, aprovechando parte de las 14 carretadas de material vendidas por Mossen Bernat Sorell, seguramente adquiridas por éste poco antes para las obras de su propio palacio⁵⁸⁴. Esta portada quizá estuvo bastante cuidada, como la de una capilla u oratorio, porque en la Escribanía se iba a colocar un retablo con la Virgen y con la Adoración de los Magos, entre otras escenas⁵⁸⁵. También se pagó por puertas y un respaldo para la misma estancia⁵⁸⁶.

Debe adelantarse aquí algo que comprobaremos un poco más adelante, y es el hecho de que el Archivo de la Escribanía se encontraba en la torre y la antigua Escribanía era la estancia contigua. Sin embargo, en el siglo XIX parece que las funciones están cambiadas, pasando la Escribanía a convertirse en el Archivo de la Insaculación y viceversa, como se deduce de la descripción de Zacarés:

También es de la misma época el Consistorio y su hermoso cuanto riquísimo artezonado [sic], y de 1512 la sala que se llamó de la insaculación y la antecámara para ésta en el extremo [sic] izquierdo de la galería árabe según aparece en la inscripción o leyenda puesta en el friso de aquella, que la circuye y dice así = Any de la Nativitat de Nostre Senyor Jesu Crist 1512 fonch acabat, sent Jurats de la Ciutat de Valencia los magnífichs mosen Melchor de Claramunt; En Pere Catalá; Mosen Johan Fernandis de Mesa; En Johan Pascual; En Geroni Bayona; En Baltasar San Felú; e Sindich En Bernat Dassio; Escribá de la Sala Gaspar Eximeno⁵⁸⁷.

excepción del techo labrado con molduras; una ventana gótica y la inscripción que antes hemos copiado (Zacarés, J.M.: *Memoria...*, p. 23) Debe observarse que Zacarés sitúa la antecámara en la estancia de la torre, con lo que la Escribanía del siglo XVI es lo que él identifica como Archivo de la Insaculación.

⁵⁸⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-18, f-208v. *A mossen Bernat Sorell 28 £, per XIII carretades de pedra de Bellaguarda [...] per obs del portal de la scrivania de la Sala.* La piedra de Bellaguarda se trasladaba por barco desde la cantera homónima próxima a la localidad alicantina de Altea. Mucho más compacta y sin las coqueras de la piedra de Rocafort o Godella, se usaba para elementos escultóricos. Suponemos que la puerta era grande, porque es muchísimo material. En París una carretada equivale a 15 pies cúbicos franceses (Bails, Benito: *Diccionario de arquitectura civil*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid 1802, p. 79) Si un pie de París equivale a 0,325 m, un pie cúbico serán 0,034 m³ y 15 pies cúbicos serán 0,51 m³. Por tanto, si no hay error en el documento, se trasladaron unos 7 metros cúbicos de piedra. Teniendo en cuenta que la profundidad de los sillares suele ser de unos 15-20 cm, rondaríamos los 35-40 metros cuadrados de superficie, que podemos dividir por la mitad si consideramos la portada decorada por ambas partes. Podríamos pensar incluso en un frente totalmente esculpido, como el de la capilla de San Jorge del Palacio de la Generalidad de Barcelona.

⁵⁸⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-18. Tenemos la apoca del pago de tres ducados a Cristofol de Sosa por la tabla de la Virgen del retablo de la Escribanía (f-208v) y a Joan Marti medio ducado por pintar *les polseres* o guardapolvo de este retablo (f-153r, a 23 de enero de 1507). En el tomo siguiente de la serie (AMV *Lonja Nueva* e³-19, f-77r) tenemos, con fecha 11 de marzo de 1508, el pago a Joan Marti por *un retaulle ab la istoria de la adoracio dels tres reys dorient*, así como *per fer de fusta e pintar una taula de bun spil tot per a la scrivania de la sala.*

⁵⁸⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-18, f-207r. Pago al carpintero Miquel Johan por *portes y respaltar* para la escribanía.

⁵⁸⁷ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 20.

Algo más adelante nos refiere de la antecámara –antiguo Archivo de la Escribanía– que *nada tiene de notable ni tampoco el archivo a excepción del techo labrado con molduras; una ventana gótica y la inscripción que antes hemos copiado*⁵⁸⁸. El techo con molduras referido por Zacarés sería quizá un artesonado o un alfarje con casetones, de color madera, conforme las modas de principios del XVI. Debió estar quizá policromado, como el que se conserva en el estudio viejo del Palacio de la Generalidad, aunque al siglo XIX lo más normal es que llegara ennegrecido, con un tono oscuro fruto de la suciedad secular, o repintado de manera sencilla, lo que justificaría la falta de atención de Zacarés. La ventana gótica estaba necesariamente en la Escribanía porque, como vimos en la documentación del siglo XIX, hacia 1850 se había realizado un balcón en la fachada lateral de la torre, aparte del existente en su frente meridional. Por otra parte, con una ventana al frente, la colocación del retablo a contraluz no tendría mucho sentido, por lo que iría en una de las paredes paralelas a la calle Caballeros. Hemos visto también la enorme cantidad de piedra empleada para la portada, algo que sugiere una pieza de gran tamaño y belleza, que debía ocupar una posición privilegiada. No se puede pensar, por tanto, en una puerta abierta a la galería del patio, donde la visión sería demasiado próxima, sino a la Sala Dorada.

Tendríamos, por tanto, que la Escribanía pasaría a ser un apéndice de la Sala Dorada, del mismo modo que la *Cambra del Consell Secret*, usada como capilla desde el siglo XIV, lo era del Salón de los Ángeles. El retablo era nuevo, pero no la función, porque en 1446, cuando se estaban terminando las obras de la Sala Dorada, se había pagado también por unos encerados para las ventanas de la *capella de la scrivania*⁵⁸⁹. No es difícil imaginar esta capilla con una portada flanqueada por ventanas, como las del Palacio Episcopal de Tortosa o el Palacio de la Generalidad de Barcelona. Las fachadas de la Lonja de Valencia, concluida apenas una década antes, responden al mismo esquema tripartito. Por desgracia, nada de esto quedaba en el siglo XIX... O tal vez sí. Cuando Zacarés nos describe la Sala Dorada, éstas son sus palabras:

*El salón tiene 80 palmos de largo, 32 de ancho y 40 de elevación, recibe la luz por la calle de los Hierros: en sus planos hasta llegar al Consistorio se incrustaron hace pocos años, una serie de arcos góticos con capiteles, bases, y florones dorados; sus centros y enjutas que forman con la cornisa están tapizados de terciopelo carmesí, y sobre él se colocaron muy buenos retratos de los Señores Reyes Luis I, Carlos III y IV, Maria Luisa y otros, interpolados con escudos de armas de los Reinos de Aragón, Castilla, Granada y demás a que se extendía [sic] el dominio de aquellos Soberanos en el siglo 16*⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

⁵⁸⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 89, nota 94.

⁵⁹⁰ Zacarés, J.M.: *Memoria histórica...*, p. 27.

En la descripción se emplea la palabra incrustar para la colocación de los arcos, lo que induce a pensar que son piezas trasladadas desde otro lugar. La presencia de florones superiores descarta que se trate de la arcada de una galería y, por otra parte, en 1850 las modas neogóticas todavía no habían tenido toda la acogida que desarrollarán en las décadas sucesivas. Por ello, no es tan descabellado pensar que el lenguaje gótico se está usando para contextualizarse con algún elemento existente, en un edificio ya muy transformado. Bajo estas premisas, una idea sugerente sería considerar que existieran todavía los arcos cegados en el frente que nos ocupa y que en el siglo XIX se hubieran imitado con yeso en las paredes laterales de la habitación. Se trata solamente de una hipótesis. Lo que sí podemos afirmar es que en el siglo XVIII esta comunicación no existía por haberse colocado un altar con la efigie de Cristo crucificado, como se vio al tratar de las proclamaciones borbónicas.

Dentro de esta idea de integración espacial y formal, también tendría mucho sentido que pertenecieran al techo de la Escribanía o de la estancia contigua varios tableros cerámicos con figuras en relieve imitando a las de la Sala Dorada, conservados en el Museo Nacional de Cerámica González Martí⁵⁹¹. Existen otras piezas de este tipo, aunque sin policromar, procedentes del palacio de los Rabasa de Perellós y de la casa señorial de Castelló de Rugat, fechables en la segunda mitad del siglo XV⁵⁹².

Sabemos que en las obras del Consulado del Mar la actividad durante 1507 fue escasa, y más en los dos años siguientes, porque Joan Corbera y los suyos estaban trabajando en la Casa de la Ciudad. Es más, en julio de 1510 ordenaba el *Consell* que, acabada la obra de la Sala, continuara la obra de la Lonja⁵⁹³. No hay ninguna noticia sobre esta obra en las cuentas de la Lonja, por lo que hemos pensado que podrían haberse pagado por el administrador de *Murs i Valls* o contratado a destajo. Sin embargo, se han perdido los libros de cuentas de *Murs i Valls* correspondientes a los períodos 1507-1508 y 1509-1510.

En nuestra opinión, lo que están haciendo Corbera y los suyos en esta época es remodelar el patio, en una operación similar a la que emprenderán a partir de 1511 en el Palacio de la Generalidad. En una fecha indeterminada de finales del siglo XV o principios del XVI se tuvo que abrir en la planta baja del ala oriental un enorme

⁵⁹¹ Tramoyeres, L. "Los artesonados...". p. 34. Como bien afirma Tramoyeres, este tipo de piezas comenzaron a usarse en los últimos años del siglo XV, por lo que consideramos que todavía pudieran estar en uso en 1512.

⁵⁹² Las del palacio de los Rabasa de Perellós se han fechado entre 1422 y el tercer cuarto del XV mientras que en otras similares, procedentes de Castelló de Rugat, la heráldica establece una fecha tope máxima de 1499 (Coll Conesa, Jaume: *Historia de la cerámica valenciana*, Asociación Valenciana de Cerámica, p 139) En nuestra opinión, por el tipo de yelmos, los escudos del palacio de Rabasa de Perellós son más tardíos que tempranos, en la línea de las realizaciones valencianas del último cuarto del XV.

⁵⁹³ Aldana, S.: *La Lonja...*, p. 78.

arco, que serviría al zaguán desde la puerta de la calle de los Hierros. La posición centrada de este acceso en el dibujo de Tosca y la alusión a los grandes arcos que cruzaban el patio en la descripción de Zacarés sugiere que se trataba de una actuación unitaria. Probablemente sí que sería anterior el paso que cruzaba el patio y que formaba parte de la renovación distributiva del siglo XV⁵⁹⁴.

Para crear este gran espacio libre quizá tuvo que vaciarse parte de lo que había por debajo de la Sala Dorada, aunque quizá esta liberación se hubiera realizado antes. El arco, de gran luz, apoyaría directamente contra otro más antiguo de la torre sudeste, descargando un empuje enorme en una posición inadecuada, lo que podría haber producido las fisuraciones que en 1690 se observaban, principalmente en el arco *que restriba a la part de la escala de la dita casa y en lo que mira a la part del carreró de les barres*⁵⁹⁵. Con toda seguridad se trata del mismo problema que ya en 1520 obligaba a apejar las bóvedas para sustituir totalmente uno de los pilares del edificio⁵⁹⁶.

En el lado Oeste del edificio se debió llevar a cabo otro vaciado bajo la estancia que después será capilla. No tenemos noticias directas, pero sí que hemos visto poco antes que durante el siglo XVI el Tribunal de 300 Sueldos se encontraba fuera del recinto de la Casa de la Ciudad y que ya en el año 1505 había varias anotaciones que sugerían que se estaba habilitando un edificio próximo⁵⁹⁷. Por tanto, considerar que en 1510 se encontraba vacío el local del Tribunal y que se procedió a la apertura de un gran arco en el muro del patio entra dentro de lo razonable.

⁵⁹⁴ Podríamos pensar también que fue ejecutado por Corbera, pero hay algunas razones que nos hacen creer que sería anterior. La primera es el hecho de que cuando Corbera ejecute la nueva cubrición, que veremos algo más adelante, existía ya una cubierta que estaba podrida. La segunda es que el posible dibujo del patio conservado en el Museo Lázaro Galdiano presenta las dovelas molduradas, en la línea de los grandes arcos levantados en la década de 1420 en el Palacio de la Generalidad de Barcelona, contrastando con la relativa sobriedad de las realizaciones valencianas a caballo entre los siglos XV y XVI.

⁵⁹⁵ Boix y Ricarte, Vicente: *Valencia histórica...*, tomo II, p. 278. Si recordamos la planta del edificio, en esta esquina del patio se producía un ángulo agudo. El arco que apoyaba la pared oeste de la torre sería el que estribaba o apoyaba en el lado de la escalera y tendría continuidad con el nuevo arco escarzano. Respecto al segundo mencionado, podemos interpretar que se refiere al otro que sustentaba el muro norte de la torre y que apoyaba en el pilar común y en otro adosado a la calle de *les Barres de la Presó*, puesto que la pared paralela a esta calle era ciega. Este arco no era perpendicular al anterior, sino que formaba un ángulo agudo simétrico al del patio. Es por ello que los empujes descontrolados del nuevo arco escarzano afectarían a ambos, llevando a la rotura por agotamiento de las piedras que los formaban y, a la largo, a decidir el derribo de todo el edificio.

⁵⁹⁶ Se trata de una noticia inédita que nos ha facilitado la profesora Mercedes Gómez-Ferrer, procedente del Archivo Municipal de Valencia, *Manuals de Consells*, A-59. Cuando el 17 de julio de 1520 se tuvo que rehacer el pilar y se apuntaló la bóveda, *provehexen que la fusta que es estada presa per obs de pigar los archs de la sala de la dita ciutat per tornar a fer lo pilar den mig de la sala sia pagada*. Se habla del pilar de la sala, lo que puede inducir a confusión, pero no puede ser de ninguna de las estancias principales.

⁵⁹⁷ Nos referimos a la noticia del pago de censos atrasados por una casa frente a la Catedral, (AMV, Lonja Nueva, e³-17, f-11v) la referencia explícita a la esquina de la *Cort de Trescents Sous* (AMV *Murs i Valls* d³-94, f-40) y una ventana nueva en este edificio (AMV *Murs i Valls* d³-94, f-23v).

Una vez remodelada la Escribanía, le tocaría el turno a su archivo, que se encontraba en la dependencia contigua. Debemos tener en cuenta, además, que si la Escribanía funcionaba prácticamente como una capilla y debía estar más o menos abierta, el Archivo de la Escribanía adquiriría una mayor importancia frente a lo que pudiera ser anteriormente un mero almacén de documentos. Por provisión del 3 de febrero de 1511 los Jurados de la ciudad acordaron *que lo archiu de la scrivania sia abaixat a egual de la scrivania*, pasando los gastos al administrador de la Lonja⁵⁹⁸. También se pavimentó el archivo con *rajoles aspres*⁵⁹⁹, se compraron cinco escalones para la Sala⁶⁰⁰ y se tuvo que *pitjar* o apearse un arco⁶⁰¹.

¿Por qué se tenía que bajar el archivo? O, mejor aún ¿qué es lo que se bajaba? En un primer momento consideramos la posibilidad de que se estuviera realizando un falso techo, reduciendo la altura de una habitación para igualarla a la otra. Se trataría de una sutileza compositiva, ya que tampoco habría demasiada diferencia de altura. Sin embargo, quizá es más acertado pensar que lo que se está reajustando es la altura del piso o forjado, lo que cuadraría con el nuevo pavimento y los cinco peldaños. El dibujo del patio en la Fundación Lázaro Galdiano (Lámina 1.13) presenta una diferencia de varios peldaños entre la cota del ala sur y la del ala norte, desde donde se accedía a la Sala Dorada. Tendría su lógica considerar que tanto al Sala Dorada como la Escribanía compartían esta cota ligeramente más baja, mientras que el Archivo presentaba el mismo nivel de piso que el Salón de los Ángeles, del que se había escindido en 1412 (Lámina 4.2 y 4.3). Dentro del funcionamiento del edificio tendría más lógica facilitar la comunicación entre Escribanía y Archivo, mientras que este último y el gran salón del ala sur no necesitaban una relación tan estrecha. Probablemente se colocaron los cinco nuevos peldaños para mantener un tránsito que, como se deduce de la planta de Félix Cebrián, había desaparecido en el siglo XVII (Lámina 1.14).

Aparte de las razones funcionales, también la estética podría estar forzando esta intervención. Desde que se construyó la Sala Dorada esta parte del edificio había ido

⁵⁹⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-21, f-23r.

⁵⁹⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-21, f-20v. Se hace referencia a pavimentar el archivo el 6 de mayo y a la compra de los ladrillos el día 7 del mismo mes.

⁶⁰⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-21, f-21r, con fecha 1 de junio. Debe advertirse que entre la cota de la Escribanía y la de su Archivo había un desnivel importante, como hemos comprobado al intentar restituir las secciones del edificio a partir del dibujo del patio. Estos cinco peldaños supondrían una altura de aproximadamente un metro de diferencia de cota.

⁶⁰¹ AMV *Lonja Nueva* e³-21, f-50v. El 11 de mayo de 1510 se registra el pago por *dos carretades de fusta per a pitjar lo arch*. No obstante, en la misma fecha se recoge la compra de *lozes per a cubrir la mare de les barres de pedres blaves*, es decir, losas de piedra azul de Sagunto para cubrir la acequia de la calle de los Hierros. Quizá el arco estuviera vinculado a esta acequia y no al edificio. El 18 de mayo se menciona el *loguer de VII cabirons per pitjar lo arch* (f-54v). El apeo del arco suele ser necesario únicamente cuando se tiene que actuar sustituyendo o reforzando uno de los soportes o apoyos existentes, como veremos que ocurrirá una década después.

adquiriendo protagonismo, siendo además la fachada más próxima a la Plaza de la Virgen. Hemos comentado antes la actuación en el patio, que estaba afianzando la direccionalidad Este-Oeste del edificio, frente al ingreso desde la calle Caballeros que se había potenciado en el siglo XV. En este contexto, el hecho de que la ventana del Archivo se encontrara a una cota más alta que el resto alteraba la armonía del conjunto. Bajar el forjado y la cota de la ventana no era incompatible con mantener la fenestración en la calle Caballeros, puesto que siempre se podían disponer unos peldaños para acceder a la cota inicial, quizá los cinco documentados que se han citado antes.

También podemos entender el dato sobre el arco apuntado dentro de esta actuación. Apuntaríamos un arco para reforzarlo o actuar en sus estribos, algo que aquí no tiene mucho sentido. Sin embargo, lo que tendría más lógica no es que se apuntalara propiamente el arco, sino el forjado que apoya y el muro superior, para poder desmontar y volver a montar las dovelas del arco antiguo en su nivel definitivo. Esto sería necesario únicamente en el arco situado entre el Archivo y el Salón de los Ángeles, las estancias que inicialmente se encontraban a la misma cota, porque el otro arco del muro compartido con la Escribanía ya estaría más bajo. Además, en el arco que se bajaba era donde se tendría que apoyar el forjado. Decimos forjado y no bóvedas porque, tal como está presentada la operación, sin grandes obras, parece lógico que lo que hubiera fuese un forjado de madera que se desmontó y se volvió a montar. En esta circunstancia, las bóvedas descritas por Boix y Zacarés tendría que haber sido algo posteriores, quizá de hacia 1550, cuando se colocó el pavimento de mármol en las habitaciones de la planta noble. De hecho tendría bastante más lógica, porque en un edificio de nueva planta las bóvedas deben calcularse con un estribo suficiente para la fase de construcción, que en una obra acabada pueden reducirse considerando la contribución a la estabilidad del peso del muro superior, que centra los empujes de la estructura. Por otro lado, en el siglo XVI las bóvedas se ejecutarían mediante hojas tabicadas con tabiquillos en sus riñones, como encontramos de manera pionera en la torre de la Lonja de Valencia, con lo que el empuje quedaba reducido al mínimo⁶⁰².

⁶⁰² El empuje en las bóvedas tabicadas puede llegar a ser muy pequeño, tanto por su peso como por la acción cohesiva del yeso empleado en su realización. Aunque el debate sobre su comportamiento real sigue abierto, lo cierto es que desde hace siglos ya se tenía intuición de estas propiedades. En este sentido es ilustrativa la edición realizada por Joaquín de Sotomayor sobre un opúsculo del Conde de Espie planteando el uso de las bóvedas tabicadas para la construcción de viviendas, por su resistencia al fuego, y la “Censura” de Ventura Rodríguez con que se prologaba el libro, advirtiendo que realmente las bóvedas tabicadas sí que producían empujes y que era aconsejable introducir contrafuertes (Véase: Sotomayor Cisneros, Joaquín: *Modo de hacer incombustibles los edificios, sin aumentar el coste de construcción*, Oficina de Pantaleón Aznar, Madrid 1776, s.f.).

Dentro de la misma actuación del Archivo, el carpintero Miquel Johan realizaba unos nuevos armarios para la habitación⁶⁰³, mientras que al pintor Joan Martí se le pagaron 70 sueldos por *pintar el salvaje del cap de la scala*, en una de las escaleras del edificio, y un total de 73 libras *per coses que ha pintat en la Sala e archiu de la scrivania*⁶⁰⁴. El archivo debía ser una estancia suntuosa, quizá decorada con motivos “a la romana” porque sabemos que en diciembre de 1511 se pagaba al mismo Joan Martí *per les roses del archiu de la scrivania*⁶⁰⁵. Además, junto a Joan Martí encontramos al pintor Simón de Gurrea, al que se puede relacionar con la introducción del léxico “a la romana” en Valencia⁶⁰⁶.

En la Aljafería encontramos por primera vez la dualidad entre la tradición tardogótica y los primeros referentes al mundo del Renacimiento italiano. El Salón del Trono y las salas de los Pasos Perdidos responderían al primer modelo, mientras que la cubierta de la escalera, la galería y los artesonados de las salas de las Deliberaciones y de Santa Isabel, muestran una geometría más limpia y una decoración pictórica plenamente italiana. Sabemos de la Aljafería que las obras estaban ya concluidas en febrero de 1495, cuando la visitó Jerónimo Münzer. Se considera que los autores ornamentación renacentista podrían ser Fernando de Burgos, Juan Ochoa y Juan Sesé, los mismos pintores que se contrataron en 1496 para decorar las bóvedas de la Seo de Zaragoza por encargo de Alfonso de Aragón, hijo natural del rey Fernando y lugarteniente del monarca⁶⁰⁷.

En la ciudad de Valencia podemos citar referencias a este tipo de pinturas en las capitulaciones para la casa de otro Alfonso de Aragón, Obispo de Tortosa, en 1502 y las de la Casa de la Diputación 1504, siendo presumible que se emplearan previamente en la renovación de una de las habitaciones del Palacio Real en 1501⁶⁰⁸. Debe advertirse que el referido Alfonso de Aragón, Obispo de Tortosa, era hijo natural de Alfonso de Aragón, primer Duque de Villahermosa, quien a su vez lo era

⁶⁰³ AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-70r. Concretamente se le pagaron 35 libras *per fabena feta* en el archivo, así como otras 50 libras como *part de la fabena dels armaris del archiu de la scrivania*.

⁶⁰⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-71r. Podemos suponer que sería una escalera menor vinculada a la habitación que se está remodelando, pero no hay más datos. Podría ser el antepecho de un breve tramo con cinco escalones, que se hace en estos momentos.

⁶⁰⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-23, f-82r. Poco antes se seguía pagando por los armarios de la Escribanía.

⁶⁰⁶ En el Palacio de la Generalidad, en el año 1504, los pintores Simón de Gurrea y García de Carcastillo fueron autores de *la cuberta del archiu novament fet [...] de la scrivania de la Casa de la Deputació*, donde se hicieron pinturas *vulgarment dites al roma de les quals hab donat mostres*. Aldana Fernández, Salvador: *El palacio de la “Generalitat” de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1991, tomo I, p. 78.

⁶⁰⁷ Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier: “La introducción del ornato *al romano* en el primer renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas”, *Artígrama* n° 18 (2003) pp. 293-340.

⁶⁰⁸ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Corbalán de Celis Durán, Joan: “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, *Ars Longa* n° 13 (2004) pp. 11-31. La referencia al Palacio Real no es explícita, pero participó en la decoración García de Carcastillo, quien también es uno de los autores de la obra para el Obispo de Tortosa.

de Juan II. Por tanto, el Obispo de Tortosa era sobrino del rey Fernando y, además, había residido hasta 1485 en Zaragoza, lo que lo hace especialmente receptivo a las innovaciones surgidas en la corte aragonesa.

Sabemos que el techo del Archivo de la Escribanía estaba además adornado con pan de oro y también con plata, seguramente empleados para la ejecución de corlas⁶⁰⁹. Al concluirse esta obra los Jurados se sintieron tan orgullosos que el día 14 de febrero de 1512 dieron la orden de *que sien fetes lletres dor damunt los armaris bon sta lo blau del archiu de la scrivania posant hi los noms dels jurats que huy son y mes provebeixen ques pinte lo portal del dit archiu de la scrivania de dins y de fora*⁶¹⁰. Esta inscripción es precisamente la que copió Zacarés en lo que él llamaba Archivo de la Insaculación:

*Any de la Nativitat de Nostre Senyor Jesu Crist 1512 fonch acabat, sent Jurats de la Ciutat de Valencia los magnífichs mosen Melchor de Claramunt; En Pere Catalá; Mosen Johan Fernandis de Mesa; En Johan Pascual; En Geroni Bayona; En Baltasar San Felíu; e Sindich En Bernat Dassio; Escribá de la Sala Gaspar Eximeno*⁶¹¹.

También se pagó en 1511 al maestro albañil Agostí Munyos *per adobar la torre de la sala* y por la obra *damunt lo archiu de la scrivania*⁶¹², lo que parece confirmar que este archivo ocupaba la zona de la torre oriental, en el mismo lugar donde Zacarés ubica el Archivo de la Insaculación. Ya en mayo de 1512 los Jurados *provebeixen que sia fet un caragol que puxe del archiu de la scrivania sobre la torre paymentat de rajoleta pintada per manera que estiga be y ques puxa mirar la mar*⁶¹³. Se trataría de una pequeña escalera de caracol que subiría desde el archivo hasta lo alto de la torre. Una ventanita enrejada, mencionada por Antonio Suárez e identificable en el dibujo de la fachada de 1865, podría corresponder a esta escalera. En cuanto a los pavimentos referidos *de rajoleta pintada*, es decir, con azulejos esmaltados en blanco y azul de Manises, suponemos que se colocarían quizá también en la habitación intermedia⁶¹⁴.

Se menciona también en este momento el derribo de una *exida* o voladizo en la escribanía⁶¹⁵. Pero ¿qué tiene que ver este voladizo con la escalera? Probablemente se

⁶⁰⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-71r. Se pagaron 63 libras, 3 sueldos y 6 dineros por 6 panes de oro y por plata a Antoni Ribes, *batifulla*, para el archivo de la escribanía.

⁶¹⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-23, f-92v.

⁶¹¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 20.

⁶¹² AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-57r y f-71r, respectivamente.

⁶¹³ AMV *Lonja Nueva* e³-23, f-117v, con fecha 18 de mayo de 1512. Las obras duraron hasta diciembre de 1512.

⁶¹⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-24, f-28r. Se paga a *Jaume Martí, mestre de rajoleta de payment de manises [...] per DCCCC taulells pintats de rajoletes de manises [...] per XXIII dotzenes de rajoletes apuntades e alfardons per obs de la obra de la sala* (30 de julio de 1512).

⁶¹⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-24, f-29r. La anotación refiere que se dieron 10 libras *per lo dau de la exida de la dita scrivania la qual estava derrocada* (12 julio de 1512).

trata del alero de la cubierta de la torre, que debió recortarse al introducir la escalera en la esquina del edificio. Vimos cómo en 1433 probablemente se habría nivelado la cubierta de la torre con el porche de la Sala Dorada o, en todo caso, se había levantado un tejado sobre la antigua terraza, cegando las almenas. Es por ello que no existe ninguna escalera anterior para subir a la terraza, que realmente es un tejado. La escalera que se plantea es propiamente una torreta miramar, que simplemente se eleva sobre la cubierta, pero que no conduce a ninguna parte. Una torrecilla similar existe todavía en el Palacio de Catalá de Valeriola y dos las vemos flanqueando la Casa de las Atarazanas en el lienzo de la Fundación Bancaja que representa la expulsión de los moriscos del Grao en 1609.

El 14 de diciembre de 1510 se había tomado el acuerdo para la construcción de una nueva capilla para la Casa de la Ciudad. En su texto se concreta que los Jurados *provehexen que de la cambra que es entre la cambra del Consell Secret dels dits Magnífichs Jurats e lo archiu del dit Magnífich Racional sia feta una capella e del que restara de la dita cambra sia fet un archihuet*⁶¹⁶. Las obras no comenzaron hasta casi un año después, el 7 de septiembre de 1511⁶¹⁷, pero durante el tiempo transcurrido se fue haciendo acopio de *pedra blanca per la capella de la sala*⁶¹⁸ y se tramitó para adquirir en la localidad de Picassent una cantera de alabastro con la intención de usar este material para la portada de la misma⁶¹⁹. No obstante, se dio prioridad a concluir las obras del Consulado del Mar y al poco tiempo se detuvo la actuación sobre la capilla, estando paradas las obras hasta 1517.

Por acuerdo tomado el 3 de septiembre de 1513 los Jurados *proveyxen que en lo passet de la scala de la Sala de la dita ciutat davant la porta de la dita cambra daurada sia derrocat y sia obrat de fusta be com deu estar*⁶²⁰, pasando los gastos como siempre al administrador de la Lonja. En las anotaciones de los pagos diarios encontramos referencias tanto a la *obra de la cubierta damunt la scala de la Sala*, como al *passet de la scala de la Sala*⁶²¹. Probablemente se ejecutaron también soportes o arcos de piedra, porque en diciembre se pagaba al carpintero Miquel Johan nueve sueldos *per los motles de fusta per a la Sala*⁶²². El 24 de enero de 1514 se ordenaba *que sia obrada la cubierta que sta davant la*

⁶¹⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-23, f-130r.

⁶¹⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-23, f-131r.

⁶¹⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-70v. Se pagó a Pedro de Vilanova 12 ducados por una parte de la piedra blanca para la capilla.

⁶¹⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-22, f-81v. Se recoge el pago de 10 sueldos y 6 dineros por *una anada de Agostí Munyos ab altre a Picasent per a comprar una pedrera de alabastre [...] pedra que ha mester la ciutat per al portal de la capella que te de fer a la Sala*.

⁶²⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-63r.

⁶²¹ AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-67v (21 noviembre 1513) y f-73r (1 diciembre 1513) respectivamente

⁶²² AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-79v, con fecha 10 de diciembre de 1513. Los canteros aparecen en las cuentas, pero no queda claro si están trabajando en la Casa de la Ciudad o en la Lonja.

*porta de la guarda de la preso comuna atés que totes les bigues estan podrides*⁶²³. Poco tiempo después se está llevando madera desde Alaquás y de Ruzafa para estas obras⁶²⁴, y en mayo se adquirirían por el precio de once libras a Baltasar Sorell tres columnas enteras y una recortada⁶²⁵. Finalmente, tenemos noticia de pagos por el alquiler de plantillas, aceite para las mismas, pan de oro y plata. Igualmente se especifica que se han dorado y plateado los escudos y que se ha dado color de goma a la madera de la cubierta de la escalera⁶²⁶.

Es difícil ubicar el *passet*, tanto si pensamos en la configuración inicial de la escalera, como de la que supuestamente a mediados del XV. No se habla de una galería o naya y además se tenía que renovar en madera. Una pista clave nos la da el dato de que estaba delante de la puerta de la Sala Dorada pero ¿qué implica esto? Zacarés sitúa la entrada a la Sala Dorada desde la habitación abovedada que hemos comentado en el ala norte y quizá pudiera referirse a la puerta que entra a la misma. Pero entonces no tendría sentido que el *passet* fuera de madera. Resulta más razonable pensar que se estaba manteniendo el acceso primitivo desde el patio y que se habría ejecutado una especie de pasarela volada de carácter secundario. Este tipo de elementos debió ser habitual en la época y tenemos noticia, por ejemplo, de una galería de madera que recorría la fachada del Palacio del Real a finales del siglo XVI⁶²⁷. Con el tiempo muchas de ellas desaparecerían o serían sustituidas por balcones corridos de hierro sobre jabalcones.

Este *passet* pudo construirse de manera muy sencilla, puesto que a ambos lados había apoyos apropiados. Por el lado sur tendríamos la galería que llegaba hasta la Escribanía, apoyada a su vez en el puente que cruzaba el patio. Respecto al norte, podría apoyar en el cuerpo levantado para la escalera de caracol de 1498, que ubicábamos finalmente aquí.

⁶²³ AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-108v, con fecha 14 de enero de 1514.

⁶²⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-122v. El 30 de febrero se menciona el transporte de *tres carregues e hun quaderno de fusta que ha portat de Alaquas a la Sala [...] quatre carregues de fusta que ha portat de Rusafa a la dita Sala [...] dos maderos de la casa den Johan Sanchiz fuster, a la dita Sala.*

⁶²⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-25, f-170v. Pago *al magnífich Mossen Baltasar Sorell, Generos, onze lliures per preu de tres corondes, les dites sanceres, e la una recortada ab sos guarniments per obs de la escala de la sala de la ciutat* (8 de mayo de 1514).

⁶²⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-227r. La fecha es el 15 de julio de 1514. Se paga por el *loguer dels motles oltre [¿?] castellana [...] oli per als motles [...] a Johan Martí pintor 18 L XVII s VI d per DCCL pams dor e dos mollades dargent [...] per daurar y argentar y per les colors dels senyals [...] per dar la color de goma a la fusta per obs de la cuberta damunt la scala de la sala.*

⁶²⁷ Arciniega García, Luis: “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias” en *Ars Longa* n° 14-15 (2005-2006) pp. 129-164. La galería, a la que se hace referencia varias veces en el texto, fue comenzada por el Marqués de Aytona y completada en tiempos del Duque de Lerma. Finalmente se sustituyó hacia 1640 por un corredor de ladrillo sobre arcos.

Otro detalle interesante es que se habla tanto de ejecutar el *passet* como de cubrir la escalera. Podemos pensar que se dispondría un tejado apoyado sobre vigas sobre la zanca de la escalera, que tradicionalmente había quedado descubierta. La solución sería quizá parecida a la del patio del castillo de Albalat dels Sorells, apoyando sobre una viga que va del muro a la galería. También en su residencia urbana los Sorell tuvieron cubierta la escalera del mismo modo, fruto de una actuación coetánea que se analiza en la otra parte de este trabajo.

Es importante no confundir el *passet* con *la cubierta que sta davant la porta de la guarda de la preso comuna*, que se tuvo que rehacer porque las vigas estaban podridas. Las prisiones estaban en el ala norte y se hace referencia a algún forjado cercano. Este forjado podría ser el de la cubierta de alguna galería del patio, pero también un elemento más viejo y dañado. En todo caso, la referencia al uso de oro y pintura de goma se relaciona propiamente con el techo de la escalera, y podría incluir también el paso que cruzaba el patio, ejecutado el siglo anterior. Así nos describe Zacarés este espacio de transición:

Esta primera antecámara según el gusto de la época en que se construyó, está abierta por los dos lados que recaen a los deslunados del patio, con arcos apoyados sobre columnas Salomónicas y antepechos calados formando rosetones iguales a los de la baranda de la escalera; da entrada al salón de los Ángeles, a la antecámara del Consistorio, y a dos galerías para el servicio de las habitaciones de derecha e izquierda, tales como la Sala de la Insaculación, Racionalato y otras; su techo es un artesonado sencillo, en cuyos entrecalles se ven pintadas estrellas, flores y otros adornos de capricho, y en la cornisa estaban antes colocados los varios escudos de armas a que en tiempo de los Reyes Católicos se extendía el dominio de Aragón y Castilla; muchos de ellos se trasladaron hace pocos años al Consistorio y otros a su antecámara⁶²⁸.

Teixidor refiere la presencia de escudos de la ciudad en la barandilla de la escalera principal y en esta antesala de la *sala grande del Consejo, labrada en 1512*⁶²⁹, explicando más adelante que *en el año 1512 se labró el hermoso techo dorado de la pieza que sirve de antesala a la grande Sala del Consejo, como se dice en el Letrero que ai [sic] en su circunferencia en que se pintaron varios escudos de armas*⁶³⁰. Esta descripción contrasta con lo que hemos visto que dice Zacarés: *su techo es un artesonado sencillo, en cuyos entrecalles se ven pintadas estrellas, flores y otros adornos de capricho, y en la cornisa estaban colocados los varios escudos de armas a que en tiempo de los Reyes Católicos se extendía el dominio de Aragón y Castilla*⁶³¹. No

⁶²⁸ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

⁶²⁹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 138.

⁶³⁰ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 167.

⁶³¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

nos habla aquí de inscripciones ni fechas, pero sí que refiere la de 1512 para el Archivo de la Insaculación, que mostraba un techo con molduras⁶³².

Además, los escudos referidos por Zacarés en la galería de la escalera estaban tallados y no pintados, lo que permitió que en el siglo XIX algunos de ellos fueran trasladados a la Sala Dorada y otros a su antecámara abovedada⁶³³. Alguno de estos escudos se conserva en el Museo Municipal, englobados junto a otros elementos de talla en tres grandes panoplias (Lámina 2.3 y 2.4). Estos escudos se ejecutaron en 1514, como se desprendería de la adquisición el 31 de marzo, entre otras cosas, de *un coster gros per als senyals*⁶³⁴, es decir, un madero grueso para los escudos. Por todo ello, deberíamos poner en entredicho la descripción del fraile dominico, a pesar de haber tenido bastante buena fortuna el texto gracias a la difusión llevada a cabo por Boix. Más bien parece que Teixidor se estuviera refiriendo al Archivo de la Insaculación, habitación contigua al Salón de los Ángeles y con la que acaso pudo haber una puerta de comunicación en su época.

Respecto a las “columnas salomónicas” de Zacarés, serían sin duda entorchados tardogóticos, como los realizados por Pere Compte en la Lonja de Valencia y que fueron difundidos por sus discípulos. Podrían ser arcos ojivales, como los que existieron en la galería del patio en el palacio de los Centelles de Oliva, o acaso fueron arcos carpaneles, como los que vemos en la Lonja de Granada o en el claustro del monasterio catalán de Bellpuig, donde trabajaron los valencianos Antoni Queralt y, desde 1515, Miquel Maganya⁶³⁵. A este último podríamos adscribir el segundo piso del referido claustro, cuya escultura difiere sustancialmente de la planta baja⁶³⁶. Si tenemos en cuenta que en 1514 se estaba ejecutando la techumbre de la

⁶³² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 20 y 26.

⁶³³ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

⁶³⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-323v.

⁶³⁵ El claustro de Bellpuig fue comenzado en 1507 por Antoni Queralt (1507-1513) quien había estado trabajando en Lérida desde 1496. Falleció Queralt en 1513 y la obra fue continuada por Miquel Maganya a partir de 1515. Ambos eran discípulos de Pere Compte y están documentados en las obras de la Lonja, constando la presencia de Maganya en Valencia entre 1514 y 1515, dirigiendo la construcción de la Capilla del Rosario del Convento de Predicadores (Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo de Valencia” en Mira, E. y Zaragoza, A.: *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, volumen II, pp. 193-197). Nuevas intervenciones fueron realizadas por Joan Llopis hacia 1533-1535 y es a esta última fecha a la que se suele adscribir, por razones de estilo en las esculturas, el segundo piso del claustro (Yeguas Gassó, Joan: *El Mausoleu de Bellpuig: història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Saladrígues, Bellpuig 2009, p. 11 y 41).

⁶³⁶ Se remite a la nota anterior. La no autoría de Queralt es evidente, diferenciándose únicamente nuestra apreciación respecto a la idea de Yeguas en que este autor supone una continuidad entre la obra de Queralt y la de Maganya, mientras que en nuestra opinión Maganya sería capaz de haber ejecutado esta escultura de mayor calidad. Probablemente la llegada de Maganya podría relacionarse también con el inicio de la construcción del palacio señorial del virrey Folch de Cardona en Bellpuig, sobre la que conocemos únicamente el memorial sobre el proyecto, donde se muestran múltiples exigencias con referentes italianos. Sobre este memorial y su contexto en la arquitectura catalana, véase: Carbonell i Buades, Marià:

galería valenciana, encajaría perfectamente la idea de la exportación de la novedosa idea. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva un arco carpanel entorchado, correspondiente al paso de la escalera en una casa desaparecida en la calle Calatrava, obra probablemente de esta misma época⁶³⁷.

En el dibujo de la fundación Lázaro Galdiano se ven sobre el puente de comunicación un cuerpo cerrado de interpretación ambigua. Podría ser el resto de la Sala Dorada y Escribanía tras su demolición, lo que encajaría con lo que parece la línea vertical de un tabique y la horizontal de un forjado desaparecidos, sobre el que iría una galería de arcos de medio punto. Sin embargo, la distancia del supuesto tabique derribado no es la correcta, ni aparecen restos de la ventana gótica. Tampoco vemos la galería de columnas entorchadas, citada por Zacarés. Sin interpretamos los cuadros como grandes ventanas acristaladas, podemos considerar que se trataría de una segunda galería auxiliar que daba acceso a la Sala Dorada. Esta galería auxiliar, documentada en el siglo XVI, sería la única explicación para la puerta que encontramos a mano derecha en uno de los dibujos de la proclamación de Carlos IV que representaría el altar y retablo a los pies de la Sala Dorada.

Parece que en el patio de la Casa de la Ciudad de Barcelona también existieron columnas entorchadas, a juzgar por la referencia que ofrece el cronista decimonónico Víctor Balaguer al hablarnos de Bellpuig. No obstante, desconocemos si se trataría de algún resto actualmente perdido en las arcadas del patio (remodelado hacia 1560-70, demolido parcialmente en 1830 y reconstruido en 1929) o si se aludía a la portada del Salón del *Trentenari*, todavía conservada y también fechada en 1577, que aparece flanqueada por dos columnas entorchadas⁶³⁸.

La portada del *Trentenari* de Barcelona es una pieza extraña y arcaizante, que evoca modelos tempranos como el Arco Triunfal de Castelnuovo y la portada del Palacio

“De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en *Artigrama* n° 23 (2008) pp. 97-148, y más concretamente p. 133.

⁶³⁷ Zaragoza Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín” en *Historia de la Ciudad V. Tradición y Progreso*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 61-78.

⁶³⁸ *Consta aquel claustro de tres pisos [...] Son góticos los dos primeros, y obra de la decadencia de aquel género [el tercero]: el inferior tiene cuatro grandes arcadas en cada galerías, pero aunque ojivales, muy macizas y desnudas de aquella esbelteza que es el mayor atractivo de los monumentos del 1300 a fines del 400; aumentan su pesadez unos estribos sin gracia que hay arriados a los pilares [...] Si el lector ha visto las columnas de la Lonja de Valencia, o las que hay en el antiguo patio de las Casas Consistoriales de Barcelona, fácil le será concebir una idea clara de la forma que reina en el segundo alto, fábrica singularísima y barroca en su género, aunque no enteramente destituida de gracia y delicadeza. [...]*

Balaguer Cirera, Víctor: *Historia de Cataluña y de la corona de Aragón*, Librería de Salvador Manero, Barcelona 1863, tomo IV, pp. 227-228.

del Infantado en Guadalajara⁶³⁹. Es raro que haya una pieza tan tardía como la de Barcelona sin considerar una continuidad o, más bien, un posible referente intermedio con suficiente significado como para poder ser imitado de manera intencionada. ¿Pudo haber en la Casa de la Ciudad de Valencia a finales del XV o principios del siglo XVI una portada de este tipo? Perfectamente, por las fechas e influencias que están llegando a Valencia en este momento, tanto de Nápoles como de Castilla. Acaso la gran portada de la Escribanía realizada en 1506, que hemos hipotizado realizada según la tradición gótica, fuera de este tipo⁶⁴⁰. Tendría mucho sentido, porque esta portada comunicaba con la Sala Dorada y porque la función del salón del *Trentenari* barcelonés era equivalente a la del *Consell Secret* y después la Sala Dorada⁶⁴¹: tener un espacio para las reuniones no plenarias del gobierno municipal. Sin embargo, sin más documentos, lo único que podemos hacer es dejar constancia de esta idea como hipótesis en espera de que en un futuro pueda ser corroborada.

Volvamos a la galería del patio y a las columnas entorchadas. La obra de piedra debía estar muy cuidada, puesto que Boix nos refiere la presencia de gárgolas al describir el patio en su novela *El Encubierto de Valencia*⁶⁴². Se trata de un elemento arquitectónico nada habitual en los patios valencianos, seguramente más por las transformaciones sufridas que por otra cosa. Implica la existencia de una cubierta plana en el paso y un antepecho superior, como encontramos todavía en las galerías del Palacio Episcopal de Tortosa. Desconocemos si el edificio valenciano recibió en época posterior una sobrecubierta, conformando un porche, aunque sería un elemento que reduciría la entrada de luz y que no comunicaría tampoco las estancias altas de las alas norte y sur, ubicadas a alturas muy distintas.

Las obras de las cubiertas de la Casa de la Ciudad de Valencia se prolongaron hasta julio de 1514, cuando los Jurados, *ajustats dalt en apartament ques fa per al escriva de la sala proveheixen que lo menjador y la sala y cambres que son estades fetes per a la escrivania del escriva sien rexades y paymentades de alfardo y maestras de Manises e sien fets los bastiments axi per a les portes com per a les finestres*⁶⁴³. Es decir, que nos enteramos ahora de que durante este

⁶³⁹ Sobre la vinculación de estas portadas, puede verse: Iborra Bernad, Federico: “Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan Guas” en *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte* (CEHA), Las Palmas de Gran Canaria 2007. pp. 365-378.

⁶⁴⁰ Es a partir de la llegada a Valencia de Yáñez de la Almedina, hacia 1505, cuando se empiezan a realizar decoraciones renacentistas más rigurosas, en muchos casos bajo trazas del pintor. La cantería, sin embargo, se mostró más reacia a incorporar las nuevas formas, que se desarrollan ya con cierto rigor a partir de 1510. La fecha de 1506 entraría todavía dentro de la interpretación tardogótica de los modelos italianos, o el prestigio de las realizaciones del tardogótico castellano.

⁶⁴¹ En un documento de 1674 se menciona expresamente el *Consistori o Sala Daurada del Secret*, confirmando así que el *Consell Secret* usaba esta dependencia y que la antigua de la torre había quedado como antesala de la capilla (Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, p. 277).

⁶⁴² Boix, V.: *El Encubierto...*, tomo I, pp. 103-104.

⁶⁴³ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-230v, con fecha 13 de julio de 1514.

tiempo se han estado haciendo también las habitaciones de la vivienda del escribano y que ahora se va a instalar rejas, pavimentar y colocar marcos de puertas y ventanas. En las cuentas de esta época vemos la compra de *alfardons*, *maestres* y *taulells* para los pavimentos⁶⁴⁴, *rajoles* o ladrillos para paredes o quizá también para suelos y tejas grandes o *teules de la forma maior*⁶⁴⁵. También se adquiere una arroba y media de *caneles de seu* (candelas de sebo) y una docena de *secretaris*, seis para la sala grande y seis para el apartamento del escribano⁶⁴⁶. A partir del 6 de noviembre entran en acción los pintores dirigidos por Joan Martí y en febrero llegamos a contar con ocho pintores trabajando simultáneamente, sin que aparezca ningún otro tipo de trabajador en la obra⁶⁴⁷. En marzo vuelven esporádicamente los albañiles y al final de mes llegan a juntarse hasta 13 pintores, para caer después su número diario a tres o cuatro⁶⁴⁸. Tenemos también la noticia del pago el 30 de abril de 1515 a Agustí Munyos del destajo *per fer hun pou en la Sala, en lo appartement del scriva*⁶⁴⁹.

La importancia dada en las cuentas municipales al embellecimiento de la Casa del Escribano y la importancia decorativa desplegada en ella, de la que da cuenta la masiva presencia de pintores, nos debe hacer ver con otros ojos la función de este empleado público, equiparable de algún modo a los actuales secretarios municipales. Agustín Rubio Vela ha estudiado en profundidad el papel de los escribanos municipales en los siglos XIV y XV, poniendo de manifiesto la progresiva injerencia de los monarcas en la elección del cargo⁶⁵⁰. En este sentido, resulta paradigmático el caso de Gaspar Eximeno, que fue escribano municipal por intercesión del propio rey Fernando entre 1490 y 1529 y sobre el que nos detendremos algo más al hablar del Salón de los Ángeles.

Ahora bien ¿era una novedad que el escribano habitara el palacio municipal? O, dicho de otra manera ¿existía alguna dependencia para el escribano antes del siglo XVI? No tenemos una respuesta concluyente, pero tendría su lógica pensar que sí.

⁶⁴⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-235v, el 6 de agosto se compraban 6700 *alfardons* y 7500 *maestres aspres*. Poco después entra la carga de 14500 ladrillos, que es una cantidad considerable (f-243v) Entre las apocas finales de este libro de cuentas encontramos también 1550 ladrillos y 12600 *taulells* para pavimento.

⁶⁴⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-269r, El 4 de noviembre se compraban *mil teules de la forma maior*. Pocos días antes, el 27 de octubre, se habían comprado *huns cabirons per la cuberta del porche de la Sala* (f-266v) sobre los que presumiblemente irían las tejas. No obstante, debe recordarse que con mil tejas se pueden cubrir unos 50 metros cuadrados de tejado, según los cálculos que se han hecho anteriormente. En las apocas del final encontramos otras 3000 tejas para la obra de la Sala.

⁶⁴⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-278r (25 noviembre 1514) y f-282r (11 diciembre 1514) respectivamente. No tenemos claro a qué se refiere aquí con la palabra *secretari*, aunque si pensamos en las velas de sebo, podrían ser lámparas para que los pintores trabajaran con buena luz.

⁶⁴⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-307r, con fecha 27 de febrero de 1515.

⁶⁴⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-308r, a 5 de marzo, para los albañiles. Al poco tiempo, el 17 de este mes, se está comprando madera para las puertas grandes (f-314v). Para los 13 pintores, f-317r.

⁶⁴⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-26, f-327v.

⁶⁵⁰ Véase Rubio Vela, Agustín: *L'escrivania municipal de València als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Generalidad Valenciana, Valencia 1995.

Recordemos que el ala oriental de la Casa de la Ciudad era ocupada por el *alberch de la Sala* en el siglo XIV, una vivienda dentro del edificio que estaba contigua a la propia escribanía. Entre la construcción de la Sala Dorada en 1418 y las noticias sobre la habilitación de la casa del escribano en 1514 tendríamos una gran laguna documental. Sin embargo, es probable que ya en ese momento se trasladara esta función a la localización del siglo XVI y que lo que tenemos documentado sea más bien una reforma o ampliación. Para ello debemos saber dónde estaba localizada en 1514, algo que veremos algo más adelante.

Las apocas de este momento nos dan pistas de los materiales empleados en intervenciones variadas en la Casa de la Ciudad, como el pago por 10 *carretades de pedra marmol* [...] *per obs del payment de la Sala*⁶⁵¹. Probablemente este mármol se empleó en el suelo del paso que cruzaba el patio, porque tenemos noticia de piedra usada para la naya del archivo del Racional⁶⁵². Se pagaba la enorme cantidad de 153 libras y 4 sueldos al *batifulla* Antoni Ribesaltes, en este caso por 14400 panes de oro y 8 *motlades de argent*, especificándose que lo ha hecho *per daurar la cuberta del pas de la cambra daurada a la Sala Major*. También el pintor Johan Martí pasaba su factura de 19 libras 18 sueldos y 1 dinero por los colores empleados *per obs del pintar e daurar la cuberta del pas de la Sala daurada a la Sala Major*⁶⁵³. Finalmente, se revistió con plancha de metal la puerta de la calle y se colocaron nueve poleas en las paredes del edificio, quizá para poder colgar tapices o telas en las grandes solemnidades⁶⁵⁴.

Continuaron las obras, como se desprende de algunas anotaciones sueltas, como el pago a Mossen Jaume de Pertusa por *VI tirants de galga de madera, XII cabirons y tres quadernes de galga de madero per obs del porche de la dita Sala*⁶⁵⁵. Tenemos noticia de un postigo nuevo para la ventana del archivo del Racional y otras actuaciones menores⁶⁵⁶. Los pintores son los que mantienen una actividad continuada en la estancia del escribano y encontramos también el pago por sus útiles: *aygua cuyta* (cola)

⁶⁵¹ Según hemos visto anteriormente, cada carretada equivale a aproximadamente 0,5 metros cúbicos, por lo que tendríamos 5 metros cúbicos de mármol. Según el tamaño de las losas su espesor podría variar de 5 a 10 cm, lo que supondría entre 50 y 100 m² de superficie.

⁶⁵² Concretamente el pago a Johan Sinder *pedrapiquier* de 9 libras 2 sueldos *per preu de LXXXXXI pedres blanca e quatre pedres de alabastre per obs del payment de la naia e paset del archiu del racional*.

⁶⁵³ AMV Lonja Nueva e³-26, s/f, con fecha 27 de abril de 1515. Esto ocurre solamente en este techo, porque en las obras de la casa del escribano las pinturas se incluyen entre los gastos cotidianos de la obra.

⁶⁵⁴ Hay pagos por *les anelles faxes de ferro e altres coses que ha fet per obs de la porta de la carrera de la Sala*, así como por 19 docenas de *fulles estanyades per guarnir y enlandar les portes del pati de la Sala*. También se pagan 36 sueldos *per preu de nou corrioles per obs de ficar e posar aquelles en les parets de la Sala de la dita Ciutat en la obra nova de la dita Sala*. Quizá con el término *obra nova* se refiera a la cubierta de la galería del patio.

⁶⁵⁵ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f, con fecha 13 de octubre de 1515.

⁶⁵⁶ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f. pagos, por ejemplo, *per a fer una caixa per lo draps de raç per a la sala la qual esta dalt en la sala e lo postich del archiu del racional*. El 23 de junio se paga por *media tanla grossa e dos cabirons per obs de les guarnicions del postich del archiu del racional*. El 21 de julio de 1515 se adquieren 10 *canons de terra per a una ayguera al pou*. El 1 de diciembre se compra *una caffia per als banchs de la dita sala* y el 12 de enero 24 *frontises* o bisagras grandes *per obs dels banchs del concell* y se paga por *portar les piques de la casa del lancer a la sala*.

ous (huevos para preparar la pintura al temple) *azur, verdet, carmin, vert de serra, vermello, blanquet, blanch fi, negre, angelot, fulles de paper y carbo*⁶⁵⁷. El 26 de marzo de 1516 encontramos una nueva provisión: los Jurados, *ajustats dalt en la sala de l'apartament del scriva proveheixen que la capella de la sala del dit apartament del scriva sia pintada dor fi e blau [...] demanant que sia conforme a la pintura de la dita sala*⁶⁵⁸. Es decir, se pretende pintar de oro y azul la capilla -probablemente un friso del techo- a semejanza de la sala principal de la vivienda del escribano. El suministrador de los metales preciosos vuelve a ser el *batifulla* Anthoni Ribesaltes, al que se adquieren 1000 panes de oro y 25 de plata *per la capella del statge del scriva de la dita sala*⁶⁵⁹. También se compraron 20 docenas de *paper de argent colorat per obs de fer los senyals reals en lo apartament del scriva*⁶⁶⁰.

En paralelo a estas obras se sigue actuando en los porches, presumiblemente encima de la casa del escribano⁶⁶¹. Las actuaciones durarán hasta junio de 1516⁶⁶², y en octubre se encargaba repasar la cubierta de la Sala Dorada a causa de goteras⁶⁶³, por lo que al menos podemos descartar que se hubiera construido el porche de esta zona. En noviembre se colocaban encerados en las ventanas *de la capella o cambra del Consell secret, del archiu del magnifich racional, del archiu del scriva y de la scrivania*⁶⁶⁴ y en marzo de 1517 se construía un cabalgador en la entrada del edificio, donde antes había un banco⁶⁶⁵. Es precisamente este año 1517 cuando se acaban las obras del Consulado del Mar⁶⁶⁶, lo que explica que sea también este momento cuando los

⁶⁵⁷ AMV Lonja Nueva e³-27, f-266v, con fecha de 15 de marzo. Se especifica que estas cosas son *per obs de pintar la instancia del scriva*. También se adquieren 4 clavos para un quinal. En el folio siguiente se concreta todavía un poco más, al indicar que se compra *per pintar los senyals reals de la instancia del dit scriva*. Es decir, se están pintando escudos reales en la estancia del escribano. Es curioso que estas páginas lleven la numeración de los folios y el resto del libro no, seguramente por seguir alguna anotación de la Lonja.

⁶⁵⁸ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f, a 26 de marzo de 1516.

⁶⁵⁹ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f, a 26 de abril de 1516. El mismo día se paga por una lámpara para la escalera: *per la lantia e lo baci de aquella per al cap de la scala de la dita sala*.

⁶⁶⁰ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f, a 31 de mayo de 1516. Se trata de corlas, es decir, de una base de plata sobre la que se da un color transparente que conserva el brillo metálico. En este caso parece que sería para los palos rojos en los escudos de Aragón.

⁶⁶¹ AMV Lonja Nueva e³-27, s/f. Tenemos noticias de pagos el 19 de abril de 1519 a Johan Steve por *VII onzes de caffia per obs dels bastiments de les finestres del apartament de la torre*, y de una *castellana [...] per obs del porche de la sala del scriva*, que no parece ser la misma sala del escribano, sino un espacio superior. Asimismo, el 2 y 17 de mayo registramos compras de *teules per obs del porche de la dita sala* y el 31 de mayo se mencionan *huns portals de la cambra de les armes dalt en lo porche de la dita sala*.

⁶⁶² AMV Lonja Nueva e³-28, s/f, donde se puede seguir la actividad y el 7 de junio el pago por el alquiler de una *corriola per obs del porche de la dita sala*.

⁶⁶³ AMV Lonja Nueva e³-28, s/f, 25 de octubre de 1516. Los Jurados *proveheixen que les teulades damunt la cambra daurada sien adobades y recorregudes com se ploguen*.

⁶⁶⁴ AMV Lonja Nueva e³-28, s/f, a 13 de noviembre de 1516, los Jurados *proveheixen que sien fets y posats encerats en les finestres ço es de la capella o cambra del consell secret del archiu del magnifich racional del archiu del scriva y de la scrivania*.

⁶⁶⁵ AMV Lonja Nueva e³-28, s/f, a 12 de marzo de 1517, los Jurados *proveheixen que sia fet un cavalgador a la porta de la casa la hon stava lo banch de primer*.

⁶⁶⁶ Aldana, S.: La Lonja..., p. 78.

Jurados puedan pensar en acometer nuevos gastos y se reanudan las obras de la capilla de la Casa de la Ciudad.

Es curioso comprobar que a la vez se están realizando las obras de la capilla de la Universidad o *Studi General*, que presumiblemente sería parecida a la que nos ocupa, y de la que sabemos que este año se contrató a destajo y se compró un cáliz⁶⁶⁷. Volviendo a la Casa de la Ciudad, el 16 de diciembre de 1517 se capitulaba con Jaume Vicent el encargo de la portada, sobre cuya arquitectura se profundizará más adelante⁶⁶⁸. Tenemos noticia de que finalmente se empleó *pedra blanca* y no alabastro⁶⁶⁹ y sabemos también que Joan Corbera reparó una ventana de arcos trilobulados (*finestra de corbes*) en la referida capilla⁶⁷⁰. Es probable que lo que se hiciera fuese un traslado de la ventana para que quedara centrada en el nuevo espacio, que sería un poco más corto que la habitación inicial. En este sentido podríamos entender la anotación del gasto del 19 de diciembre *per portar una biga de la Lonja a la Sala per pijar la paret*, es decir, para apeaar el muro⁶⁷¹. Por provisión del 8 de febrero Joan Martí doraría las 13 claves de la bóveda de la capilla, cobrando por ello un total de 43 ducados⁶⁷². El 6 de mayo queda recogido cómo los Jurados *proveheixen que la capella nova, axi de dins com les parets y cuberta y lo de fora, sia pintat*⁶⁷³. Poco más adelante se concreta que se pintaba *la cuberta de la capella y encara la cambra del Consell Secret*⁶⁷⁴. Entre los materiales de los pintores encontramos *blanquet, flor de tina* (para hacer color azul) *bitum per pegar, negre, fulla dor y vert per fer les coronas* (pensamos que de los escudos)⁶⁷⁵.

En paralelo se continuarían las actuaciones sobre la casa del escribano, incorporando un espacio contiguo que nos va a ayudar a ubicar todas las obras anteriores. Así, por decisión adoptada el 7 de enero de 1518, los Jurados *proveheixen que hun studi que sta en*

⁶⁶⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-14r y f-15r.

⁶⁶⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-21r. Luis Tramoyeres publicaría el texto completo del contrato en Tramoyeres Blasco, Luis: "La Capilla de los Jurados de Valencia" *Archivo de Arte Valenciano* n° 5 (1919) pp. 73-100. En el libro de cuentas encontraremos los pagos fraccionados, como los 500 sueldos entregados a finales de diciembre (f-29v).

⁶⁶⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-22r. Pagos por llevar las piedras blancas de la Lonja *que staven davant moltes pedres, per fer lo portal de la capella de la Sala*. (23 de diciembre de 1517). Recuérdese el pago en 1510 por ir a inspeccionar la cantera de Picassent, que según parece no acabó comprándose.

⁶⁷⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-22r. Pago a Joan Corbera de 126 sueldos *per provisió feta a XX de agost propasat [...] per hun stall de la finestra de la capella*. Se pagan también 18 sueldos *ultra los sis ducats* que ya se habían dado por la capilla, *per ço com una corba nova es stada feta com la vella que se tranca*. En el f-24v encontramos el pago a Corbera *per la corba de la finestra de la capella*.

⁶⁷¹ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-42r.

⁶⁷² AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-65v. La anotación es una apoca por cobrar los primeros 20 ducados sobre el total.

⁶⁷³ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-65v.

⁶⁷⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-66r. Hemos anotado la fecha de 4 de mayo, pero no debería ser anterior a la provisión de los Jurados, por lo que debe haber un error en alguna de ellas.

⁶⁷⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-69v.

*la entrada del mag[nifich] racional hon nba una reixa sia donat e servit ab lo appartament del scriva attenant que lo archiu te prou apartament y no es necessari e per fer hi mudar lo dit estudi en la casa del scriva*⁶⁷⁶. A finales de abril se pagaba a Joan Marti lo debido *per pintar lo estudi del apartament del scriva de la Sala per provissio feta a XXII de febrer*⁶⁷⁷.

¿Era este *studi* el *retret* del Racionalato, construido en 1434? El *retret* proyectado era una habitación muy pequeña y situada en una altura intermedia, por lo que su conexión habría sido problemática y poco práctica. Sin embargo, ya vimos que a principios del XVI lo que se había ejecutado era una escalera relativamente amplia que ocupaba todo el ámbito en el que estaba previsto el *retret*, por lo que éste se habría trasladado al piso de arriba y desplazado a un lado. Es por ello que en la anterior anotación se especifica que el Estudio se encontraba en la entrada del Racional, refiriéndose a que estaba en el espacio entre éste y la escalera, pero en el piso de arriba. De hecho, en las anotaciones de 1518 se refiere que este estudio estaba situado encima del Archivo del Racional, o encima de la Administración, habitación sobre la que además se estaba actuando en el techo⁶⁷⁸. La llamada Administración sería probablemente una estancia contigua al Archivo del Racional, quizá más pequeña. Sabemos por Tosca que en esta crujía había tres ventanas, por lo que en nuestra reconstrucción hemos dado el doble de espacio al Archivo que a la habitación contigua de la Administración.

Esta Administración, en nuestra opinión, podría ser la *administració de les imposicions* que aparecía junto al Racionalato ya en la documentación de 1376. Recordemos que la nueva capilla ocuparía su lugar contiguo a la *Cambra del Consell Secret* y que, además, en la documentación del XVI no se le adjudica ninguna función específica a esta habitación. Es decir, en 1517 ya se había producido el traslado de la Administración a su localización en el ala norte. Vimos una referencia a la *cambra de la administració* en relación con un agujero hecho en el techo por los presos para fugarse en 1495⁶⁷⁹, aunque no nos atrevemos a asegurar que fuera ésta o la otra.

Razonando de manera inversa nos podemos plantear preguntar sobre el origen del espacio que ahora ocuparía la Administración. Recordemos que el Racionalato se levantó a costa de parte de la *cambra dels administradors* o de las prisiones para nobles que se habían construido en 1376 pero ¿dónde fueron a parar estas prisiones?

⁶⁷⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-29. En las anotaciones posteriores de la obra encontramos referencias a *lo estudi del scriva*, *lo estudi sobre la administracio*, así como de *lo estudi del scriva sobre lo archiu* y del *stall de la cuberta de la administracio* (f-45v).

⁶⁷⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-29, f-65r.

⁶⁷⁸ Se remite a la nota anterior.

⁶⁷⁹ AMV *Murs i Valls* d³-87. Hay referencias a *tapar un forat* en la presión el 18 de septiembre (f. 155r) y el 31 de octubre de 1495 *feren fabena en la preso per tapar un forat que respon a la cambra de la administració* (f -200r) noticia que se repite el 30 de diciembre (f-266v).

Probablemente se mantuvo una habitación en el ala norte destinada a este fin. Hemos comentado también cómo el Archivo del Racional, que parece que estaba instalado inicialmente en el espacio abovedado, algún tiempo después ya ocupaba la crujía norte. De hecho, lo más probable es que ya estuviera allí cuando se construyó la escalera interior que hemos comentado, puesto que su posición interrumpía la comunicación entre Racionalato y Archivo. Quedaba quizá parte de esta crujía para poder ser usada todavía como prisión para nobles, que en casos excepcionales podría completarse con el uso del porche en el piso superior, sobreelevado a su vez a finales del XV.

En 1498 se trasladaban las prisiones para nobles a los porches altos, como se ha dicho anteriormente. Por tanto, la dependencia referida junto al archivo y todo el piso del primitivo porche sobre ambas habitaciones quedaba vacío. En este contexto se comprende mejor la habilitación de la casa del escribano ocupando finalmente toda esta planta alta y presumiblemente también edificada sobre la crujía recayente al patio, donde estaba el estudio del Racional y probablemente la antigua casa del *veguer* N'Escalas. También se entiende la obra de embellecimiento llevada a cabo por Pere Beviá y Bernat Joan Cetina en el tramo abovedado que daba acceso a la Administración, probablemente fechada en 1502, como se ha comentado antes.

Debe tenerse en cuenta además que la nueva habitación era bastante más pequeña que la antigua. Tomando las medidas en nuestra hipótesis de reconstrucción planimétrica, comprobamos que se pasó de unos 65 m² a apenas unos 25 m², lo que justificaría que se cerrara el tramo de galería abovedada, con otros 25 m² más, y se le diera uso también como complemento a la dependencia de los administradores de impuestos. Probablemente la renovación ejecutada por Beviá y Cetina hacia 1500 tuviera que ver con la habilitación de este espacio para uso de los administradores de impuestos⁶⁸⁰. Entendemos ahora por qué a principios del siglo XVI no se entraba por aquí a la Sala Dorada, sino por el *passet* de madera de 1513. En 1498 y 1502 el acceso a la Sala Dorada podría realizarse desde la Escribanía. Habilitada ésta como capilla en 1507, era impensable usarla ahora como vestíbulo, lo que obligaría a cambiar la zona de circulación a través de la estructura lígnea de carácter provisional que antes se ha comentado, hasta que se pudiera resolver el problema de una forma más digna. Quizás la idea de construir precisamente en 1510 la nueva capilla en el local junto a la *Cambra del Consell Secret* tuviera la intención de poder dismantelar la existente en la Escribanía y darle la función de vestíbulo de la Sala Dorada.

⁶⁸⁰ Habría que plantearse incluso la posibilidad de que este espacio hubiera estado abierto como una galería y que ahora se cerrara, lo que justificaría una intervención de obra de cierta entidad.

Acometidas las importantes obras de la casa del escribano y la nueva capilla, en los años sucesivos se reducen al mínimo las actuaciones sobre el edificio. Se trata de reparaciones y cuestiones menores, como la orden del 1 de junio de 1520, por la que *fonch provehit que sadoben algunes coses ques te que adobar en la Sala axi de paymentar com altres coses*⁶⁸¹. Un grave problema estructural afectaría a la base de uno de los pilares del patio, porque el 13 de julio los Jurados *provebeixen que lo pilar de la entrada sia refet com se mostra [...] augmente lo dau y sino si provebeix portar un gran dau [...] per tornar a fer lo peu del pilar de la entrada de la Sala*⁶⁸². Se hicieron también *rastrells* o bordillos de piedra y un pozo en el patio y se revistió de chapa *la porta migera de la scala*⁶⁸³. Más interés tiene para nosotros el hecho de que en junio de 1521 se pagara al pintor Joan Martí 27 libras 7 sueldos *per parte que ha per pintar la volta de la capella de la Sala de la dita ciutat*⁶⁸⁴. Esta noticia sugiere que finalmente no se habría ejecutado todo el programa decorativo que se contrató años antes y que veremos al hablar de la capilla con más detalle.

Las consecuencias de la Guerra de las Germanías afectaron a las arcas municipales y en 1521 gran parte del presupuesto tuvo que dedicarse a la reparación de la casa y huerto del infante Enrique de Aragón en el camino de Sagunto⁶⁸⁵. En los años sucesivos las obras que se suceden son de poca importancia. Sabemos que en agosto de 1522 se adquirirían 400 *taulells per a la cambra de Consell*, probablemente para el pavimento de la estancia del Consejo Secreto⁶⁸⁶ y que en septiembre se comenzaba a actuar en reparaciones del patio⁶⁸⁷. Un año después se acondicionaba la cocina del apartamento del escribano y se hacía una escalera de caracol para la torre, y se pavimentó con azulejos decorados de Manises el Archivo del Racional⁶⁸⁸.

⁶⁸¹ AMV *Lonja Nueva* e³-31, f-5r.

⁶⁸² AMV *Lonja Nueva* e³-31, f-6v. Más adelante encontramos también mencionados *cerques per al arch de la sala*, que habían estado 27 días (f-31r) y el 19 de noviembre se pagaba *per despitar la Sala* (f-37v) es decir, por quitar los apeos.

⁶⁸³ AMV *Lonja Nueva* e³-31, f-39r y f-59r para la noticia de *landar y ferrar la porta migera de la scala* (14 de marzo de 1521).

⁶⁸⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-31, f-64r.

⁶⁸⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-32, f-9v et ss. Aparece alguna apoca suelta referida a la Casa de la Ciudad, como el pago el 15 de abril de 1522 a Mestre Geroni *juster* por trabajos en la escribanía.

⁶⁸⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-33, s/f, a 21 de agosto. Nótese que se habla de la *cambra de Consell* y no la *Sala del Consell*, lo que hace pensar que fuera la estancia del *Consell Secret*. La superficie de ésta sería de 63 m² y la de aquélla de 196 m². Con 196 m² cada *taulell* debería tener una superficie de casi 0,5 m², que resulta impensable. Para 63 m² salen 0,16 m², que implicaría piezas de 40 x 40 cm, demasiado grandes, o que se aprovechara parte del pavimento antiguo para alternarse o para crear bandas o cintas, como ocurre en el Palacio Ducal de Gandía.

⁶⁸⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-33, s/f. El 1 de septiembre comienza ejecutarse la provisión del 23 de agosto de 1522 *ab la qual fou provehit que la obra que se havia de fer en lo pati de la sala se fes*. La obra parece centrarse en algunas puertas y ventanas, porque encontramos pagos por *anelles, tres fulles y hun coster, tres quartons grans, una porta gran, una porta de finestra, 2300 rajoles, 4 frontises, dos forrellats de la porta dalt y per les barres de les rexes*. El 5 de diciembre se paga por encerats de la Sala.

⁶⁸⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-34, f-15r. El 9 de septiembre de 1523 los Jurados *provebeixen fer adobar un caragol en lo pati de la llonja y en lo porche del consolat les canals y en la Sala la cuyna del apartament del escriba y que es faça lo*

En 1524 se centraron los esfuerzos económicos en pavimentar el patio de la Casa de la Ciudad y el Almudín por cuestiones que actualmente calificaríamos como “de higiene”, como se especifica en la correspondiente provisión⁶⁸⁹. El pavimento podría ser similar al que hasta hace unos quince años se conservaba en el Almudín, si bien aquél parece que se cambió en 1571 ó 1577⁶⁹⁰. El 17 de octubre de 1524 se acordaba también *que sia feta una scala ab sa porta y lo que sera necessari al estudi del apartament del scriva de la Sala al planell de la scala del dit apartament que munte al estudi*⁶⁹¹. Este estudio debería estar ya en la planta de los porches, por encima del resto de la vivienda del escribano.

Más interesante desde el punto de vista artístico es la noticia del pago el 27 de mayo de 1525 a *mestre Joan Vicent entretallador* por varias efigies de reyes de Aragón, sobre las que hablaremos al centrarnos en la *Sala del Consell*⁶⁹². A principios de 1527 se adquieren 2000 *taulells pintats de Manises [...] per a la obra de la administracio de la Sala per les causes e rabons en la dita provisio expesificades continguda en los libres de Consells*, con fecha 24 de diciembre de 1526⁶⁹³.

No hay noticias de importancia en los años posteriores hasta 1530 y, como se ha comentado, no hemos llevado a cabo un vaciado completo de las fechas posteriores por ser poco significativas en lo que se refiere a la configuración del edificio. Por ello completamos el panorama con algunas noticias sueltas ya publicadas, que se refieren a algunas actuaciones posteriores destinadas al embellecimiento o a la modernización de los espacios medievales. Tenemos noticia por Zacarés de la colocación de

caragol de la torre y ques recorreguen les teulades. El 25 de septiembre se adquieren *taulells blancs per al caragol* (f-18r) y después se paga *per a portar les rajoles pintades e per portar la taula* (f-18v) Esta *taula* podría ser la *taula coster grossa per fer bastiments a la lonja per picar les gargoles* (f-19v) mientras que los azulejos pintados podrían ser *les rajoles per al archiu del racional* (f-24r, 7 de noviembre).

⁶⁸⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-35, f-17r. A 20 de agosto de 1524 *fou provehit que lo pati de la Sala y lo Almodí sien empedrats y denejats per que stien nets e nos hi pixe. E infegimt la dita provisio feren faena los pedra piquers per repiquar la paret darre la porta de la Sala la gran y lo [...]*. Cabe añadir que el verbo *pixar* todavía hoy significa orinar. El 22 de noviembre se pagaba a Lope Salazar 48 libras 6 sueldos, de los cuales 21 libras eran por empedrar *lo pati de la Sala*, otras 21 por empedrar *lo pati del Almodí* (confirmando que se trataba de un espacio abierto, como el Almudín de Xàtiva) y 6 libras 6 sueldos por empedrar *lo carrer de les barres* (f-23v) El 11 de enero de 1525 se pagaba a Pere Quantero *pedrapiquer* 66 sueldos *per preu de quatre pedres blaves per a la Sala y els vasos del empedrat* (f-24r). Nótese que los dos canteros referidos son castellanos, llegados para cubrir el vacío de especialistas de la construcción que originó la Guerra de las Germanías.

⁶⁹⁰ Es posible que la sustitución se debiera al cambio de un espacio porticado en torno a un patio, a la disposición basilicar actual, de la que sólo sabemos que existía ya en 1610. Sobre este edificio puede verse Llopis, Amando (coord.): *El Almudín de Valencia. Memoria de una restauración (1992-1996)*, FCC Medio Ambiente, Valencia 1996.

⁶⁹¹ AMV *Lonja Nueva* e³-35. El acuerdo original copiado de los libros de *Manuals de Consells* fue ya localizado y transcrito por Vicente Boix (Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 280-281).

⁶⁹² AMV *Lonja Nueva* e³-35, f-31v. *A mestre Joan Vicent entretallador que per provisio dels magnífichs jurats a tres del present mes e any li he paguat vint y set lliures setze sols y huit diners degudes per fer los reys a la Sala*.

⁶⁹³ AMV *Lonja Nueva* e³-37, f-22v. Más adelante, en el folio 24r se registran los pagos por perforar *lo pou de la Sala y lo pou del pati de la Sala*, los dos que se encontraron en las excavaciones arqueológicas de 1936, a las que se hacía referencia al principio.

pavimentos de mármol de Portaceli en el Consistorio y las dependencias de la calle Caballeros en 1552, con los escudos municipales en sus centros⁶⁹⁴. Debemos tener en cuenta la importancia de esta intervención, porque los métodos para cortar la piedra en el siglo XVI no estaban todavía excesivamente desarrollados y era difícil acudir a espesores reducidos, como en el caso de la cerámica convencional. Ello implica considerar la posibilidad de que esta intervención se debió realizar sobre bóvedas, elemento al que tanto Zacarés como Boix hacen referencia al hablar del patio⁶⁹⁵. En 1557 se tiene la noticia de que el pintor Joan Flores había decorado al fresco los paramentos de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad, aunque se desconoce la temática representada⁶⁹⁶.

De esta época parece que sería también un poyo o banco recayente a la calle de les Barres o los Hierros, que dibuja el platero Antonio Suárez (Lámina 1.10) porque le interesa su escudo y en el que se leen los números 1...8..., que muy bien podrían corresponder a una fecha en la década de 1580⁶⁹⁷.

El día 15 de febrero de 1586, la Casa de la Ciudad sufrió un terrible incendio, que duró dos noches y un día⁶⁹⁸. Conocemos el alcance de la destrucción a partir del relato manuscrito que fue transcrito por Boix y después por Chabás, sobre el que se ha hablado a la hora de abordar las fuentes literarias. Nos centraremos ahora únicamente en los puntos más importantes:

A 15 del mes de Febrer dit any (1586) dia de disapte a les set hores del vespre fon servit nostre Senyor se pegás foch en lo archiu del racionalat de la present ciutat, y seguís de allí tan gran desgracia que vingué a ser lo matjor incendi que jamás de cent anys a esta part se avia vist en la present ciutat; la furia del qual durá fins a les huit o nou hores del dia, e lo acabar lo de apagar tot aquell dia següent. Ultra del dit archiu, se cremaren tots los alts de la Sala, ço es los archius alts ab tots los llibres que en aquells hi havia; cremarense totes les porjades, tota la

⁶⁹⁴ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 20-21.

⁶⁹⁵ Sabemos que durante la última fase del derribo se encontraron cántaros en algunas bóvedas, seguramente las del Archivo del Racionalato. Ello implicaría que si hubo bóvedas en la crujía de fachada, que se derribó antes, no aparecieron cántaros. Podríamos descartar que se tratara de bóvedas de crucería del siglo XIII, que necesitarían estribos importantes, como en el castillo de La Zuda de Lérida o en los claustros góticos valencianos como el Carmen, Santo Domingo o La Trinidad. Sin embargo, sí que podrían ser bóvedas tabicadas del siglo XVI, aristadas o nervadas, pero aligeradas con tabiquillos. Aparte de esta reducción del empuje, el peso propio del muro superior ya construido permitiría mantener el espesor de las paredes primitivas.

⁶⁹⁶ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: "El palacio de Cervelló de Valencia en el sigl XVI", *Archivo de Arte Valenciano* n° 83 (2002) pp. 25-36.

⁶⁹⁷ En el segundo espacio, Suárez dibuja un pequeño trazo que parece la parte superior de un 5, mientras que en cuarto hay solamente una línea horizontal, perteneciente a un 3, un 5 ó un 7. El escudo representado es un losange sin la doble L, anterior al XVII. Por el formato, podría haber sido del siglo XV, pero en aquel momento se empleaba principalmente la numeración romana.

⁶⁹⁸ Boix, V.: *Valencia...*, p. 247.

casa de Baltasar Ximeno escrivá de la dita Sala dels magnífichs Jurats, sens poder salvar cosa alguna de roba, ni moble algú de sa casa, sino que tot se cremá sens restar ni memoria.

Cremarense totes les presons altes, que vulgarment se deyen la torre; la capella de dites presons, y lo retaule; les presons nomenades Guineus; les estancies del conte y torre fonda; y totes les demes estancies chiques; y de tal manera tot açó cremat que no resta rastre algú, nis podia atinar que alló fos lo que esser solia. [...] encara que en dita presó Comuna no hi hagué foch, eren tan grans les bigues y chacenes enseces que del edifici alt cabien en aquella, y les parets, teulades y cubertes que cabien de fora, que avien de perir dits presos si nols hagueren donat llibertat.

Cremarense molts llibres de la Sala y en especial los llibres de la Taula fins al any 1562, poc mes o menys, los quals estaven recondits en lo dit archibuet del racionalat, hon fon lo principi del dit incendi. Tots los demes llibres de la Sala, actes i escriptures foren llansats per les finestres de dita Sala, y tots los almaris hon dits llibres y escriptures estaven recondits, romputs o uberts a colp de picoles, y los dits llibres juntament ab los llibres dels archius de la Cort Civil, Cort Criminal y de trecens [sous] [...]

Fon comuna opinió, y molt certa, que aquell foch era estat preparat ab alquitrá per los presos de la torre, que aurién barrinat les cubertes y parets de dita presó corresponent al aposento hon lo dit foch principiá. [...] ⁶⁹⁹.

El relato del incendio es interesante para confirmar el esquema que tenemos del edificio. El fuego empezó en el *archibuet* que, como vimos al hablar de la capilla, era una pequeña habitación que había quedado al cuadrar la estancia primitiva, donde estuvieron antes los administradores. De ahí debió pasar a la contigua estancia del Racional, donde probablemente ardieron más libros y el fuego cobró fuerza. En ese momento debieron vaciarse a toda prisa los documentos del archivo del Racional, en la habitación de al lado, y de los archivos de los tribunales en el piso inferior. A partir del Racionalato el fuego debió también ascender a las prisiones altas y a la casa del escribano, que se encontraba en un piso intermedio del ala norte del edificio.

Es posible que el *archibuet* fuera antes del incendio algo más que el estrecho pasillo descrito por Zacarés a espaldas de la capilla. De ser así, la primitiva estancia del Racional habría sido más pequeña, lo que explicaría la necesidad de un archivo contiguo, aparte del referido *archibuet*. Sin embargo, la documentación de 1420 nos sugiere un acceso desde la galería del patio, por lo que el tamaño no se iría tanto.

⁶⁹⁹ Boix, V.: *Historia...*, tomo I, pp. 423-424. El texto está copiado, con alguna variación ortográfica, de la obra del padre Teixidor (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, pp. 167-169).

También nos parece extraña la propagación del incendio. En nuestra opinión, un fuego concentrado en el *archibuet* podría haber sido controlado con relativa facilidad. Hay dos posibilidades de propagación del fuego. La primera sería hacia arriba, afectando directamente a las prisiones y prendiendo en la paja usada para que los reos durmieran. La altura del edificio y el acceso limitado por una estrecha escalera de caracol habría dificultado el control del incendio en el piso superior, y de ahí habría bajado a la casa del escribano y la prisión común. Sin embargo, las llamas no afectaron prácticamente al resto de la planta noble. La segunda alternativa es que el incendio tomara fuerza en el Racionalato. Esta habitación no debía estar saturada de libros y papeles, porque en ese momento tenía dos archivos contiguos, de los cuales ardió sólo uno, el *archibuet*. Zacarés nos describe el Racionalato como una estancia de gran altura, con armarios y una tribuna perimetral. Desconocemos su configuración primitiva, pero quizá deberíamos pensar en una habitación más baja y alguna estancia superior vinculada a la casa del escribano, lo que explicaría la rápida propagación por la misma. De todas formas, se trata más de una reflexión que de plantear una hipótesis.

Otro dato interesante es la caída de madera ardiente a las prisiones comunes. Situadas en la planta baja del ala norte del edificio, todo parece indicar que el incendio de la casa del escribano y de las cubiertas provocaría el colapso de vigas que romperían los forjados inferiores. Probablemente ocurrió lo mismo en el Racionalato, destruyendo la zona donde se encontraba el archivo del Tribunal Civil, pero éste había sido previamente vaciado. La caída de maderas también afectó a la estancia del Consejo Secreto y la capilla, como veremos a continuación, pero la Sala Dorada y el Salón de los Ángeles no sufrieron ningún daño. En el primer caso, debemos recordar que el acceso se hacía desde la Escribanía y, posteriormente, desde un pasillo de madera proveniente del ala sur, por lo que no había comunicación directa con el ala norte, que fue la más afectada. Además, la larga estancia abovedada que Zacarés refiere como su antesala en el siglo XIX también debió servir de cortafuegos. Respecto al Salón de los Ángeles, tanto la capilla como la habitación del Consejo Secreto estaban prácticamente vacías en relación a su gran tamaño, por lo que actuarían igualmente como cortafuegos.

Aunque el incendio de 1586 está bastante bien documentado como suceso y sabemos qué parte del edificio se quemó, lo que no conocemos es el alcance de las reconstrucciones posteriores. ¿Se repusieron las cubiertas o se reedificó totalmente el inmueble, como ha propuesto algún autor⁷⁰⁰? Al igual que se hizo anteriormente con

⁷⁰⁰ Esta visión la propone, por ejemplo, Manuel Sanchis Guarner, quien escribe que “en 1859 fue derribada la Casa de la Ciudad, que había sido reconstruida totalmente en el siglo XVI” (Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia

las décadas en torno a 1500, se ha procedido a realizar un vaciado en los libros de cuentas de la Lonja Nueva, rastreando los indicios de actividad constructiva en la Casa de la Ciudad desde 1585 hasta 1620.

Lo cierto es que el incendio no solamente afectó al tejado, sino que tuvieron que demolerse y reconstruirse muchos de los muros del edificio, seguramente por haberse producido grandes desplomes a causa del fuego⁷⁰¹. La operación de sustituir poco a poco las paredes de tapia no es incompatible con la conservación de los forjados y elementos de cantería. Es cuestión, simplemente, de apuntalar bien, de actuar por zonas y de desmontar y reintegrar los elementos arquitectónicamente representativos. Un caso interesante en la ciudad de Valencia es el de un edificio del siglo XVI en la calle Calatrava nº 3, donde se conservan los forjados del siglo XVI en su lugar, pero los muros se reconstruyeron en ladrillo retranqueando a la nueva alineación⁷⁰². Sabemos también que cuando el arquitecto Vicente Rodríguez acometió en los años 20 del pasado siglo la restauración del Palacio de la Generalidad, demolió totalmente los muros de tapia del patio y los rehizo en ladrillo⁷⁰³. Finalmente se puede referir la reciente actuación sobre el castillo palacio de Luchente, donde se demolió y reedificó en tapia el muro de un ala completa, que se encontraba en mal estado, reintegrando portadas y elementos destacados⁷⁰⁴. El apeo de forjados y la sustitución de elementos portantes era algo habitual, como comprobamos por ejemplo en una anotación de las cuentas municipales en 1593, donde se habla de *apuntalar y llevar uns capsals vells y posarne de nous*, en la Casa de las Rocas⁷⁰⁵. Una actuación similar debió llevarse a cabo en la Casa de la Ciudad, aunque desconocemos cuál fue su alcance real con respecto a la totalidad del edificio.

1999, p. 483). Contrasta con la descripción de Zacarés, que nos muestra un edificio con importantes restos de época medieval.

⁷⁰¹ Hay que tener en cuenta que el apoyo de las cubiertas inclinadas suele desarrollar una componente horizontal que puede trasladarse al muro y que aumenta cuanto más pendiente se da al tejado. En cubiertas a dos aguas y con grandes luces este empuje se contrarresta con la utilización de tirantes. En edificios civiles y con cubiertas a un agua no suelen emplearse tirantes aunque, en la práctica, los forjados inferiores están actuando como tales. En caso de incendio, al arder estos elementos de atirantamiento y perder su resistencia se rompen, dejando libertad al empuje de la cubierta, que actúa sobre los muros y puede producir empujes y colapsos.

⁷⁰² Esto se puede apreciar principalmente en el piso del entresuelo, donde tiene su estudio el arquitecto Héctor Luengo, a quien agradecemos la oportunidad de haber podido observar este curioso fenómeno. Además de verse la fábrica de los muros decimonónicos de ladrillo, se puede observar cómo los revoltones de yeso próximos a la fachada se han recortado, y se aprecia el desmontaje y recolocación de las molduras de madera perimetrales.

⁷⁰³ Se remite a las investigaciones realizadas para la elaboración del Plan Director del Palacio de la Generalidad, todavía inéditas, de las que tenemos noticia por algunas ponencias de sus redactores.

⁷⁰⁴ Sobre esta actuación, véase: Climent Simón, José Manuel: "Palau Vell de Llutxent", en AA.VV.: *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 101-144.

⁷⁰⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f.: apoca a 8 de noviembre de 1593.

Los libros de cuentas de la Lonja Nueva de esta época están sin foliar, por lo que las referencias que se ofrecen son las de las fechas, tanto en anotaciones de obra como en apocas. La primera noticia que tenemos del incendio se recoge el martes 18 de febrero de 1586, tres días después del fuego. En esta ocasión, los trabajadores estaban *començant a derrocar parets crema[des] de la Sala y presons de la insigne ciutat de Val[encia] per lo incendi quey ague en aquell a XV del corrent, lo carrech de la qual fabena fonch comesa de paraula per los senyors jurats de la present ciutat a Joan Baptiste Tenca mercader y en apres ab p[rovisio] feta a XXVIII de març dit any se provehi que los gastos fets en dita fabena fosen pagats ab sos querns y apoques en la forma acostumada per lo administrador de la lonja nova de dita ciutat en lo any corrent*⁷⁰⁶.

No hay capitulaciones ni un proyecto definido de reconstrucción. Probablemente, lo que se pensaba era simplemente ir demoliendo y reponiendo poco a poco los muros afectados, y esa será la principal faena llevada a cabo entre 1586 y 1593. Las anotaciones son parcas, pero destaca la presencia continuada de *manobres*, es decir, peones sin cualificar, mientras que un número reducido de canteros, albañiles o carpinteros da apoyos puntuales en actuaciones de más habilidad.

Las anotaciones de esta época se refieren principalmente al trasiego de tierra y a la preparación de mortero de cal. La tierra procedería de los propios muros de tapia del edificio medieval, mientras que el mortero serviría para ejecutar nuevos muros de tapia calicostrada. Sería una fábrica similar a la del Colegio del Patriarca, comenzado a levantar también en 1586 aprovechando la tierra y ladrillos de las viviendas de la antigua judería, donde se emplazó. La tapia con ladrillo, que se denomina tapia valenciana o tapia real, es mucho más resistente que la convencional, como señalaba unas décadas después fray Lorenzo de San Nicolás en el capítulo XXXIX de su tratado: *tapias valencianas se hazen con tierra, medios ladrillos, y cal, echando lechos de uno y otro; es obra fortísima*⁷⁰⁷.

En la torre, el techo de la Sala del Consejo Secreto seguía en pie, aunque debió quedar afectado por el incendio, porque el mismo día 18 de febrero los carpinteros

⁷⁰⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f. Nótese que las actuaciones empiezan en febrero, pero que hasta finales de marzo no se pasan a las cuentas de la Lonja Nueva. Ello explica que en el libro de este año las anotaciones empiecen en marzo y, cuando se ha llegado a mayo, aparezca esta anotación y se introduzcan los pagos desde febrero. Se hace esta advertencia porque las páginas están sin foliar y solamente se puede hacer referencia a las anotaciones con la fecha, por lo que una alteración en su orden lógico tiene importancia.

⁷⁰⁷ San Nicolás, fray Lorenzo de: *Arte y uso de arquitectura*, Madrid 1639, f. 61r. La técnica de la tapia valenciana fue reivindicada hace poco más de una década por D. Manuel Galarza, uniendo el conocimiento de obra con la labor documental de archivo (Galarza Tortajada, Manuel: "La tapia valenciana: una técnica constructiva poco conocida" en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1996) Sobre la tapia en general, con un apartado específico sobre tapia valenciana, puede verse también: Font, Fermín e Hidalgo, Pere: *Arquitectura de tapia*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Castellón, Castellón 2009.

*feyen puntals per a puntalar la campra [sic] del Consell Secret*⁷⁰⁸. Lo más probable es que se apuntalara todo el edificio, porque el fuego afectó a todas las cubiertas, aunque solamente tenemos constancia documental de esta habitación. Quizá estuviera en peor estado de conservación y finalmente se reparó o sustituyó su techumbre, que Zacarés describe con casetones y fechada en 1588⁷⁰⁹. Parte de la madera usada en apeos debió recuperarse del propio incendio, por lo que encontramos a varios carpinteros puliendo la superficie carbonizada de las vigas para aprovecharlas en la obra⁷¹⁰.

Encontramos también que se está sacando tierra del patio y se está tirando a la Plaza de la Seo⁷¹¹, lo que nos sugiere el desmoronamiento de algunos muros durante el incendio, aunque otra parte debe proceder del derribo controlado, puesto que en ese momento continúan *la obra e lo derrocar de les parets y descarregar la terra de les cubertes de la Sala*⁷¹². A partir del día 27 de febrero comienzan a ejecutar tapia en la nueva prisión de San Narciso y se lleva cal para reconstruir la prisión vieja en la Casa de la Ciudad⁷¹³.

Por una noticia de principios de marzo sabemos que se habían recogido algunas puertas y ventanas y se habían depositado en una de las capillas bajas de la *Obra Nova*, bajo la lonja de los canónigos, junto a la primitiva capilla de la Virgen de los Desamparados⁷¹⁴. La semana siguiente se estaba trabajando en el Archivo del Racional, reparando algunas bóvedas tabicadas, que deberían ser las de la galería paralela a la crujía norte⁷¹⁵. Es interesante el dato de que se refiere a este espacio abovedado propiamente como Archivo del Racional, aunque probablemente se refiere sólo a la pequeña pieza que también Zacarés define como su antesala. Por las mismas fechas el cantero Guillem del Rey reparaba las barandillas del antepecho

⁷⁰⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 18 de febrero de 1586.

⁷⁰⁹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 21. No obstante, el resto de la inscripción sería medieval, apareciendo los nombres de los Jurados de 1376.

⁷¹⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 21 de febrero de 1586, donde se mencionan los *fusters que polixen fusta questa cremada en dita sala per a coses necessaries*. Al día siguiente se repite la anotación, variando ligeramente la expresión: *fusters que polixen fusta y la adoben per estar cremada per a coses de la Sala*.

⁷¹¹ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 18 de febrero de 1586. Se anota la labor de burros o *asnets que tiren terra del pati de la Sala a la plaça de la Seu*. Lo mismo se registra el 22 de febrero, mientras que el 25 se empieza a despejar la calle Caballeros, pues los burros *tiren terra de davant la Sala de Val[encia] a la plaça de la Seu y davant la Batlia*.

⁷¹² AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 25 de febrero de 1586.

⁷¹³ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 27 de febrero de 1586. El 27 de febrero llevan la tierra a la obra de la Cofradía de San Narciso: *asnets que tiren terra a Sanct Arcis per a fer mortar y costra per a fer dites presons en la obra de S. Arcis*. El mismo día se adquieren *huyt cabaços grans dobles per entrar la calç y altres coses en la preso comuna vella*. Al día siguiente se está tirando tierra a la puerta de la Bailía, también para ejecutar tapia.

⁷¹⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 4 de marzo de 1586, pagos *per tirar y recollir de una capella del costat de nostra S^a dels desamparats fusta y troços y alguna porta de finestra y feren set camins*.

⁷¹⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-92, s/f.: 8 de marzo de 1586: *adobar barandats en los archius del Magnífich Racional*. El día 11, *obrer de obrer de vila en lo archiu del magnífich racional [...] en adobar los archius del magnífich racional*, y también el día 20, *obres de obra de vila en lo archiu del magnífich racional*.

recayente al patio delante de la *Cort Civil*, y a final de mes se actúa sobre las barandillas delante de la administración⁷¹⁶. Las primeras podrían ser las de encima del paso sobre el arco que se adosó al ala norte, y que vemos en el dibujo de la colección Lázaro Galdiano, asumiendo que el tribunal sería la gran portada que encontramos enfrente. Por otra parte, vimos que la administración estaría probablemente ocupando el tramo abovedado que daba acceso en el siglo XIX a la Sala Dorada, con lo que las segundas barandillas mencionadas corresponderían a la comunicación entre la entrada principal del Salón de los Ángeles y la Escribanía, enfrente de la escalera y, detrás de la misma, la administración.

Durante todo el mes de marzo de 1586 encontramos a los trabajadores que *fan mortar en la comuna vella*, es decir, en la prisión común vieja, y *tiran terra de davant la batlia al riu*⁷¹⁷. Se empezó, por tanto, en la parte norte del edificio, donde estaban las antiguas prisiones, que en ese momento se trasladaron a las Torres de Serranos, Quart y a la Cofradía de San Narciso. A principios de mayo encontramos pagos *a Pedro Mediano rajoler per buyt carregues de archila per als terrats de la Sala per a tapar que no traspase la aygua que no faça dany*⁷¹⁸. Es interesante comprobar cómo, antes de que aparecieran los plásticos o las lonas, se usaba una capa de arcilla como solución provisional para evitar que se filtrara agua en los forjados bajo el tejado destruido.

Entre las apocas de este momento encontramos algunas interesantes, o por lo menos curiosas, como la de *cinch taules de justa de roble de roda per a reffer los armaris del archiu del Magnífich Racional*⁷¹⁹, o de dos taules que se habían tomado de una casa particular *per posar la aygua per a apagar lo foch de les presons*, o por reparar el *torn del turment*⁷²⁰. También hay pagos por algunas ayudas posteriores al incendio, como *posar llibres en sarries -capazos- y altres coses*, o a un zapatero por su trabajo durante 33 días *per haver servit per rabo dels señors jurats en sircar coses furtades per orde de la ciutat per rabo del incendi que seguí en aquella*⁷²¹.

⁷¹⁶ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 8 de marzo de 1586, pago a *Guillem de Rey pedrapiquer per lo preu de sis liures de plom per a les baranes del apitrador que cau al pati davant la cort civil*. El día 27 encontramos *obrer de obrer de vila en fer la barana questa davant la administracio*.

⁷¹⁷ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 8 y 31 de marzo de 1586. Lo cierto es que el trasiego de tierra es continuo. El día 8 de marzo se lleva a la Plaza de la Seu y de ahí al río, aunque el día 22 debía estar limpia, porque se pagaba *a deu homens per netejar la plaça de la Seu en la vespra del acte per rabo de la pols de la terra se acaba de traure de la dita plaça*. El 21 se cargaba tierra *entre la Sala y la deputacio*, es decir, el Palacio de la Generalidad. Y el 25 *carreguen terra a les spalles de la Sala*, es decir, en la parte de atrás. Nótese que en el siglo XVI la entrada principal estaba todavía desde la calle de los Hierros, por lo que aquí se está refiriendo a la calle del Reloj y no a la calle Bailía, que también aparece en otras anotaciones.

⁷¹⁸ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 2 de mayo de 1586. Poco después, el día 7 de mayo, hay *obrer de vila per a adobar los banchs del enllosat*.

⁷¹⁹ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 24 de abril de 1586.

⁷²⁰ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 10 de mayo de 1586.

⁷²¹ AMV Lonja Nueva e³-92, s/f.: 22 de mayo de 1586. También se pagó a un ciudadano que estuvo poco más de un mes *vacat en la confraria de Sent Jaume*, seguramente haciendo guardia para que no desaparecieran los libros y objetos de valor depositados en ella a consecuencia del incendio.

En el libro de cuentas correspondiente a 1586-1587 siguen las actuaciones en el edificio, abarcando todo el año. Por lo general la documentación es muy parca, con referencias genéricas a la obra de la Sala, gran número de manobres y pagos también al *tiraterres* Pere Valero, con sus *cinch asnets*, que es el que lleva principalmente el trasiego de tierra y materiales. Hay noticias sueltas interesantes, como el pago *per portar la taula de paredar a les torres de Cerrans* [sic] que confirma que se está ejecutando tapia⁷²². También se pagaba en agosto a Jaume Campredo, *veguer*, *per un dia vaca en sercar fusta y portar la fusta a la Sala*⁷²³, lo que quizá podemos interpretar como signo de la gran envergadura de la obra y la necesidad de madera para apeos y andamios. El mismo día se pagaba también *denblanquinar la stancia que solia ser del carceller*⁷²⁴ y, ya a mediados de noviembre, por reparar el empedrado del patio y por limpiar y profundizar el pozo de la antigua prisión⁷²⁵.

Se adquiere también, en varias ocasiones, *oli per a vellar en dita obra*⁷²⁶, lo que parece indicar que se estaba reconstruyendo desde los cimientos el muro exterior del edificio, en la parte norte. Las obras se alargan sin hitos significativos, pero en abril de 1587 comprobamos que se está concluyendo la estancia de la Administración que, como vimos, estaría situada en esta ala norte desde principios del siglo XVI⁷²⁷.

Contiguo a esta ala norte se encontraba la estancia del Racional o Racionalato, que presumiblemente ardió con todo su contenido, por encontrarse además entre dos espacios que tenemos documentados que desaparecieron totalmente, como el *archibuet* y la casa del Escribano. El Racionalato, por tanto, debió reconstruirse totalmente en esta misma época, puesto que en anotaciones posteriores se comprueba que ya está terminado, como veremos a continuación. En una visión muy tardía, ya fruto de la renovación renacentista, Zacarés nos describe así el Racionalato:

A espaldas de este pasillo [tras el altar de la capilla] pero con entrada por la galería interior está el Salón del Racionalato o taula de Valencia, en que se conservan los grandes armarios, archivo de la imposición, y dentro de uno de ellos hay una escalera practicada en el muro, por donde se baja al patio; un enorme cornisón de madera que circuye el Salón

⁷²² AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 18 de julio de 1586.

⁷²³ AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 30 de agosto de 1586. El *veguer* era el funcionario encargado del cuidado del edificio, como se vio en páginas anteriores al hablar de N^oEscales.

⁷²⁴ AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 30 de agosto de 1586.

⁷²⁵ AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 15 de noviembre de 1586, pagos *per empedrar la sala e los clots del pati* [...] *per scurar y afondar lo pou de la comuna vella cremada* [...] *per scurar y afondar lo pou de la stancia del carceller*. No queda claro si se trata del mismo pozo o de dos diferentes.

⁷²⁶ AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 22 de noviembre de 1586, por ejemplo.

⁷²⁷ AMV Lonja Nueva e³-93, s/f.: 18 de abril de 1587, pago *per portar dos carrets de rajoletes de Manises de Burjaçot*, así como de *quatorse diners de lexinfort y sis diners de oli per netejar y donar color als revoltions de la administracio*.

*servió algún tiempo de tribuna a que asistían los Virreyes y otros personajes, cuando en él se administraba justicia; sólo tiene de notable su robusto artesonado, las figuritas de la cornisa, las góticas ventanas con delgadísimas columnitas, y la antesala embovedada cuyas ferradas puertas manifiestan la importancia de lo que en él se custodiaba*⁷²⁸.

Podemos imaginar este espacio quizá como una versión simplificada de la techumbre del Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, construido por Genís Llinares y Gaspar Gregori entre 1540 y 1566⁷²⁹.

Como se ha visto, las noticias de los libros de obras en esta época son parcas. Sin embargo, aparte de la documentación de obra, existen los libros de *Manuals de Consells*, donde en algunos períodos se pueden encontrar los acuerdos previos de las decisiones tomadas. Son volúmenes gruesos y con una letra endemoniada, muy poco agradecidos y que además ya han sido revisados por otros investigadores. Vicente Boix, por ejemplo, publicó en 1862 la transcripción del contrato firmado el 29 de agosto de 1587 para la reconstrucción de una parte de las cubiertas, con el maestro albañil Agustí Roca⁷³⁰. Este contrato aparece referido también en los libros de las cuentas de la Lonja Nueva, porque aunque se realizaba a destajo, los pagos corrían a cargo del mismo administrador⁷³¹. No obstante, aprovecharemos parte de la transcripción de Boix y comentaremos la actuación de Agustí Roca.

Capitols fets y fermats, passats, avenguts y concordats per y entre los molt magnífichs Senyors Mossen Frances Joan Catala, generos, En Frances Hierony mascarell, ciutada, Mossen Gaspar Esplugues, generos, En Frances Sen Feliu, En Frances Ambros de Gradi e En Pere Luis Salvador, ciutadans jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia, En Nofre Martorell, ciutada racional, e En Joan Nofre Dassio, ciutada syndich de dita ciutat ajustats en la sala daurada de una part, E lo honorable mestre Agosti Roca, obrer de vila de dita ciutat de part altra. En e sobre la faena que lo dit mestre Roca ha pres a fer a estall per conte de dita ciutat, la qual faena se ha de fer en la casa de la present ciutat, es a saber, les cubertes falses que donen sobre la capella dels dits jurats, y la cuberta que ve sobre la cambra dels senyors jurats per a lançar les aygues a fora, los quals capitols son los següents:

⁷²⁸ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26.

⁷²⁹ Aldana Fernández, Salvador: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1995, pp. 43-68.

⁷³⁰ Boix y Ricarte, Vicente, *Valencia histórica y topográfica: Relación de sus calles, plazas y puertas*, Imprenta de José Rius, Valencia 1862, tomo II, pp. 274-277.

⁷³¹ AMV *Lonja Nueva* e³-94, s/f.: Encontramos estos pagos en el listado de las apocas. Por ejemplo, el día 7 de diciembre se hacía el pago, aprobado por los Jurados el día 5, *per fer dos cubertes falses que donen sobre la capella y la cambra del Consell Secret y un angle que ha fet damunt la dita cambra per llançar les aygues a fora*, citándose la provisión con fecha de 29 de agosto.

I.- *Primo. Sobre la capella se han de posar dos jasenes y acabar de fer lo pilar abon han de carregar les dites jasenes y se ha de embigar y cubrir de la matexa manera y forma y ab les matexes llargaries y libelles que te y porta la taulada que se ha fet sobre lo racionalat, y axi mateix fer los barandats dobles que venen a la part de dins deves la casa ab ses bardes de la mateixa manera.*

II.- *Item. En la cubierta que ve sobre la cambra de Consell secret se ha de fer un angle de raco a raco de tal manera que se han de pasar dos maderos de son cos en los dos racons y en los altres dos sisens per ço que los bigams no poden abastar a la largaria y apres se ha de posar lo angle den mig un tirant de sisa, aço es per descansar les aygues per lo gran tou que son trenta cinch palms de tou corresponent en la altaria y restaria que esta la del racionalat acabada a tres bardes alrededor y tancar tots los buyts que y ha en lo dit loch*

III.- *Item. Es estat pactat e concordat que la present ciutat baja de donar e pagar al dit mestre Roca per les manufactures de tota la sobredita obra noranta cinch liures moneda reals de Valencia, les quals li ha de donar y pagar en tres eguals pagues ço es, la primera paga en lo principi de dita obra y la segona quant tindra feta la mitat de dita obra y la tercera e ultima apres de ser feta dita obra y que la present ciutat sia obligada de donarli tot lo pertret que sera menester per a daquella al peu de dita obra excepto los cabaços, cordes, canters e canterelles, graneres, librells e corrioles. [...]*⁷³²

Detengámonos un poco sobre el propio documento y analicemos lo que dice y lo que no dice. Queda claro que se trata de un trabajo contratado a destajo, para prolongar un tejado que ya se había ejecutado en el Racionalato, es decir, en el ángulo noroeste del edificio. El nuevo tejado debería abarcar la capilla y la Sala del Consejo Secreto y se establece de qué manera debería cubrirse.

Hasta ahí bien, sin embargo, debemos hacer algunas observaciones. En primer lugar, debe destacarse que se trata de una *cubierta falsa*, es decir, una sobrecubierta provisional. Veremos que el tejado definitivo se ejecutará en la década de 1590. Lo segundo que comprobamos, si nos fijamos, es que en este momento no existe la torre del *Consell Secret*. Se confirma que la cubierta tiene continuidad desde el racionalato cuando se hace referencia a mantener las pendientes y cuando se indica que este último tramo se acabará *a tres bardes alrededor*, es decir, con tres aleros. Que tenga tres aleros también implica que sea una cubierta a tres aguas.

Veamos cómo se resuelve el tejado a tres aguas. El documento induce a la confusión cuando se habla de los *maderos* apoyados en dos rincones y de los *sisens* colocados en los otros dos para reducir luz. Dicho así, parece que sea una cubierta a cuatro aguas.

⁷³² Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 274-276.

La pista nos la da el tirante, que se coloca *en mig*, es decir, en medio, cubriendo la luz de 35 palmos, que era la que tenía la *cambrà del Consell Secret* en la calle Caballeros. Quizá la primera parte, que induce a error, sean los restos de un plan inicial para cubrir a cuatro aguas. Sin embargo, con el tirante colocado a mitad, queda claro que lo que se pretendía era formar una tijera con los dos *maderos* en mitad de la estancia, y apoya en ellos los dos *sisens* que irían hasta las esquinas en la pared de la calle Caballeros, definiendo luces equivalentes en los tres paños que dibujan. Debemos suponer que los dos muros de la capilla subirían formando pendiente, mientras que el pilar referido en el documento cargaría sobre la clave central de la bóveda, apoyando dos jácenas.

Hay otra observación importante, que es la referencia a *fer los barandats dobles que venen a la part de dins deves la casa*. Aunque la palabra *barandat* se aplica hoy en día para tabique, en esta época su uso, sobre todo cuando son dobles, se refiere a bóvedas tabicadas. Después se habla de *bardes* o aleros, por lo que podría pensarse en alguna solución de aleros sobre arcos entre contrafuertes, usada en iglesias de la época. Sin embargo, deberíamos relacionar la indicación de *bardes de la mateixa manera* con la alusión poco anterior a la cubierta del Racionalato. Tendríamos, por tanto, que iban a reconstruirse unas bóvedas tabicadas en la parte de dentro de la casa. En nuestra opinión, durante el incendio se había hundido parte de la bóveda de principios del XVI y se iba a reconstruir el techo de la capilla, aunque finalmente se hizo según un diseño más moderno, como veremos cuando tratemos con más detalle esta habitación.

En las cuentas de este momento nos aparecen las compras de clavos para esta cubierta y para los armarios del Racionalato⁷³³. A finales de diciembre tenemos documentado el pago por *un vacet per a la ayguera del pati que va per davall la porta*⁷³⁴ y, en la sección de apocas, la adquisición al carpintero de *tres canals de coure que ha fet y donat per a posar en lo passet que va al Racionalat*, así como de más clavos y plomo⁷³⁵. En los meses siguientes, además de ladrillo y material para andamios⁷³⁶, se adquieren lienzos para los encerados de la habitación de encima de la Administración⁷³⁷, se colocan las

⁷³³ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: *claus per la cuberta de damunt la capella* (7 de noviembre de 1587) *per clavar lo bigam de la cuberta de damunt la capella* (10 de noviembre) *claus per a clavar una porta nova per al costat del pou y una altra per a la cuberta de damunt la capella* (28 de noviembre) y clavos *per a uns armaris del racionalat un cent de punches viscaynes*, además de 50 *punges*, 50 *punges sisenes* y 100 *claus de Viscaya* (1 de diciembre).

⁷³⁴ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 22 de diciembre de 1587.

⁷³⁵ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 23 de diciembre de 1587 (apocas) El *passet* sería el paso sobre arco que comentábamos que se ve a la izquierda en el dibujo de la fundación Lázaro Galdiano.

⁷³⁶ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 3 de enero de 1588, para el ladrillo, y 8 de marzo para media docena de *trenelles per a ligar los bastiments*. La *trenella* era una cuerda corta de esparto que se usaba para atar los palos de los andamios.

⁷³⁷ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 8 de febrero de 1588: *sis palms de lenç per als encerats de la finestra del aposento de damunt la administracio*.

rejas en las ventanas del Racionalato⁷³⁸ y se asientan las barras en la antigua prisión común⁷³⁹. En agosto se reparaban y chapaban con metal las puertas del patio⁷⁴⁰.

En 1589 se emprende, por provisión hecha a 26 de mayo, nuevas obras que parecen centradas en la renovación de muros de tapia⁷⁴¹. Las anotaciones son muy parcas, pero abunda la compra de *cabaços terrers* y *cabaços per a rajoles*. Sólo desde mediados de 1591 se observan cambios en la rutina, como el traslado de cuatro cargas de azulejos de Manises en julio⁷⁴², el pago al carpintero Ravanals por 8 gárgolas o canales de desagüe en noviembre⁷⁴³ y, a finales de diciembre, el transporte de madera⁷⁴⁴ y de piedras para empedrar el patio⁷⁴⁵.

Hay un cese en la actividad, que se reinicia en febrero de 1593 con la presencia únicamente del *sobrestant* y de cuatro peones o *manobres*⁷⁴⁶. Referencias nuevamente a tierra y mortero de cal indican que se está ejecutando muros de tapia⁷⁴⁷. A partir de abril en la documentación queda evidenciado que lo que se está llevando a cabo es *un pertret per al estall de la obra*, es decir, una colaboración auxiliar para una obra más importante que se ha contratado a destajo⁷⁴⁸. Entre las apocas encontramos algún dato más⁷⁴⁹, como el pago de la cuantiosa suma de 300 libras al maestro albañil

⁷³⁸ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 22 de febrero de 1588, pago por *empostats de les rexes del racionalat*.

⁷³⁹ AMV Lonja Nueva e³-94, s/f.: 3 de junio de 1588, pago *per alsentar les barres de la comuna vella*.

⁷⁴⁰ AMV Lonja Nueva e³-95, s/f.: 16 de agosto de 1588, *per llandar les portes del pati de la Sala*, y 25 de agosto, *per emplomar la manegueta de la guixadera de la porta gran del pati*.

⁷⁴¹ AMV Lonja Nueva e³-96, s/f. La fecha de la provisión aparece en la primera página de las obras de la Sala, como es habitual. Éstas se prolongan todo el año, sin apenas anotaciones de interés. Lo mismo ocurre con el volumen siguiente, del período 1590-1591 (AMV Lonja Nueva e³-97).

⁷⁴² AMV Lonja Nueva e³-98, s/f.: 13 de julio de 1591, *portar quatre camins [¿?] de rajoles de Manises a la Sala*

⁷⁴³ AMV Lonja Nueva e³-98, s/f.: 18 de noviembre de 1591, *al mestre ravanals juster per 3 canals [...] 3 canals [...] 2 canals*. Seguramente serán de cobre, como otras que encontramos en 1593 hechas por el mismo Ravanals para la Puerta de Serranos (AMV Lonja Nueva e³-99, s/f.: 13 de junio de 1593).

⁷⁴⁴ AMV Lonja Nueva e³-98, s/f.: 14 de diciembre de 1591, pagos por *depositar una carrega de fusta del portal del Real a la Sala*.

⁷⁴⁵ AMV Lonja Nueva e³-98, s/f.: 20 de diciembre de 1591, pago por 8 *carregues de pedres per a empedrar lo pati de la Sala*.

⁷⁴⁶ AMV Lonja Nueva e³-99, s/f.: 23 de febrero de 1593.

⁷⁴⁷ AMV Lonja Nueva e³-99, s/f.: 13 de marzo de 1593, se compra *un garbell prim per a fer morter, un garbell gros, una corda per al pou per al morter, un poal per traure aygua per al morter lo qual poal es del mestre Melchior lo poaler*. El día 20 de marzo tenemos *dos pales de ferro de Pere Garcia botiguer per traure la terra*. El 26 de marzo se paga por la acción *de traure la pedrusca del morter en partides* y el 3 de abril se compra *un barril per ragular aygua, un altre barril y una bota per a laygua*. Compras de capazos, escobas y de cuerdas para el pozo son frecuentes. También entra regularmente cal en la obra, por ejemplo aparecen doce carros de cal registrados el día 8 de mayo en dos tandas de seis carros.

⁷⁴⁸ AMV Lonja Nueva e³-99, s/f.: 26 de abril de 1593, *vaca lo dit sobrestant en rebre pretret per al estall de la obra de la Sala*. En anotaciones posteriores, como la del 4 de mayo, se *continúa la obra ques fa en fer lo pertret per a la dita obra*.

⁷⁴⁹ Dejamos para la nota algunas noticias de mobiliario, como el pago a Stheve Ravanals por lo que ha hecho *en lo armari del rebedor de la Sala Daurada y la taula redona hon scriu lo scriva y en lo calaix altres adobs en lo trast de San Alfonso (¿?)* (AMV Lonja Nueva e³-99, s/f.: apoca a 5 de enero de 1593) o el pago al albañil Stheve Roca *per asentar un taulell en lo Archiu del Racionalat y asentar lo armari en lo rebedor de la Sala Daurada* (Ibidem, a 23 de enero).

Agosti Roca por el *stall de la Casa del Consell* conforme provisión hecha a 22 de febrero⁷⁵⁰, así como del pago de 50 libras a Jaume Casanç *rajoler del loch de Moncada*, por 8000 *rajoles groses per a la Casa del Consell*, según provisión del 23 de febrero⁷⁵¹. Es interesante destacar que se trata de ladrillos de gran tamaño y que están fabricados en Moncada, donde se encontraban las alfaras de más prestigio. De hecho, hemos observado que en las otras obras municipales coetáneas también se está usando ladrillo, pero no se indica explícitamente la procedencia como aquí.

Por las mismas fechas se llevan a cabo otras actividades, como limpiar la acequia que discurría por la calle de los Hierros⁷⁵², o recorrer varias cubiertas del edificio⁷⁵³. Continúan en abril y mayo los pagos mensuales a Agosti Roca por el destajo que estaba ejecutando y destaca la compra masiva de ladrillos o *rajoles de Moncada*, tanto *groses* como *primes*, así como baldosas o *taulells grans* y *taulells de marca major*⁷⁵⁴. Entran en juego los carpinteros, que a finales de junio están realizando una *falsa cuberta*, seguramente cubriendo el porche ejecutado por Agosti Roca⁷⁵⁵. El término *falsa cuberta* se emplea en el siglo XVI para hacer referencia a un porche o una planta alta

⁷⁵⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-99, s/f.: apoca a 23 de febrero de 1593. Se ha consultado también en este caso el documento original al que se remite en la anotación (AMV *Manuals de Consells* A-119, f-672v) esperando encontrar la capitulación completa, pero sólo se hace referencia a un contrato copiado por el escribano en un protocolo que no se conserva: *Attes que ab lo trenta dose capitol de la capitulacio feta entre la present ciutat de una y lo honorable mestre Agosti Roca obrer de Vila de la present ciutat acerca de la obra de la Casa de la dita Ciutat rebuda per lo scriva de la Sala a sis del present mes de febrer antre altres coses esta pactat que en continent que li fos lliurada dita obra y fetes les obligacions necessaries ligades de donar la present ciutat trescentes lliures moneda real de Valencia de bestreta. E com lo dit mestre Roca haja fet y complit lo sobredit ço es que son estades fetes les dites obligacions necessaries per a seguretat de dita obra mencionada en dit capitol per ço proveeixen que per lo magnífich administrador de la Lonja Nova de la present ciutat en lo any present li sien donades y lliurades trescentes lliures moneda real de Valencia en bestreta de que aquell ha de haver per rabo de la sobredita obra de la Casa de la present ciutat que aquell ha pres a stall segons es dit dejus.* Aunque no hay protocolos ni notales de esta época, se ha buscado en el libro de “rebedors” del escribano del año 1593 (AMV *Rebedors* de Jaime Benito Eximeno cc-42) pero no se ha localizado el documento.

⁷⁵¹ AMV *Lonja Nueva* e³-99, s/f.: apoca a 15 de marzo de 1593.

⁷⁵² AMV *Lonja Nueva* e³-99, s/f.: apoca a 12 de febrero de 1593: pago a Agosti Roca por los *journals dels homens que han netejat la mare per bon discorren les inmundicies y aygues pluvials de la Casa de la present ciutat desde el canto davant la Batlia fins al albelló gran questa davant la Cort de la Governacio*. Nótese que se habla ya por primera vez de la Casa de la Ciudad y no de la Sala.

⁷⁵³ AMV *Lonja Nueva* e³-99, s/f.: apoca a 27 de marzo de 1593. Pago a Agosti Roca de 7 libras, 13 sueldos y 7 *dineros per recorrer la cuberta del quarto sobre la Sala Daurada y cobrir la mitat del angle de teula seca y recorrer lo quarto de la Sala dels Angels y les demes cubertes compreses bestrets de sis cabaços grans y una corda per a la talla y journals*. Nótese que se habla por primera vez de la Sala Dorada (y no *cambrá*) así como de la Sala de los Angeles. También hay que destacar que se especifica el uso de teja en la mitad del ángulo o esquina de la Sala Dorada. El término *teula seca* hace referencia seguramente a que no está tomada con mortero.

⁷⁵⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-99, s/f.: Encontramos pagos de 186 L, 19 s y 8 d *per la mesada de abril [...] per lo stall de la Casa del Consell* (3 de abril de 1593) y 186 L 19 s 1d por la *mesada* de mayo. Toda la cerámica se sigue comprando a Cassanç, habiendo anotado nosotros al menos las siguientes partidas: 11800 *rajoles* (23 de abril) 10700 *rajoles groses*, 2000 *rajoles primes* y 338 *taulells prims* (8 de mayo) 1650 *rajoles groses*, 5950 *rajoles primes*, 311 *taulells grans*, 50 *taulells de marca major* (4 de junio) El mismo día se pagaba también por 93 *caffijos de algeps* y 350 *dotzenes de arena*, materiales que aparecen también en fechas anteriores.

⁷⁵⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f. El 26 de junio de 1593 se compran *six feixos de canyes* y el 3 de julio se pagan tres sueldos *de cordell per a lligar les canyes de la falsa cuberta*.

cubierta, como podemos comprobar en la documentación coetánea del Palacio de la Generalidad, donde lo que había encima era una terraza⁷⁵⁶.

Sigue el *pertret* o apoyo auxiliar de los peones a la obra que se está realizando a destajo, con compras de cuerdas, *garbells* y *cabaços*, usados seguramente para seguir levantando muros. Hay alguna anotación explícita, como pagos por *netejar lo pou*⁷⁵⁷, o por la compra tubos cerámicos para el desagüe de una letrina⁷⁵⁸. También parece que en abril de 1594 se trabajó con mármol y se estuvo asentando un cancel, aunque no se especifica a qué lugar iba destinado⁷⁵⁹.

Aparte de algún que otro gasto especial⁷⁶⁰, resulta interesante observar que a partir del 21 de mayo de 1594 empieza a comprarse de manera periódica *oli de llimos*, es decir, aceite de linaza⁷⁶¹. Otra actividad importante que comienza un año después es el serrado de madera. Desde el 2 de mayo de 1595 hasta el 18 de agosto encontramos a tres serradores aportando cada día cuatro *fuls de sissa* cada uno, o dos *fuls de carregues de quaderno*, de media cada uno, durante varios meses⁷⁶². Seguramente se está preparando la madera para la cubierta del edificio o para andamios, pero no localizaremos pagos por tejas ni ninguna otra pista clara sobre lo que se está haciendo. El aceite de linaza tiene múltiples aplicaciones, siendo la principal el tratamiento para la protección de la madera⁷⁶³.

⁷⁵⁶ Aldana, S.: *El palau...*, p. 68. La palabra *falsa* todavía se emplea en Aragón y algunos lugares como sinónimo de porche.

⁷⁵⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f.: 11 de septiembre de 1593.

⁷⁵⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f.: 6 de noviembre de 1593, se compraron *dos dotzenes de cadufos per a una nesesaria*.

⁷⁵⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f. Tenemos compras de un total de tres arrobas de mármol entre los días 18 de marzo y 2 de abril de 1594. El 9 de abril se compra *una dotzena de graneres* y se paga por *traure la pedrusca del morter* y por *traure la pedrusca dels pedrapiquers*. Finalmente, el 16 de abril se hacen las obras *per asentar lo cansell*. Teniendo en cuenta que cada arroba son unos 12 kg y que el mármol tiene una densidad de unos 2500 Kg/m², más bien parece que el mármol fuera para un pavimento o revestimiento. El cancel podría ser el de la Sala Dorada, que según Zacarés era de madera de nogal y que respondía a modelos de balaustradas propuestos por Vignola.

⁷⁶⁰ Por ejemplo, 2 libras de aceite el 12 de marzo, o el pago el 30 de abril de *tancar dos barandats per tancar los papers*, relativo a la ejecución de algún tabique (AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f) O el pago el 9 de julio de 1594 *per adobar les barres de ferro de a on ou lo Governador* (AMV *Lonja Nueva* e³-101, s/f) que acaso pudiera ser la barandilla sobre la cornisa del Racionalato que, según Zacarés, servía de tribuna en esta época (Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26).

⁷⁶¹ AMV *Lonja Nueva* e³-100, s/f. 21 de mayo de 1594, El día 28 se vuelve a comprar más aceite de linaza y después aparece cada dos o tres semanas, hasta enero de 1597.

⁷⁶² AMV *Lonja Nueva* e³-101, s/f. La primera anotación, como se ha dicho, es el 2 de mayo de 1595. Se podría sumar el total de piezas que cortan, que es considerable, pero no lo hemos hecho. Un poco antes, el 25 de febrero, se paga por *portar tres carregues de fusta de la cassa que san desfet*, aunque no queda claro que se pueda relacionar la madera estropeada con la que se empezará a serrar unos días después. Los serradores vuelven a la obra el 18 de noviembre de 1595.

⁷⁶³ También se puede emplear para la protección de pavimentos y paramentos cerámicos, por lo que podría muy bien estar usándose para revestir la obra de ladrillo ejecutada anteriormente por Agosti Roca. Sin embargo, el uso para la madera parece más lógico.

Otro material que empieza a adquirirse desde el 18 de marzo de 1595 son raíces de higueras⁷⁶⁴, presumiblemente usadas en hacer lejía, que se podía mezclar con cal para impermeabilizar⁷⁶⁵. Aparecen también múltiples compras de betún para impermeabilización de las cubiertas, así como alguna referencia a colores para la torre y canales⁷⁶⁶. Para hacer este betún se empleaban también el aceite de linaza y las raíces⁷⁶⁷, si bien estos dos componentes se deben estar utilizando para otras cosas, al menos el aceite, desde mucho tiempo antes. También se adquiere a partir de diciembre lejía y cola, aunque en cantidad mucho menor⁷⁶⁸. Algunos de estos componentes serían empleados por los pintores, pues tenemos constancia de que en ese momento Juan Sarinyena estaba decorando la Casa de la Ciudad con las efigies de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir, en dos de los lados de una de las torres del edificio⁷⁶⁹. Relacionado con esta actividad encontramos los pagos por varias telas para el pintor⁷⁷⁰, que pensamos que serían de protección. Tenemos también noticia de la compra de elementos para el reloj⁷⁷¹, que se encontraba en la otra torre, y para colocar probablemente en la misma una efigie del Ángel Custodio⁷⁷². Entre finales

⁷⁶⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-101, s/f. 18 de marzo de 1595: *raels de figueres*, aunque no se especifica la cantidad. El 15 de septiembre de 1595 sí que se anota *una carrega de rraels per a dita obra* (AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f.).

⁷⁶⁵ Así recoge Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de Arquitectura*, capítulo LXVII: *La cisterna, ó aljibe se labrará de la suerte que el estanque de ladrillo, y uno y otro se embetunará del betun que diximos en el cap. 65. También se puede embetunar, ó jabarrar haciendo legia, que se hace en un tinajón, echando raíces de biguera, y de álamo, y de moral, y de binajo; y si fuere para aljibe, anís; y estando unos días en agua, con ella batirás la cal. Y si quisieres, puedes echar polvo de ladrillo, y reposada la cal, jabarrarlo y bruñirlo con una piedra lisa, y quedará muy fuerte.*

⁷⁶⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f. Encontramos referencias a *una caldera per al betun* el día 15 de septiembre, el mismo que se llevan a la obra *canals* para desaguar el tejado y *ayguardent* que, por una anotación anterior (28 de septiembre) sabemos que es *per a les colors*. El 23 de septiembre tenemos una *gerra* (tinaja) *per al betun* y *colors per a la torre*, entre otras cosas. Hay más referencias a nuevas calderas y tinajas para guardar el betún (18 de noviembre de 1595 y 24 febrero 1596, por ejemplo).

⁷⁶⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f. Se hace referencia a *les rraels per al betun* (13 de enero de 1596) *tantes rraels per al betun* (24 febrero) y *oby de llimos per fer lo betu* (17 de febrero).

⁷⁶⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f.: 23 de diciembre de 1595. Se compra, entre otras cosas, *llexiu* (lejía) y *aygua cuyta* (cola) seguramente para ser usadas por los pintores. No aparece más cola, pero vuelve a adquirirse *llexiu fort* el 17 y el 24 de febrero de 1596.

⁷⁶⁹ Orellana, M.A.: *Valencia antigua...*, tomo III, p. 34. Sabemos que las pinturas se hicieron en la torre oriental, representándose a San Vicente Martir en el lado Sur, frente al Tribunal del Gobernador, y a San Vicente Ferrer al Este, mirando a la plaza. (Orellana, Marcos Antonio: *Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1930, p. 161). En la documentación municipal consta que Juan Sariñena fue nombrado pintor de la ciudad el 20 de octubre de 1595, en sustitución de Luis Matha (AMV *Manuals de Consells*, A-122, f-79v).

⁷⁷⁰ AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f. Tenemos localizadas compras de tela para el pintor el 25 de noviembre, 9 de diciembre, 23 de diciembre de 1595, mientras que el 4 de mayo de 1596 se paga por *fil y cosir la tela per al pintor* y el 28 del mismo mes se compra *una escala de fusta per al pintor*.

⁷⁷¹ AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f. El 18 de noviembre de 1595, además de *serrar la fusta per als banquetes*, se compra *un ferro per al Relonge* y *la vela per al Relonge*. El 2 de diciembre vuelve a aparecer *la vela per al Relonge*.

⁷⁷² AMV *Lonja Nueva* e³-102, s/f. El 13 de octubre de 1595 se compra *una corda grosa per al bastiment del angel custodi*, y el día 21 del mismo mes se paga por *adobar lo ferro per al angel custodi*. Si tenemos en cuenta la disposición de las imágenes de los santos Vicentes en la torre oriental, podemos pensar una composición simétrica en la occidental. Así, el Reloj quedaba en el frente de Poniente, sobre la calle homónima, pero con amplias vistas desde la calle Caballeros. El Ángel Custodio podría estar en la fachada principal, a Sur. Acaso podría ser la misma imagen conservada actualmente en el Museo Municipal, de la que conocemos

de mayo y principios de junio se compraron ladrillos y arena para ultimar la obra⁷⁷³. A final de año se hicieron unos bancos de piedra en la Plaza de la Seu, que serían probablemente los que todavía había delante de la Fonda Europa en el siglo XIX⁷⁷⁴. Orellana nos habla de ellos y dice que: *los bancos de piedra, que se registran, y ven hoy mismo en dicha Plaza se hicieron en el año 1597, por lo que se mandó pagar dicha cantidad a N. Forga cantero. Servían dichos bancos, o escaños en algún tiempo para sitio de Encante, ventas y almonedas públicas, como aora [sic] sirven para lo mismo los que existen contiguos, y a raíz de la Casa de la Contratación en el Mercado*⁷⁷⁵

El día 1 de junio de 1597 se pagaba al sucesor de Agosti Roca, el maestro Pere Navarro obrer de vila 12 L per les visures de obres de la ciutat y fer algunes trazes, capitulacions de dites obres per compte de la persent ciutat, entre el 22 de noviembre y el 1 de junio de 1597⁷⁷⁶. Siguen los serradores trabajando⁷⁷⁷ y se preparan las ménsulas para colocar los balcones⁷⁷⁸, que se asentarán finalmente entre enero y febrero de 1598⁷⁷⁹. Las anotaciones de pagos en la Casa de la Ciudad terminaron a principios de mayo de 1598, precedidas de varias compras de clavos y cola⁷⁸⁰. Entre mayo y junio se trasladó el material sobrante a las obras que se estaban realizando en la Lonja y en la Universidad⁷⁸¹.

Con estas actuaciones la Casa de la Ciudad adoptaría la imagen que mantuvo hasta el siglo XIX y que conocemos principalmente por el grabado publicado en *El Museo*

su ubicación por Zacarés, per seguramente fue trasladado en el siglo XVIII, como se verá. No obstante, si hubiera estado a la intemperie la escultura hubiera sufrido bastante y se notaría, por lo que es probable que se tratara de otra pieza actualmente perdida.

⁷⁷³ Tenemos compras de tres lotes de 200 ladrillos entre el 25 de mayo y el 1 de junio de 1596 (AMV Lonja Nueva e³-102, s/f.) y de *sis dotzenes de arena* que se usaron para hacer el mortero, el 15 de julio (AMV Lonja Nueva e³-103, s/f.) Las obras concluyeron en el tomo de las cuentas de 1595-1596, en junio, y no se reanudaron en la etapa siguiente.

⁷⁷⁴ AMV Lonja Nueva e³-103, s/f.: apoca a 11 de diciembre de 1596. Pago al cantero Stheve Soria 46 libras, 17 sueldos y 6 dineros por *fer los banchs en la plaça de la Seu desde la Rexa junt a la governació fins a la casa de la síssa del vi*. Estos bancos serían una continuación de los que había en la Casa de la Ciudad, descritos por Antonio Suárez, y se prolongarían después en el frente de la Casa Vestuario, donde todavía se conservan.

⁷⁷⁵ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, pp. 554-555. El apellido del cantero, Forga, puede ser una mala transcripción del nombre que nos aparece en los libros de cuentas, Stheve Soria.

⁷⁷⁶ AMV Lonja Nueva e³-103, s/f.: apoca a 1 de junio de 1597.

⁷⁷⁷ AMV Lonja Nueva e³-104, s/f.: por ejemplo a 18 de junio de 1597.

⁷⁷⁸ AMV Lonja Nueva e³-104, s/f.: pagos el 11 de agosto de 1597 por *curar lo pou* y por *portar les mensules dels balcons*.

⁷⁷⁹ AMV Lonja Nueva e³-104, s/f. 20 de enero de 1598, *de portar un balco de ferro a la Sala*, así como pagos por *portar un balco* el 7 y el 14 de febrero.

⁷⁸⁰ AMV Lonja Nueva e³-104, s/f. Tenemos 400 *punges de Genova*, 200 *punges sisenes* y una *lliura de aygua cuyta* el 18 de abril, así como otra *lliura de aygua cuyta*, 100 *punges sisenes*, 154 *punges de Viscaya*, 254 *claus de Viscaya*, 100 *claus de Genova* y 4 *graneres* el 2 de mayo de 1598.

⁷⁸¹ AMV Lonja Nueva e³-104, s/f.: Pago el 27 de mayo de 1598 a Pere Valero *arener* por *portar los bestrets de la Casa de la Ciutat a la Llonja nova per la obra de dita Llonja [...] en traure la terra y tornar lo pertret sobrat en dita obra a la Sala de la ciutat*. Finalmente, el 19 de junio se pagaba a Pere Valero por *portar morter de la Casa de la Ciutat fins al Studi General y per traure la terra de allí que no era necessaria*.

Literario en 1865⁷⁸². Cambiarían únicamente las puertas del piso inferior y la gran balconada, elementos que se incorporarán en el siglo XVII. Conocemos además sus colores originales y que en 1602 las torres tenían ya los balcones y el almohadillado de las esquinas, porque así lo representó Bartolomé Matarana en los frescos de una de las capillas del Colegio del Patriarca, donde se conmemoraba el traslado de la reliquia de San Vicente Ferrer⁷⁸³.

El pintor genovés nos muestra únicamente la torre oriental de la Casa de la Ciudad (Lámina 1.5), donde se añadió la efigie del santo valenciano en 1596, destacando la bicromía entre el blanco de las paredes y un tono rosado en los encadenados, recercados y molduras, parecido al que encontramos en el siglo XVIII en el Palacio del Real⁷⁸⁴. Podría relacionarse la idea de bicromía entre fondo blanco y molduras rojizas con la proliferación desde el último tercio del XVI estucos decorativos en color marrón, como los que se han recuperado en la cabecera de San Martín de Valencia o en la iglesia primitiva del calvario en Torreblanca⁷⁸⁵. Sin embargo, más que estuco, lo que podría haberse realizado en la fachada de la Casa de la Ciudad también es un acabado en ladrillo visto, similar al que por las mismas fechas se estaba ejecutando en el Colegio del Patriarca.

Torres decoradas con rehundidos, sobre un cuerpo principal muy macizo, las encontramos en edificios del siglo XVII como el palacio de los Vives de Cañamás en Benifairó o la Alquería de Juliá, junto al actual Paseo de la Pechina de Valencia. En ambos casos los recercados parecen previstos para recibir un enlucido, a pesar de que en la alquería existe también una ventana de ladrillo aplantillado que debía quedar visto. En los casos anteriores el apilastrado es liso, pero lo encontramos segmentado también en la fachada de la iglesia de la Compañía, ejecutada hacia

⁷⁸² Existe otro grabado anterior, mucho más esquemático, realizado con ocasión de la proclamación de Carlos III en 1759 (Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado 1499-1899*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, pp. 54 y 230).

⁷⁸³ Bérchez Gómez, Joaquín y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia *al viu* en el siglo XVII”, en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2003, pp. 101-115.

⁷⁸⁴ Encontramos este acabado en los encadenados de las torres del Real en un cuadro anónimo de 1732 (Arciniega García, Luis: “Procesión, a su paso por el palacio del Real, por la llegada a Valencia del Cristo del Rescate”, en *La Luz de las Imágenes. La gloria del barroco* (Catálogo de exposición) Generalidad Valenciana, Valencia 2009, pp. 268-273) En los recercados, sin embargo, encontramos el acabado del fingido despiece de ladrillo, habitual a principios del siglo XVIII, similar al que vemos en las antiguas fotografías del patio principal del Palacio Ducal de Gandía o al que recientemente se ha recuperado en la fachada lateral del Palacio de los Catalá de Valeriola, reformada en 1715. (AA.VV.: *El Palacio de los Catalá de Valeriola*, Generalidad Valenciana, Valencia 2008, p. 210).

⁷⁸⁵ La cabecera de San Martín se construyó entre 1547 y 1570. Sobre el hallazgo y recuperación de los estucos, puede verse: Campos, Carlos y Tarín, Rafael: “Iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad” en AA.VV. *La gloria del barroco. Campaña de restauración patrimonial*, Generalidad Valenciana, Valencia 2010, pp. 104 et ss.) La iglesia antigua de Torreblanca debe ser de la segunda mitad del XVI, a juzgar por la combinación de elementos clásicos y bóvedas de crucería, así como por las pinturas en grisalla que se conservan.

1595⁷⁸⁶. La solución del apilastrado segmentado nos recuerda a la Torre de la Reina en el Palacio del Real de Valencia, caracterizada por su reloj y su chapitel, si bien la decoración debió llevarse a cabo como el resto del conjunto hacia 1715, pudiendo relacionarse más con la fachada de San Pio V⁷⁸⁷. La solución de las esquinas de las torres de la Casa de la Ciudad, repetida en la iglesia de la Compañía, era por tanto algo completamente diferente. Tanto este detalle como el recercado de huecos y sobre todo las cartelas cuadradas sobre los vanos de los balcones de las torres nos remite de alguna manera al núcleo primitivo del Palacio de Aranjuez, construido por Juan Bautista de Toledo a partir de 1560⁷⁸⁸. Acaso podría pensarse en una influencia de la arquitectura cortesana porque precisamente en 1586 el propio monarca estaba en la ciudad de Valencia con toda su Corte. Sin embargo, las semejanzas mayores son con la obra coetánea del Colegio del Patriarca, lo que hace pensar en un mismo arquitecto o tracista para ambas, independientemente de quien fuese contratado para llevar a cabo la ejecución material. Y esa figura podría muy bien ser el carpintero Gaspar Gregori, responsable de actuaciones como la terminación del Torreón de la Generalidad o de la *Obra Nova* de la Catedral.

La sobriedad en las fachadas del Colegio del Patriarca o la Casa de la Ciudad puede relacionarse con la pervivencia de una tradición edilicia valenciana, con muros lisos y huecos escasamente decorados. Sin embargo, las torres de la Casa de la Ciudad enlazan con las formas desplegadas en los palacios de los Austrias. Podríamos relacionar esta austeridad de la segunda mitad del XVI con los procesos de depuración clasicista que habían tenido lugar en las décadas anteriores en la Corte madrileña. Los ideales contrarreformistas y la relación de la Casa Real española con la familia Farnesio se han explicado como posible causa de esta tendencia a la sencillez, que también propugnaba Vignola desde su Tratado y que en España desarrollarán algunos personajes como Juan Bautista de Toledo y Paciotto⁷⁸⁹.

Es interesante observar que, en los frescos del Colegio del Patriarca, Matarana nos representa en otra de las escenas un edificio con fachada blanca plagada de molduras

⁷⁸⁶ Aldana Fernández, Salvador (Coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana, I Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1999, pp. 244-249. Sobre este edificio y otros conventos jesuíticos está desarrollando un documentado trabajo de investigación nuestro compañero David Navarro Catalán.

⁷⁸⁷ Sobre las obras ya tardías en el Real puede verse: Arciniega García, Luis: "Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones", *Archivo de Arte Valenciano* n° 85 (2005) pp. 21-39. La noticia del reloj aparece recogida en la página 25.

⁷⁸⁸ Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Cátedra, Madrid 1989, p. 117. El palacio fue ampliado en el siglo XVIII añadiendo dos alas, pero manteniendo la unidad de estilo con la obra original, que conocemos por uno de los frescos del Palacio del Buen Retiro.

⁷⁸⁹ Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando: *Arquitectura...*, p. 268. En otras obras de estos arquitectos, como las Descalzas Reales de Madrid o el Alcázar de Toledo podemos observar el gusto por la bicromía y las cartelas lisas para componer los muros.

y recercados rojizos. Esta construcción, delante de la Catedral, estaría ocupando el solar de la Casa Vestuario o del Palacio del Marqués de La Olmeda, muy próximo a la Casa de la Ciudad. Teniendo en cuenta la novedad que supuso la obra del Patriarca, es extraño que exista tan cerca una construcción similar, donde la decoración está tan extendida. Ello nos lleva a plantearnos que durante la segunda mitad del XVI se estaban ejecutando las molduras decoradas en tonos rojizos y que sólo desde finales de siglo se adoptara el ladrillo aplantillado visto. El cimborrio del antiguo Hospital General, reconstruido a partir de 1545, presenta una rica ornamentación clásica, parecida a la del Colegio del Patriarca, que muy bien podría haberse resuelto de esta manera. Los tonos rojizos en acabados exteriores podrían ser inicialmente estucos, como se ha comentado antes. En este sentido, está documentada la presencia de estucadores milaneses en la obra del Hospital General y también la ejecución de estucos en la ventana del palacio de los Castellví en la década de 1570⁷⁹⁰. En la fachada del mismo edificio también se pintaron decoraciones figurativas de tema mitológico, lo que nos hace pensar que en esta época quizá se pintaran falsas arquitecturas como en algunos palacios genoveses. Una ornamentación de este tipo en la Casa de la Ciudad le habría dado un aspecto mucho más grandioso y monumental, como podemos comprobar a través de las ilustraciones de los festejos para la proclamación de Carlos IV.

Respecto a la galería que recorre la distancia entre las dos torres, resulta bastante extraña por la presencia de las columnas de orden dórico prácticamente exentas y la esbeltez de proporciones de los arcos. Sin embargo, si la observamos con algo más de detenimiento, comprenderemos que es muy similar a la del Colegio del Patriarca de Valencia (1586-1615) salvo por el hecho de que en este último se trata de pilastras de escaso relieve y que el friso es continuo. No obstante, en el tambor de la cúpula hallamos columnas de orden dórico, perfectamente ejecutadas en ladrillo, adosadas al paramento. Hay otra importante diferencia, apenas apreciable en el grabado de 1865 pero muy patentes en el de 1759. Se trata del hecho de que esta galería alterna hornacinas rematadas en arco con otras adinteladas, conformando una especie de serliana. Este motivo se había desarrollado ya en la arcada de la *Obra Nova* de la Catedral de Valencia, bajo la dirección de Gaspar Gregori, comenzada en 1566. Es posible que el gesto en la fachada de la Casa de la Ciudad fuese intencionado, para relacionarse con esta actuación de la Catedral que se encontraba al otro lado de la Plaza.

⁷⁹⁰ Los estucadores actuaron sobre todo revistiendo las columnas de piedra del interior, en la década de 1570 (Véase: Gómez-Ferrer Lozano: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: el Hospital General y sus artífices*, Albatros, Valencia 1998. Respecto a la residencia de los Castellví, se trata del actual Palacio de Cervellón, si bien nada queda de lo que se menciona en la documentación. Sobre este edificio y la remodelación del siglo XVI, véase: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: "El Palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 83 (2002) pp. 25-36.

Dada la cronología y la similitud con la obra del Colegio del Patriarca, incluso en los remates con bolas, no sería descabellado pensar que ambas fueran trazadas por el mismo arquitecto o que, tras la culminación de una de ellas, fuera imitada por la otra. Lo difícil es saber cual de las dos fue el modelo y cual la copia. La historia del Patriarca es accidentada y se aprecian arrepentimientos y modificaciones, como la gran ventana del coro de la iglesia que corta la galería. Respecto a la propia galería, Boronat recoge el contrato original, fechado en octubre de 1593⁷⁹¹, siendo el de la Casa de la Ciudad de finales de febrero del mismo año, como se ha visto. No obstante, la diferencia es de pocos meses y ambas obras llevaban comenzadas varios años, coincidiendo también su inicio hacia 1586.

La similitud no sería solamente compositiva, sino que ambas compartirían la introducción pionera de la técnica del ladrillo aplantillado y cortado con gran destreza⁷⁹². En este sentido son significativas las compras de variado material cerámico fabricado en Moncada, como se ha puesto de manifiesto anteriormente. Sabemos que en la Casa de la Ciudad existían también galerías altas en las otras fachadas. Tosca las dibuja de manera esquemática, mientras que Guesdon sugiere la presencia de pilastras entre los huecos, seguramente con una imagen muy similar a la del Colegio del Patriarca, que simplifica el diseño de la galería de la fachada principal de la Casa de la Ciudad. Sin embargo, nada nos lleva a suponer que en el resto de fachadas se trabajara con ladrillo aplantillado.

Esta claro que el remate y las torres acapararon los principales signos de la nueva estética renacentista pero ¿había torres antes del incendio? Hemos visto que la *cuperta falsa* realizada en 1587 sobre la *cambra del Consell Secret* tenía continuidad con las habitaciones posteriores. También parece que había continuidad en el porche de la Sala Dorada se habría ejecutado en 1433, el mismo momento en que se tapaban las almenas de la torre oriental, con toda seguridad para colocar un tejado.

Por otra parte, la vista de Anton van der Wijngaerden de 1563 representa el edificio por la parte de atrás y no se identifican las torres emergentes (Lámina 1.1). Lo que se ve en el dibujo del flamenco es que el ala oriental (a la izquierda, con el testero

⁷⁹¹ La mayor parte de la documentación sobre este edificio fue publicada ya en: Boronat y Barrachina, Pascual: *El B. Juan de Ríbera y el R. Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1904. El contrato que nos ocupa lo encontramos en su apéndice, documento 4 (pp. 273-278).

⁷⁹² Sobre la difusión de esta técnica en Valencia desde finales del XVI y sobre todo en la segunda mitad del XVII, puede verse: Zaragoza Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: "Fábricas de ladrillo aplantillado, cortado y perfilado en Valencia durante la Edad Moderna" en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Santiago de Compostela 2011, tomo II, pp. 1489-1498.

triangular) y el ala occidental (a la derecha, aunque sin llevar la pendiente a fachada) se elevan más que la parte central, con cubierta a un agua de cierta inclinación⁷⁹³.

Sin embargo, en la documentación de los siglos XV y XVI se habla expresamente de torres⁷⁹⁴, aunque éstas pudieron quedar ocultas bajo los tejados de los porches laterales. Esta concepción de la torre que se prolonga en una fachada la podemos ver reflejada en el vecino torreón del Palacio de la Generalidad, que se alargaba desde la calle Caballeros hasta la calle Bailía. Esta pieza, además, era más baja que ahora y estaba rematada por un porche –denominado *falsa coberta* en la documentación– y una terraza por encima del nivel del salón principal, pero al concluirla en 1566 se decidió elevar un piso y construir el tejado actual, que se remataría hacia 1580⁷⁹⁵.

Respecto a la imagen de fachada, las torres se percibían pese a ser menos altas que las que llegarían hasta el siglo XIX. Lo que ocurre es que la galería del siglo XVI tiene unas dimensiones colosales, con una altura de más de cinco metros, que obliga a sobreelevar las torres para que sean percibibles (Lámina 4.5). Las torres medievales serían más bajas, coincidiendo con la primera de las dos plantas (Lámina 4.4). Si comparamos la anchura de éstas y su altura hasta el balcón superior, equivalente al antepecho primitivo, obtenemos la proporción *ad quadratum* que caracteriza a las torres de la mayoría de palacios valencianos, y también barceloneses. En estos edificios la galería gótica o renacentista suele tener una altura de la mitad de la torre o inferior, ascendiendo la cubierta hasta prácticamente la cota del antepecho.

Podemos aproximarnos al aspecto de la obra anterior al incendio de 1586, comparándola con otros edificios del siglo XVI que presentan algunas significativas similitudes. Uno de estos edificios es el Ayuntamiento de Huesca. La construcción de su fachada se atribuye al maestro Miguel Altué y se viene a datar en 1577, aunque entró en ruina y tuvo que ser reconstruida –suponemos que parcialmente– por los

⁷⁹³ La volumetría que muestra Wijngaerden es la consecuencia directa de la realización de tejados sobre un edificio planteado con cubiertas planas. La hemos podido ver también en la Alquería Fonda de Campanar, estudiada por Miguel del Rey Aynat (Rey Aynat, Miguel del: “L’arquitectura de l’alqueria senyorial al voltant del s. XV. Casos de planta basilical” en *Alqueries. Paisatge i arquitectura en l’horta*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 2002, pp. 144-149) a la que tuvimos ocasión de acceder gracias a la gentileza del actual propietario, el arquitecto Manuel de Leyva. El edificio, del siglo XIV, había tenido inicialmente un techo plano que en época más reciente se había sustituido por tejados. De planta basilical, presenta todavía una crujía central paralela a fachada y dos laterales perpendiculares, que sacan al frente sus hastiales muy por encima del nivel de la cornisa de la parte media.

⁷⁹⁴ Por ejemplo, el 22 de mayo de 1425 el jurado Micer Gabriel Palomar informaba de que: *en la cuberta de la torre que es damunt la cambra del consell [secret] se era mostrada una jacena grossa que soste la dita cuberta la qual tant com entrava en la paret era podrida per la podridura era perill derrocarse la dita cuberta e caure sobre la altra insana per que era necessari mudar hi e metrey una altra jacena*. AMV *Manuals de Consells* A-28, f. 137r

⁷⁹⁵ Aldana, S.: *El palau...*, p. 68-82.

arquitectos zaragozanos Abadía y Zapata entre 1610 y 1612⁷⁹⁶. Observamos una sobria composición de fachadas lisas, con dos torres gemelas y una galería o porche entre ambas. Es significativa la moldura que remata la transición del piso principal a las torres o la presencia de las columnas dóricas exentas en la *loggia*, el mismo orden usado en la Casa de la Ciudad de Valencia. El último cuerpo de las torres y los balcones del piso principal podrían atribuirse a la intervención del XVII, pero el resto no difiere tanto de la obra valenciana.

Hay que destacar también otro detalle de esta sede municipal, y es la localización de la Sala de Justicia en el gran vestíbulo o portal en el centro de la fachada, por donde se accede a la escalera principal. Escalera y vestíbulo están comunicados por tres arcos y ello permite que los sitios del Tribunal estén ubicados en la caja de escalera, separados del resto de la estancia. En la habitación está grabada la fecha de 1578, que se correspondería con la construcción del edificio⁷⁹⁷. Recordemos que esta misma posición es la que ocupaban los tribunales de la Casa de la Ciudad de Valencia al menos en el siglo XVIII, según nos refería Antonio Suárez, si bien en el caso que nos ocupa el acceso quedaba relegado a una de las puertas laterales para no interferir funcionalmente.

El otro edificio que nos interesa es la desaparecida Casa Gralla de Barcelona, construida hacia 1517 por Mossen Miquel Joan Gralla, quien fuera maestresala del rey Fernando el Católico⁷⁹⁸. Aparte del interés por la introducción pionera del léxico renacentista en el edificio, lo que nos interesa es la composición de la fachada, flanqueada por dos torres y una galería central, que emergen por encima de una moldura continua. El mismo esquema lo encontraremos en otros edificios del siglo XVI, como el Palacio de los Urríes en Ayerbe (c. 1500)⁷⁹⁹ o el Palacio de los Guzmanes en León (c. 1575)⁸⁰⁰. Se pueden establecer relaciones de proporciones y composición entre la Casa Gralla y el Palacio de los Duques de Gandía en Valencia, como apuntamos recientemente en un estudio sobre las fachadas tardogóticas con dos torres⁸⁰¹. Tanto la Casa Gralla como el Ayuntamiento de Huesca tienen un aire de

⁷⁹⁶ Lampérez y Romea, Vicente: *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII*, Ed. Giner, Madrid 1993 (fac-símil de la edición de Saturnino Calleja, Madrid 1922) tomo II, pp. 89-90.

⁷⁹⁷ Lampérez, V.: *Arquitectura Civil...*, tomo II, p. 95. Este autor se refiere a otros ejemplos, como la “Sala de Justicia” de la Diputación de Aragón, del siglo XV y demolida en 1809, o las salas vinculadas a las cárceles de la Hermandad Vieja y la Hermandad Nueva de Toledo, de época de los Reyes Católicos.

⁷⁹⁸ Lampérez, V.: *Arquitectura Civil...*, tomo I, p. 531.

⁷⁹⁹ Lampérez, V.: *Arquitectura Civil...*, tomo I, pp. 561-562.

⁸⁰⁰ Lampérez, V.: *Arquitectura Civil...*, tomo I, pp. 446-447. En las fotografías antiguas es más patente este parecido. Con la restauración se reconstruyeron los remates de las torres con arcos, que recuerdan de alguna manera a los del Palacio de los Condes de Luna en Zaragoza, sobre el que se hablará algo prácticamente al final de este estudio. Debe observarse que los Condes de Luna poseían también un importante palacio en León.

⁸⁰¹ Véase: Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes” en *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre*

familia y ambos recuerdan enormemente a la fachada valenciana, de la que conocemos solamente el aspecto tras la reconstrucción comenzada en 1586.

En Valencia encontramos la misma moldura corrida que separa las torres del cuerpo principal, aunque pasa algo desapercibida por la ordenación renacentista de los dos pisos altos, anterior a 1600. Esta moldura no es habitual en los edificios góticos, donde las torres se entienden como cuerpos adosados en los que se enfatiza la verticalidad, pero no debían ser ajenas al imaginario colectivo valenciano, lo que nos hace pensar que existían en la Casa de la Ciudad desde el siglo XV. Decimos que no eran ajenas porque encontramos molduras similares en una de las miniaturas del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*, iluminado en Valencia por Leonard Crespi hacia 1430-1440⁸⁰². Nos referimos concretamente a la escena del “Rey David en oración”, en cuyo fondo se puede observar un edificio con dos torres y de aspecto áulico, que muy bien podría representar el *Real Vel*⁸⁰³. No se trata de pequeñas molduras recogiendo los alféizares de las ventanas, muy presentes en la tradición medieval, como hace Arnau Bargués en la Casa de la Ciudad de Barcelona o el Palacio del rey Martín en Poblet, por ejemplo. Pero no, lo que se ve en la miniatura son molduras de piedra sobre un muro liso de tapia, que sirven para marcar el nivel de los forjados.

Asumido que en la Casa de la Ciudad de Valencia pudiera haber existido una moldura en la base de las torres, lo cierto es que pensar en una galería formada inicialmente por columnas de fábrica y dinteles de madera sería bastante razonable. Los remates con arquillos los encontramos extendidos en Valencia sólo a partir de finales del XV, mientras que los porches adintelados son frecuentes en los edificios italianos y barceloneses de la primera mitad del siglo⁸⁰⁴. Sabemos por documentación indirecta del Palacio de la Generalidad que la Casa de la Ciudad también tenía un potente alero⁸⁰⁵. Visto así, el Ayuntamiento de Huesca podría ser un buen ejemplo

Europa y América Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

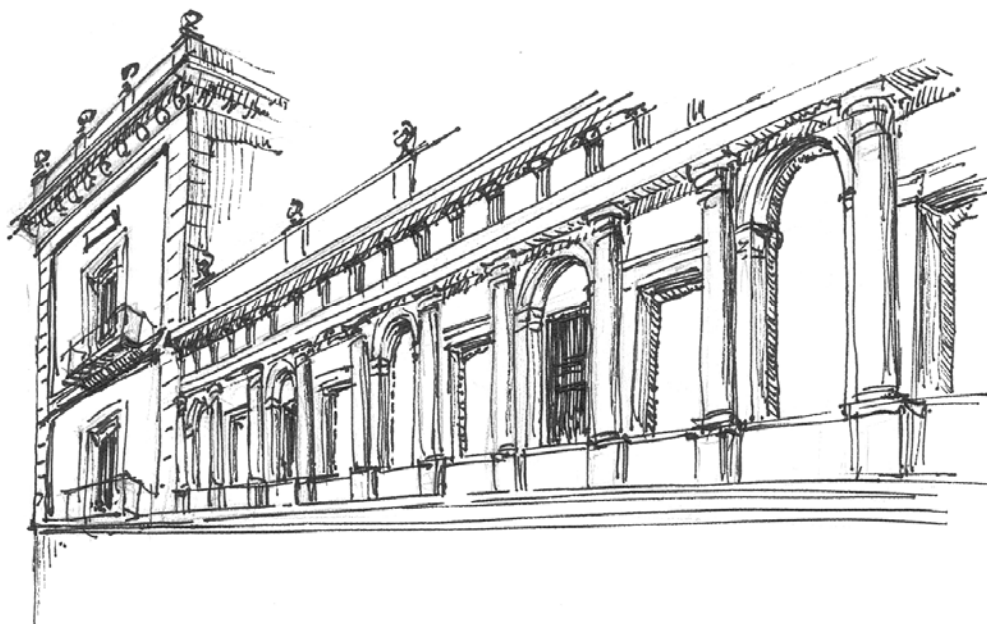
⁸⁰² Para un completo estudio de esta obra, véase: Español Bertrán, Francesca: “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova” en *Locus Amoenus* nº 6, (2002-2003) pp. 91-114.

⁸⁰³ Dado que el *Libro de Horas* se hizo en Valencia y que la arquitectura dibujada sigue modelos locales y no flamencos o centroeuropeos, el arquitecto Arturo Zaragoza ha planteado la posibilidad de que los edificios representados emulen construcciones reales, como el Convento de Santo Domingo o el Palacio Real.

⁸⁰⁴ La presencia de jácenas talladas y esculpidas (Serra, A: “El fasto...”, p. 90) hace pensar que se correspondieran con el alero, pero también podrían ser las zapatas de las vigas que apoyarían sobre las columnas para soportarlo.

⁸⁰⁵ En un acuerdo de la Generalidad del 15 de diciembre de 1477 se expone que: *atnenents que es estado fecho clamor per lo dit en Jacme Gísquerol scriva del dit general com plou l'aygua passa fins a la dita sala la qual pluga guasta tota la fusta de la dita sala per no haver hi porge en aquella*, y se determina finalmente que *de continent la dita sala fos enporgada e fet un bel porge ab sa bona excida de fusta segons que es acostumat fer en la Sala de Valencia e en altres parts de*

del aspecto que mostraría el edificio valenciano hasta mediados del XVI, pero debemos pensar, además, que los balcones se incorporaron posteriormente en ambas construcciones, por lo que es lógico que éste sea el elemento discrepante.



Restitución del remate renacentista del edificio, adoptando detalles de otras obras de Gaspar Gregori.

5.7.- Noticias de obras tardías (1600-1850)

Entrados ya en el siglo XVII (Lámina 4.11), observamos que se reinician algunas actividades sin determinar entre agosto y noviembre de 1600⁸⁰⁶, y entre octubre y diciembre de 1604⁸⁰⁷. Entre julio y agosto del mismo año 1604 se habían hecho algunas obras de carpintería en el Archivo del Racional⁸⁰⁸. Faltan los libros de cuentas de los años 1607-1608, 1608-1609, 1609-1610 y 1610-1611, lo que supone un importante vacío que quizá se pueda cubrir algún día mirando los *Manuals de Consells*, aunque lo más probable es que se acometieran intervenciones menores. Pasados estos años, sabemos que en junio de 1611 se estaban realizando nuevas

la dita ciutat (Aldana Fernández, Salvador: *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1991, tomo I, p. 142).

⁸⁰⁶ AMV *Lonja Nueva* e³-107, s/f.: por provisión del 21 de agosto de 1600, trabajando hasta el 17 de noviembre.

⁸⁰⁷ AMV *Lonja Nueva* e³-111, s/f.: por provisión del 28 de octubre de 1604, trabajando hasta el 24 de diciembre.

⁸⁰⁸ AMV *Lonja Nueva* e³-111, s/f. El 12 de julio de 1604 se pagaba a Pere Navarro por *fer un argiu per a llibres de la taula en lo archiu del Racional* (provisión a 3 de julio). Entre las apocas encontramos *una reixa de ferro y altres coses [...] per a el archiu ques fa en aquell per als llibres de la taula* (3 de agosto) También se registra el pago de 25 libras al carpintero Stheve Ravanals *per un armari y portes que ha fet en lo archiu del Racional* (22 de noviembre).

obras contratadas a destajo para la reconstrucción de la Casa del Escribano, con algunos elementos de piedra y una escalera⁸⁰⁹. Acaso esta escalera, que parece ser daba al patio, pueda ser la representada en el dibujo de la Fundación Lázaro Galdiano que, como se ha dicho, podría corresponderse a este edificio (Lámina 1.13). El 18 de junio de 1612 se capitulaba con Cristofol Gomis la cerrajería y el pintor Nofre Catala cobraba 14 libras por *haber donat color y envernissat vint y nou revoltos que estan en la obra ques fa en la casa de la ciutat*⁸¹⁰. Nótese que 29 revoltos o bovedillas, con un intereje medio de 50 cm, supone casi 15 metros de forjado, lo que hace suponer que se había habilitado una crujía completa del ala norte del edificio. No tenemos noticias destacadas de la obra, aunque en 1614 continúan los pagos por el *pertret per a la obra de la Casa de la present ciutat per al scriva*⁸¹¹. Sabemos, sin embargo, que el cerrajero Cristofol Gomis realizó tres balcones para la casa del escribano⁸¹², que seguramente se colocaron en los tres vanos que nos muestra Tosca en el segundo piso del frente septentrional. Esta sería la misma ubicación de la anterior casa del escribano, como vimos en su momento.

⁸⁰⁹ AMV Lonja Nueva e³-114, s/f. El 16 de agosto de 1611 se paga por *traure terra*. El 5 de septiembre los trabajadores hacen *fabena en lo pertret per a la obra de la casa del scriva*, realizando el 14 de noviembre *scalons de justa per a la scala de dita obra*, mientras que el 5 de marzo de 1612 se dedican a *fer bigues cabirons per a la obra de la casa del scriva de la Sala*. Por las apocas sabemos de la existencia de una obra contratada a destajo al albañil Hieroni Negret, capitulada ante el escribano de la Sala el 11 de agosto de 1611, y otra capitulación con el cantero Pere Garcia fechada a 18 de junio de 1611. De esta última hemos localizado también el acuerdo del Consell (AMV Manuals de Consells A-138, f-70v) donde se cita la obra de *lo stall que ha de fer en la casa de la present ciutat conforme a la capitulacio rebuda en lo dia de buy a Joan del Monte*. Conforme a este mismo contrato el cantero Thomas Leonart Stheve llevará 3 *carretades de pedra de Ribarroja per a les branques del portal ques fa en la casa del scriva* (30 de julio de 1611) y otros tres carros de *pedra que ha dut per als primers escalons del rastell y planell de la obra de la Casa de la Ciutat*. Igualmente suministrará *pedra per als arcs y escala de dita casa*. También se compraron 8300 *rajoles primes* y 800 *rajoletes de Manises*, para el pavimento. Tenemos localizado al carpintero municipal Stheve Ravanals en el archivo del Justicia Civil, detallando su actuación en un memorial a 17 de junio de 1611.

⁸¹⁰ AMV Lonja Nueva e³-115, s/f. Hemos encontrado en Manuals de Consells la anotación de *que sien rebudes en fiances de Xtofol Gomis maña per a la capitulacio de les rexes de la casa de la present ciutat a Frances Mallent notari* (AMV Manuals de Consells A-139, f-6r). También tenemos constancia de una capitulación tardía con Stheve Ravanals, seguramente referida las puertas y carpinterías interiores, recibida en 29 de noviembre de 1611 (AMV Manuals de Consells A-139, f-228r) En el mismo libro de Lonja Nueva se observa también la compra de gran cantidad de ladrillos, 4000 *rajoles*, 10600 *rajoles primes* y 146 *pams de lloses* de piedra, probablemente destinado todo ello a pavimentos. También se llevaron al patio 3 pilas de piedra, para el *pati de la casa del scriva* (provisión del 18 de julio) y encontramos 3000 *rajoles mijanades* y 1000 *rajoletes spelleres* (?) que seguramente se debieron usar para un zócalo o arrimadero (11 junio 1613). Teniendo en cuenta que el tamaño de estas piezas solía ser de 13 x 13 cm, con las 4000 referidas habría suficiente para alicatar 67,6 metros cuadrados. Tomando una altura media de 1,7 m, tendríamos aproximadamente 40 metros lineales.

⁸¹¹ AMV Lonja Nueva e³-116, s/f. Tenemos esta anotación en el mes de junio de 1614, tras una larga pausa. También tenemos noticia el 28 de marzo de 1615 del pago a Geroni Navarro por *un armari que ha fet y justa y mans de aquell per a tenir vidres*, probablemente una alacena.

⁸¹² AMV Lonja Nueva e³-117, s/f. Se le pagaron 25 libras por el *balco de ferro que fa para la casa del scriva de la sala* (21 julio 1615), otras 20 libras por *provisio per balcones que ha de fer per a la casa del scriva* (3 octubre 1615) y 40 libras 18 sueldos 1 dinero para completar las 135 libras 18 sueldos que se habían acordado en pago por los balcones (4 noviembre 1615). No hemos anotado más pagos, pero los números sugieren que se habrían hecho tres balcones, pagando 45 libras por cada uno, adelantando parte del dinero para la compra del material.

Después de estas actuaciones tenemos documentada la colocación de rejas y balcones⁸¹³, así como de cajas nuevas en el patio, haciendo referencia probablemente a arquetas de desagüe⁸¹⁴. Son ya obras menores, puesto que la casa del escribano debía de estar ya concluida. Entre estas actuaciones menores tiene especial interés el pago de 30 libras 14 sueldos al dorador Martí Gaytan, *per lo daurar los ferros que se han fet per al docel y vel del Christo que se ha possat en la Sala del Consell General*, así como *per lo guardamacil que se ha fet per a posar dit Christo*⁸¹⁵. Siguiendo a Tramoyeres, podemos suponer que se está haciendo referencia a un antiguo Cristo de escultura adquirido en 1496 y actualmente perdido, al que se rendía culto en el siglo XVII en la *Sala del Consell*⁸¹⁶. Respecto a su colocación, es bastante inmediato pensar en que se colocaría el guardamacil de fondo al Cristo y, sobre él, un pequeño dosel y quizá una cortina que permitiera ocultarlo parte del tiempo⁸¹⁷.

En el siglo XVII se reordenaron los accesos al edificio, como podemos deducir de la descripción de Antonio Suárez que, como siempre, presta más interés a lápidas, escudos y anécdotas que a la propia arquitectura (Lámina 1.10):

*Los escudos n. 3 y 4 los juzgo del tiempo que se grabó esta inscripción [la lápida de 1376] que están colocados encima de las dos puertas de los Juzgados, o vulgo Corts, inmediatas donde está esta inscripción en la fachada calle Caballeros. El escudo n. 5 está colocado sobre la puerta de frente a la Diputación. El n.º 6 es el piso [¿friso?] que está sobre la puerta principal, labrado de hermoso jaspe negro y [de] colores; las iniciales S.P.Q.V., que dicen Senado y Pueblo Valenciano, como igualmente 1635, y las dos LL coronadas que denotan el distintivo de lealtad son todas de bronce, engastadas en los jaspes, y las pilastras y demás adornos es igualmente de jaspes*⁸¹⁸.

Un poco más adelante. Suárez reincide en su descripción de las puertas del edificio.

⁸¹³ AMV *Lonja Nueva* e³-117, s/f. Pago a Pere Navarro el 23 de febrero de 1616 por *acentar dos rexes y recorrer teulades*. Más tarde, el mismo Pere Navarro cobrará por *asentar un balco y obrir una finestra*.

⁸¹⁴ AMV *Lonja Nueva* e³-117, s/f. Pago a Pere Navarro por *fondar y posar caixes noves en lo pati de la casa* (23 de enero de 1616). La palabra *caixa* o *axa* viene recogida por Mercedes Gómez-Ferrer como sinónimo de excavación para los cimientos. Por otra parte, el término *caixer* o *caxer* se usa para referirse a las canalizaciones de las acequias. Dado el contexto de la anotación, hemos interpretado que pueda estar haciéndose referencia a los pozos de las arquetas del sistema de drenaje del patio que, como vimos anteriormente, estaba pavimentado.

⁸¹⁵ AMV *Lonja Nueva* e³-117, s/f. Se hace referencia a un memorial especificando el gasto, que se habría adjuntado a la provisión fechada en 17 de mayo de 1616.

⁸¹⁶ Tramoyeres, L.: "La Capilla..." p. 97.

⁸¹⁷ Probablemente se siguiera todavía la tradición medieval de tapar las imágenes sagradas cuando no se les rendía culto, muy patente en el caso de los trípticos con puertas, pero que también se extendía a pequeños retablos donde se colocaban cortinas que se podían abrir y cerrar.

⁸¹⁸ Almarche Vázquez, Francisco: "Noticias topográficas de la ciudad de Valencia según un manuscrito de Antonio Suárez, siglo XVIII" (2ª parte) en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 11 (1925) p. 60.

[...] Tiene esta Casa quatro [sic] puertas y dos patios. La puerta principal está adornada de un orden de arquitectura de jaspes y su friso es el que queda demostrado en el anterior n. 6; sobre esta puerta se ve un balcón magnífico adornado de friso y cornisa de jaspes; a un lado de éste y en el perpendicular [sic] que está la lápida anterior, se advierte una pequeña rejuela de yerro [sic], y en ella se ven unos círculos mayores que un peso duro y de un color verdoso, propio color de Kollin [sic] de cobre, según aquí se ve; el todo de esta rejuela será de un palmo.

La otra puerta la tiene a la parte de la Diputación y sobre ella el escudo n. 5 anterior, según se advierte se colocó el año 1634, y la tercera puerta está frente de ésta, dando salida a la calle de les Barres de la Presó; éstas tres están en el patio principal, y a la calle de la Baylía general tiene la quarta [sic], que da entrada a el segundo patio, y casa del Secretario la que se comunica por los altos con las oficinas, archivo, secretaría, sala de Ipotecas [sic] y demás salas, en particular la de los ayuntamientos que llaman la Sala Dorada, la que se labró el año 1418⁸¹⁹.

Como vimos, tras el incendio de 1586 se debió aprovechar para reorganizar algunas de las funciones del edificio. La destrucción de las prisiones y el traslado de los cautivos a otros inmuebles públicos supondría una gran liberación de espacio, tanto de las cubiertas como de los espacios inferiores de la *presó comuna*, donde probablemente se reubicó el Tribunal de 300 Sueldos, como se ha visto anteriormente. Vimos en el epígrafe anterior que el *Archivo de la Cort Civil* tenía acceso desde la calle Bailía, aunque seguramente no es la misma puerta que dibuja Tosca, completamente centrada, en la zona que ocupaban las prisiones. Nos dice Suárez que esta puerta daba entrada al segundo patio y a la casa del Secretario, comunicada con las dependencias superiores. No debemos, sin embargo, confundir esta vivienda del Secretario con la del Escribano del siglo XVII. Sabemos por dos noticias posteriores que a mediados del XIX el Secretario del Ayuntamiento vivía en un entresuelo con puerta a la calle Bailía⁸²⁰.

En la década de 1630 se volvió a actuar en las fachadas, concretamente sobre las portadas. Sabemos por Suárez que en el dintel de la puerta recayente a la calle del Reloj había un escudo y se leía la fecha de 1634. Nos habla también Suárez de las dos portadas exteriores de los tribunales, con sendos escudos (Lámina 1.10) que él considera medievales, pero que por su diseño podrían ser perfectamente del siglo

⁸¹⁹ Almarche, F.: “Noticias...”, p. 62.

⁸²⁰ AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 396 para la noticia de que el antiguo Secretario, Timoteo Liern, había vivido en el entresuelo, donde en su momento colocó un pavimento de azulejos que le habían regalado a él y que solicitaba se recuperara del derribo. Para el dato del domicilio: Boix y Ricarte, Vicente: *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1849, pp. 300-301, donde se recoge el domicilio de los empleados públicos y se concreta que Timoteo Liern, Secretario y Archivero de la Corporación Municipal, vivía en la calle Bailía n° 1.

XVII⁸²¹. El hecho de acceder a los tribunales desde la calle y no desde el interior del patio supondría liberarlo del gentío que se agolpaba en muchas ocasiones, favoreciendo el paso de los Jurados y *Consellers* a la escalera que subía al Salón de los Ángeles. El acceso durante el siglo XVI era a través del patio, como se ha comprobado en diversas referencias a la puerta de la *Cort Civil* que sería, si asumimos el dibujo de la Fundación Lázaro Galdiano, el gran arco de medio punto que aparece bajo el balcón al lado derecho de la imagen (Lámina 1.13).

La más oriental de las tres puertas de este frente recibiría una decoración adicional en 1635, para convertirla en la entrada principal de acceso al Ayuntamiento, a costa del local ocupado por el antiguo Tribunal Criminal. En uno de sus dibujos Suárez nos representa con gran detalle el elaborado friso de mármoles con elementos de bronce que existía sobre esta puerta principal (Lámina 1.10). Zacarés también nos lo describe, con estas palabras:

Esta última puerta está adornada con pilastras o más bien jambas almohadilladas, canes que sostienen una enorme cornisa; y en el entablamento las armas de la Ciudad de alto relieve sostenidas por ángeles, y sobre jaqueles la fecha de 1635, en que probablemente se renovarían: su colateral al otro extremo [sic] de la fachada está sin uso, tiene casi los mismos ornamentos pero pintados, y con la fecha de 1797: las otras dos puertas intermedias nada contienen que merezca atención; mas no así la de la Plaza, cuyo arco semicircular quizás pertenecía a la primitiva construcción⁸²².

Ponz nos ofrece el dato de que la portada tenía *dos columnas jónicas de medio relieve* aunque lo más probable es que esté confundiendo con la desaparecida entrada principal del Palacio de la Generalidad, que sí respondía a este modelo⁸²³. Las *jambas almohadilladas* de Zacarés podrían ser franjas con placas, como las que encontramos en la portada de la iglesia conventual del Carmen de Valencia, también de la primera

⁸²¹ El problema es que en el artículo publicado hay varios escudos pero no especifica la numeración original, por lo que tenemos duda de a cuál se refiere de los dos que se representan en el centro de la página 60, descartados ya el del poyo y el de la portada principal. En todo caso, ninguno de ellos parece de 1376. Por otra parte, hasta principios del siglo XV se habla de los patios de la *Cort Civil* y la *Cort Criminal*, lo que persupone que el acceso era interior. Cabe añadir la noticia, facilitada por el profesor Amadeo Serra, de que uno de los escudos dibujados por antonio Suárez se conserva inventariado con el número 1945 en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, siendo publicado en la página 503-504 del Catálogo de la exposición *Los Reyes Católicos y la monarquía de España*, organizada por el Museo del Siglo XIX en Valencia, en septiembre-noviembre de 2004.

⁸²² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 22.

⁸²³ Ponz, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid 1779, tomo IV, p. 153. El problema es que habla a la vez de los dos edificios. También ubica en el Palacio de la Generalidad una galería adornada con columnas, mientras que no hace ninguna referencia a la que realmente existía en la Casa de la Ciudad.

mitad del XVII⁸²⁴. El dibujo de Antonio Suárez, recogido después por Teodoro Llorente, nos muestra sin embargo en el friso algunos elementos a modo de punta de diamante que nos recuerdan los encadenados de las esquinas del Colegio de San Pío V, actual Museo de Bellas Artes, fundado en 1683⁸²⁵.

En el apéndice gráfico hemos propuesto una reconstrucción de esta portada, tomando como base el friso dibujado por Suárez y las jambas y recercado de un balcón de la segunda mitad del XVII conservado en la Alquería de Juliá, donde aparecen pilastras sin capiteles decoradas con un almohadillado. Tiempo después hemos podido observar que la composición propuesta es muy similar al de una portada de piedra conservada en la calle Portal de Valldigna nº 12, en Valencia, mucho más austera pero de proporciones parecidas. De esta última hemos adoptado la elevación sobre pedestal de la pilastra, que quedaba demasiado esbelta en nuestra hipótesis previa. Debe advertirse también que la representación del dibujo de 1784 no es fiable, pues inventa toda la decoración, que no se corresponde con lo expuesto en las otras fuentes.

Es muy interesante el dato de la portada pintada a imitación de ésta en el lado izquierdo de la fachada, con la fecha de 1797, porque acotaría todavía más la cronología del manuscrito de Antonio Suárez, que no la menciona. De hecho, seguramente se repicó en este momento el escudo antiguo de piedra para poder realizar la decoración pintada. Es curioso también que la portada principal aparezca incorrectamente representada en los dos grabados que tenemos de la fachada. En el de 1759 parece que se ha superpuesto una arquitectura fingida con motivo de la celebración, mientras que en el de 1865 sí que se significa el acceso preferente, pero con una decoración que nada tiene que ver con lo comentado (Lámina 1.7 y 1.13). Una razón posible sería que el dibujo original se hubiera hecho en los años en que estuvo levantada la “empalizada” de protección frente al edificio por el riesgo de colapso de la torre. Este vallado quizá ocultara al dibujante la parte baja de la Casa de la Ciudad, con lo que habría decidido inventar la decoración. Otra explicación sería que se partiera de un plano o dibujo anterior donde, por alguna razón, se hubiera omitido este elemento de detalle.

Los balcones más antiguos documentados en Valencia fueron los dos realizados en el torreón del Palacio de la Generalidad a partir de 1580. El primero de ellos fue el más alto, que rodea perimetralmente el enorme prisma de piedra apoyando sobre

⁸²⁴ La portada fue trazada y comenzada por el carmelita fray Gaspar de Sent Martí, quien murió en 1644 sin verla concluida. En 1697 se daban nuevas trazas, lo que explicaría elementos más tardíos como las columnas salomónicas del cuerpo superior. García Hinarejos, Dolores: *Historia y arquitectura del Convento del Carmen de Valencia*, Generalidad Valenciana, Valencia 2009, pp. 38-40.

⁸²⁵ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, pp. 299-302.

una cornisa dórica y con la ayuda de unas barras superiores que forman arcos en su recorrido, como los que vemos en la Casa de la Ciudad. Se conservan pagos por él hasta bien entrado 1581. El segundo balcón es el que se encuentra en la esquina del piso principal, sobre los jabalcones de formas redondeadas, que se inició también en 1580 pero no se montó hasta 1585⁸²⁶. Por las mismas fechas se colocaron los primeros balcones del palacio del Real, utilizándose para asomarse durante los festejos y celebraciones que tenían lugar delante del mismo⁸²⁷. En la Casa de la Ciudad hemos documentado los balcones de las torres y los de la renovada casa del escribano, pero no los de la fachada principal, aunque debe recordarse que nuestro tanteo por el archivo comienza precisamente en 1585.

Sabemos por un acuerdo municipal publicado por Boix que en 1674 había un balcón único que ocupaba todo el frente y giraba frente al Palacio de la Generalidad (Lámina 4.5). Ante el peligro de ruina por su gran peso, se propuso desmontarlo y aprovechar su hierro para hacer tres balcones menores para las ventanas de la calle del Reloj y poner rejas en las ventanas de la Sala Dorada y el archivo (Lámina 4.6):

Item fonch proposat que per quant lo balco que esta a la part del carrer de Cavallers, y pren tota la frontera de la casa de la present ciutat, y encara pasa a la frontera que esta davant la casa de la Diputacio, pero lo gran pes que te, es recela alguna ruina en dita paret, y per ço seria convenient llevar dit balco, y del ferro de aquell (que sera bastant encara pera manufactures) es fassen tres balcons pera les finestres de dita frontera, y reixes en les finestres del consistori, eo sala daurada del secret, y en les finestres del archiu pera que de esta manera estiga mes tancada dita casa, y en particular lo archiu hon estan tots los papers. Per ço es proposa placians deliberar: E lo dit insigne Consell general ohida y entessa dita proposicio et nemine discrepante provehix, dellibera y ordena que es lleve lo dit balco, y del ferro de aquell es fassen los balcons y reixes expresades en dita proposicio⁸²⁸.

Por el relato del libro del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer sabemos que en el siglo XVIII estos tres balcones existían y que el mayor tenía una longitud de 67 palmos, siendo por tanto falsa la imagen con balcón único que acompaña al mismo texto⁸²⁹. En el croquis del Salón de los Ángeles que realiza Félix Cebrián en 1696 (Láminas 1.14 y 5.1) aparece en esta zona de la habitación un

⁸²⁶ Aldana, S: *El Palau...*, p. 83.

⁸²⁷ Hacia 1585 se colocó un balcón en la Sala de los Artesones. Imitando los dos de la Generalidad se hicieron dos, para la Torre de los Ángeles y la entrada el *Real Vell*. (Arciniega García, Luis: “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias” en *Ars Longa* n° 14-15 (2005-2006) pp. 129-164).

⁸²⁸ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 277-278.

⁸²⁹ Serrano Pérez, Thomas: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Imprenta de Joseph de Orga, Valencia 1762, p. 90.

pequeño paso indicado como “Puerta para el balcón grande”⁸³⁰. Uno de los dibujos de la proclamación de Carlos IV nos representa toda la fachada del edificio en 1789, con el balcón mayor doble sirviendo a los dos huecos del lado derecho, y sendos balcones menores en los dos huecos restantes (Lámina 1.7). Estos balcones aparecen resueltos a la manera del siglo XVIII, con decoraciones de forja en centro y extremos, que podrían ser debidas a una renovación de la época. Uno de los grabados de la proclamación de Carlos III detalla que los barrotes tenían regruesados en el centro de cada barrote, solución similar a la que encontramos en el Palacio de Valeriola, de mediados del siglo XVII.

La balconada representada en el grabado de 1865 debió construirse nueva en el siglo XIX, aunque aprovecharía los jabalcones redondeados propios del siglo XVII. Muy probablemente debamos fecharlo hacia 1797, fecha en que se reproducía en un fingido la portada principal, como vimos antes. Esta operación estética nos parece que va intencionada a crear una falsa simetría de la fachada, algo que no se habría planteado con los tres balcones documentados hasta el siglo XVIII (Lámina 4.8). Por otra parte esta voluntad de rigor compositivo, muy académica, tenía un sentido relativo en una fachada abierta a una calle estrecha y con escasa visibilidad, como ocurría en la Casa de la Ciudad.

Huelga decir que con el balcón único no se estaba volviendo a la solución original, porque el primitivo sería asimétrico y que la revuelta serviría para embocar a la calle Caballeros y poder contemplar mejor las procesiones, ya que la Casa de la Ciudad presentaba una alineación más avanzada que la del edificio contiguo y tenía buena visibilidad. El resultado sería muy similar al que mantiene todavía el cuerpo lateral de ampliación del Palacio de los Mercader, que conforma una replacita en el lugar donde se quiebra la calle Caballeros y que servía de contrapunto a la torre occidental de la Casa de la Ciudad.

Es curioso que no existiera una solución similar en el frente lateral de la torre oriental, que en principio tendría también buena visibilidad sobre la Plaza de la Seo. Sin embargo, sabemos que hasta mediados del XIX en este frente no había más que una amplia ventana enrejada⁸³¹, que Tosca representa en su dibujo mucho más

⁸³⁰ Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696, f-18.

⁸³¹ Boix, en *El Encubierto de Valencia* (tomo I, p. 414) nos habla de *la sombría y elevada torre de la casa del consejo, que recibía la luz por una alta ventana, situada donde en 1850 se ha practicado un balcón en sustitución de la gran reja que existía en lo que fue archivo de la ciudad*. En el Archivo Histórico Municipal constan además dos intervenciones recogidas en los expedientes de Policía Urbana. La primera de ellas, del año 1836, recoge la reparación y formación de una de las jambas de la ventana del Archivo de la Casa Consistorial, que podría ser este mismo hueco después transformado en balcón. (AMV Policía Urbana, Año 1836, Caja 52 (60) exp. 101). La segunda noticia, del año 1842, consiste en una obra de consolidación en la pared de la calle de los Hierros (AMV Policía Urbana, Año 1842, Caja 59 (67) exp. 49). Los responsables de las obras

pequeña que los ventanales góticos del resto de la fachada. La explicación es que la visibilidad que suponemos sobre la plaza es muy tardía, fruto del derribo hacia 1845 de un edificio que todavía vemos en los planos de Mancelli (1608), Tosca (1704) e incluso en el de Francisco Ferrer (1828) pero no en el de Vicente Montero de Espinosa (1853) (Láminas 1.1, 1.2 y 1.3)⁸³². Si comparamos los grabados de 1762 y 1865 (Láminas 1.7 y 1.13) comprobamos también la desaparición del edificio situado en primer plano a la derecha de la Casa de la Ciudad. Es por ello que el largo balcón en el frente de la calle Caballeros se convertía en el único punto con una visión aceptable, aunque sesgada, sobre lo que pudiera ocurrir en la plaza.

En el interior del edificio se debió proceder a partir del siglo XVI a ir reformando poco a poco los huecos de paso medievales, para crear puertas de doble hoja y carpinterías de cuarterones, a la castellana. También se debieron colocar arrimaderos de azulejería en las estancias más importantes, para adecuar su aspecto a las nuevas modas. Hasta las últimas décadas del XVII los interiores valencianos fueron de gran sobriedad, con paredes blancas y vanos cuadrados, por lo que se suelen mantener a la vista los artesonados y las techumbres medievales. Buena prueba de esta idea es que en fechas tan tardías como 1789 se recurriera a telas y cortinajes para decorar las principales habitaciones del edificio, como vimos al hablar de la proclamación de Carlos IV (Lámina 1.8). Un buen ejemplo de los interiores valencianos del XVII lo tenemos en algunos de los salones no repristinados del Palacio Ducal de Gandía, que por debajo de falsos techos más o menos moldurados o antiguas techumbres de madera ofrecen un aspecto bastante anodino. En algunos espacios representativos pueden crearse portadas de piedra de gusto clásico, sustituyendo a los elementos medievales. Este sería el caso de la portada que daba a la antesala de la capilla, antigua *Cambra del Consell Secret*, que Zacarés nos describe así:

fueron los arquitectos municipales, Salvador Escrig en la primera y Jorge Gisbert junto a Vicente Ferrer en la segunda.

⁸³² AA.VV.: *Historical maps of the Town of Valencia. 1704-1910*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1985. Existe dos planos más, de 1841 y 1849, donde también se ve el edificio. Sin embargo, estos planos estarían copiando otros anteriores, por lo que no les podemos dar la misma fiabilidad que a los levantamientos originales. No obstante, la fecha coincidiría con la referida por Boix respecto al nuevo balcón.

Tenemos noticias de derribos y renovaciones en la zona hacia 1845, aunque no hemos comprobado todos los expedientes. En 1844 se demolía el nº 3 de la entonces Plaza de la Constitución, que era la Casa del Cabildo (AMV Policía Urbana, Año 1844, Caja 63 (73) exp. 48) y en 1845 se abría un expediente de ruína en el número 4 (Caja 64(74) exp. 12) y se solicitaba permiso para derribar y reedificar la fachada (Caja 65(75) exp. 45). Respecto al número 3, se solicitaba permiso para reedificar en 1845 (Caja 64(74) exp. 12) para edificar una nueva construcción sobre el solar en 1846 (Caja 67(77) exp. 31) y para remodelar la fachada en 1847 (Caja 68bis exp. 82).

*La puerta del otro extremo que da entrada a la sala del Consejo Secreto figura un retablo de orden dórico en cuyo nicho se halla colocado un Arcángel S. Miguel de mayor tamaño que el natural, que se tiene en alguna estima por ser todo de corcho*⁸³³.

Esta puerta podría ser la obra ejecutada por el maestro Tomas Lleonart a partir de enero de 1642, a quien se pidió que realizara un arco o portal levantado en la Sala del Consejo, en su paso para la capilla *—per hon se entra a la capella—* destinado al culto de un antiguo Cristo de escultura adquirido en 1496 y actualmente perdido⁸³⁴. Félix Cebrián vuelve a mencionar el mismo crucifijo sobre esta puerta de la Sala del Consejo en 1696⁸³⁵ y hemos podido rastrear su presencia en los relatos de las proclamaciones de Fernando VI y Carlos III, aunque en la de Carlos IV es probable que ya se hubiera trasladado a otra parte del edificio, como se dijo en su momento.

El arcángel San Miguel de corcho, mencionado por Zacarés, suponemos que es la imagen medieval que se conserva en el Museo de Historia de la Ciudad, bella obra del siglo XV, aunque lo cierto es que ésta es algo más pequeña que el natural y no es de madera⁸³⁶. Aunque tradicionalmente se ha datado como de hacia 1460⁸³⁷, en nuestra opinión podría ser una pieza más tardía, porque el escudo de tipo italiano se empezó a usar en Valencia durante el último cuarto del siglo XV. Guarda además una cierta semejanza en algunos detalles de las armas con el San Miguel de hacia 1480 atribuido a Paolo de San Leocadio o a Rodrigo de Osona, que se conserva en el Museo Diocesano de Orihuela (Lámina 2.15)⁸³⁸. Sobre su origen, uso y localización,

⁸³³ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 23-24.

⁸³⁴ Tramoyeres, L.: "La Capilla..." p. 97. El edículo o arco era de piedra labrada de Ribarroja y fue tasado por el escultor carmelita fray Gaspar de Sanmartín y por el cantero Pedro Ambueça, en 235 libras y cuatro sueldos. Supone también Tramoyeres que a ambos lados de esta pieza se colocaron dos grandes cuadros de San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, pintados por Andrés Marzo en 1664 y que acabaron en la capilla del Cementerio Municipal. El uso de piedra de Ribarroja y no de Burjassot o Godella suponía un mejor acabado superficial. Fue empleada, por ejemplo, en los arcos del claustro del Colegio del Patriarca (1596) o en la nueva portada del Palacio de la Generalidad (1656) hoy desaparecida.

⁸³⁵ Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696.

⁸³⁶ Sarthou Carreres y Martí Ferrando relacionaron esta imagen con una desaparecida del santuario de San Miguel de Liria, sin llegar a justificar su atribución. El segundo autor, en su *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria*, afirma textualmente en el pie de foto: *Imagen primitiva del arcángel San Miguel, de mármol blanco [sic], desaparecido en la guerra civil del año 1873* (Catalá Gorgues, Miguel Ángel y Vega Barbena, Susana: *Valencia 1900. El legado fotográfico de J. Martínez Aloy*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2007, p. 81).

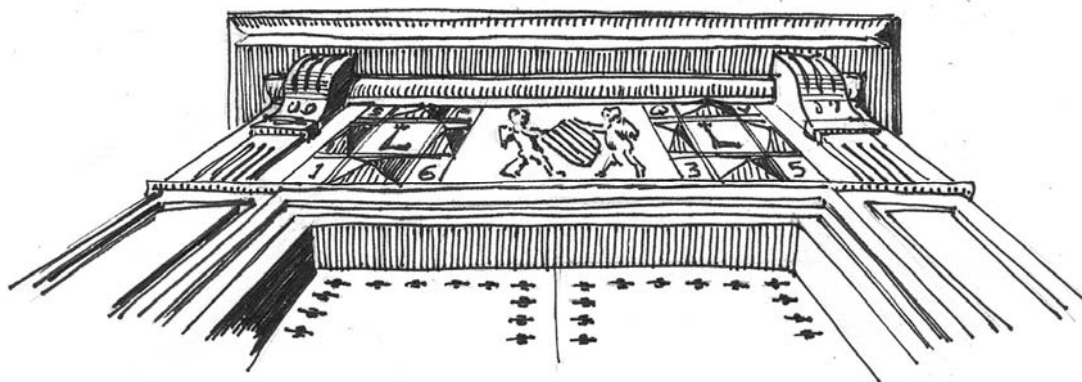
⁸³⁷ Véase Bru i Vidal, Santiago, y Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *L'Arxiu i Museu Històric de la Ciutat de València*, CIHAL, Valencia 1986, p. 27. Sin embargo, entre la bibliografía más reciente tenemos la ficha realizada para la exposición sobre el Toisón de Oro, donde María Barceló Chico apunta genéricamente una cronología de finales del siglo XV (Mira, Eduard y Delva, An (eds.): *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las Ciudades*, Generalidad Valenciana, Valencia 2007, tomo II, pp. 276-277).

⁸³⁸ Sobre esta pieza, puede verse la ficha firmada por Lorenzo Hernández Guardiola en AA.VV.: *La Luz de las Imágenes. Orihuela*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, pp. 206-207.

lo único que está claro es que en el siglo XVII no se encontraba donde lo vio Zacarés⁸³⁹.

La alusión a que la puerta parecía un retablo dórico es algo desconcertante, aunque probablemente no debemos entender nada más allá de una portada clásica convencional con una hornacina superior, similar a las que existen en las entradas de muchas iglesias valencianas o la que se proyectó en 1584 en la *Sala Nova* del Palacio de la Generalidad. Así se desprende también del detalle de la planta de la Sala del Consejo dibujada por Félix Cebrián en su manuscrito (Lámina 1.14 y 5.1). Es interesante observar en ella el detalle del forzado escalonamiento de las jambas, que parece sugerir un diseño con dos pilastras exteriores y dos semicolumnas centrales avanzadas.

Esta configuración, no demasiado habitual, la hemos encontrado únicamente en las portadas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1653-1667). Tratándose de una cronología tan próxima a la de esta portada (1642) y coincidiendo las proporciones entre vano y jambas, la hemos utilizado como modelo para restituir la sala (Lámina 5.8). No obstante, se trata simplemente de una interpretación a partir de una simple planta esquemática, quedando abierta a otras posibilidades que se puedan plantear de manera razonada.



Recreación de la puerta principal, basada en el dibujo de A. Suárez y la descripción de Zacarés.

⁸³⁹ Vimos la colocación de un Ángel Custodio en una de las torres del edificio, a finales del siglo XVI, pero parece raro pensar que fuera esta figura, que parece haber estado poco expuesta a las inclemencias del tiempo.

6.- ANÁLISIS Y RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

Además de lo visto anteriormente, referido al edificio en su conjunto y relacionado con un contexto general por analogía, se conservan datos concretos de contratos de obra e incluso elementos decorativos sueltos que nos permitirían una aproximación más detallada de los cuatro espacios más importantes del edificio: la *Sala del Consell*, la *Cambra del Consell Secret*, la *Cambra Daurada* y la capilla.

6.1.- La antesala de la capilla, antigua *Cambra del Consell Secret*

La *Cambra del Consell Secret*, o Sala del Consejo Secreto (Láminas 5.6 y 5.7), era el espacio creado en 1376 para las reuniones no plenarias del *Consell*, en las que tomaban parte únicamente los Jurados, el Síndico y el Racional. Era una de las dos alas comunicadas inicialmente con el salón principal, que se habría compartimentado y acondicionado para tal fin en esta época. Llegó a funcionar como oratorio durante todo el siglo XV, hasta que a principios del XVI se habilitó la nueva capilla, sirviendo desde entonces como antesala de aquella. En el siglo XIX conservaba todavía parte de la fisonomía original, puesto que Zacarés todavía pudo contemplar aquí un *techo artesonado de solas cuatro grandes vigas que en sus entrecalles forman casetones con florones rojos y dorados en sus centros*⁸⁴⁰. En otro de los pasajes del mismo texto se refiere que bajo él discurría un friso con la siguiente inscripción conmemorativa:

⁸⁴⁰ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 24.

*Aquesta Cambra de Consell secret fonch feta en el any de la Nativitat del nostre Senyor 1588. Estant Jurats de la Ciutat de Valencia los honrats En Berenguer Dalmau, Cavaller, En Pere Mercader, Generos, Miser Jaume Jofre, En Pere Joan, En Martí de Torres, En Ponce de Pont, Ciutadans de la dita Ciutat*⁸⁴¹.

Observemos que los nombres de los Jurados son exactamente los mismos que figuran en la piedra angular de 1376. Debe apuntarse que el cargo se renovaba cada año, con lo que para la fecha únicamente podemos estar hablando de 1376 ó 1377⁸⁴². Por ello podemos concluir que la fecha de 1588 es un error de Zacarés o, más probablemente, se añadió tras algún tipo de reparación llevado a cabo a raíz del incendio de 1586, que empezó en esta misma zona. Sin embargo, pensamos la renovación de la estructura lúnea no debió ser completa, porque en este caso se habría sustituido también el friso.

Tenemos noticia de que en este techo las vigas apoyaban sobre ménsulas talladas y que los frisos tenían algún interés, además de las rosetas de los casetones. Estos eran los elementos más destacados en el techo de la estancia, como demuestra que la Comisión Provincial de Monumentos intentara salvarlos:

*[...] De la antecámara de la capilla deberán reservarse los entallados de los canes, los rosetones y los frisos.*⁸⁴³

Nada de esto se recuperó del derribo, pereciendo junto a otros muchos elementos que deberían haberse preservado al menos por su valor histórico⁸⁴⁴. Desconocemos

⁸⁴¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 21.

⁸⁴² Desde 1321 los Jurados de Valencia eran seis, dos de ellos pertenecientes a la baja nobleza y los otros cuatro ciudadanos. La elección se realizaba la víspera del día de Pentecostés (Felipo Orts, Amparo: *Autoritarismo monárquico y reacción municipal*, Universidad de Valencia, Valencia 2004, p. 27) Considerar esta duración del cargo ayuda a explicar, por ejemplo, que en mayo de 1377 se diera una prima al maestro de obras por un trabajo que todavía no había concluido en su totalidad.

⁸⁴³ El texto íntegro, inédito, es el siguiente: “Como en sesión extraordinaria los señores del margen [Lafuente, Sancho y Boix, como secretario] se constituyeron en el Salón de los Ángeles de la antigua Casa de la Ciudad y examinando todas las labores y detalles de la obra vieja, se acordó que se pidieran al Ayuntamiento para su conservación las esculturas que forman los grandes canes en que apoyan las vigas principales; las de los casetones y recuadros de los entramados, los rosetones y escudos de los frisos; las pinturas y detalles más delicados de los plafones y los arquivadas y frisos y que contienen pinturas o inscripciones. De la antecámara de la capilla deberán reservarse los entallados de los canes, los rosetones y los frisos. Asimismo todas las lápidas colocadas en el muro exterior del edificio y las que se hallan ya guardadas. Por último se acordó facilitar los medios de sacar una copia del artesonado tal como ahora existe, para conservar memoria de él. Y la comisión, dando las gracias al Sr Rubert, concejal comisionado por el Ayuntamiento para acompañar a la comisión, se retiró satisfecha del orden observado en el derribo, todo lo cual certifico [Firmado por Vicente Boix, como secretario]” Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Comisión Provincial de Monumentos Históricas y Artísticas de Valencia (Libro de Actas). Sesión extraordinaria 21 de febrero de 1859.

⁸⁴⁴ En el “Copiador de documentos remitidos” encontramos la siguiente carta inédita, remitida el 21 de Marzo de 1859 al Ayuntamiento, que muestra una situación muy diferente: “Se halla ya demolida la parte

la causa del cambio de opinión en la Comisión y el abandono del interés por estas piezas, acaso desechadas al verlas más de cerca o simplemente abandonadas ante las necesidades de evitar tensiones con el Ayuntamiento o los derribistas y poder conservar otros elementos más importantes.

La presencia de casetones nos puede confundir, porque aunque fue un elemento propio del renacimiento, son comunes en la pintura de la Corona de Aragón a caballo entre los siglos XIV y XV, por influencia de los modelos italianos. Éstos, a su vez, estarían representando techumbres medievales de esta época con sencillos casetones cuadrados similares a los que todavía se conservan en varias iglesias venecianas del siglo XIII, como Santo Stefano o San Giacomo dell'Orio⁸⁴⁵. Derivado quizá de esta moda pictórica más que de la pervivencia de una tradición local podemos mencionar dentro de la Corona de Aragón la techumbre de la Lonja de Barcelona (1380-1392) donde sin embargo sí que existe una diferenciación patente entre las vigas principales y los plafones con rosetas que conforman los casetones. Por ello los florones referidos por Zacarés podrían ser del siglo XIV y no necesariamente del XVI.

Por si no fuera poca la confusión, el bueno de Zacarés tuvo el detalle de ofrecernos el dato del artífice que realizó esta obra, el del “arquitecto” Nadal Irro⁸⁴⁶. Sin embargo, este personaje no se llamaba Irro, sino Davó, y tampoco era arquitecto sino platero, concretamente uno de los maestros contratados en 1470 para reconstruir el gran retablo de plata de la catedral de Valencia, junto a Jaume

de las antiguas casas consistoriales que encerraba el histórico salón llamado de los Ángeles. Esta comisión que ha deplorado se ejecutara su demolición ha visto con la satisfacción más cumplida que no sólo no han ocurrido desgracias por la inteligente dirección que se ha dado al derribo, sino que se han salvado con el mayor esmero los objetos dignos de conservarse. Entre estos ha designado la comisión, como muy propios para servir de estudio en el Museo Arqueológico, los tres bustos de reyes de madera dorada, dos libros de la misma clase, un escudo de armas de la casa de Austria y dos emblemas de la abundancia y del comercio que adornaban el muro que recaía a la plaza de la Constitución [actual plaza de la Virgen] Y además la lápida en cuya inscripción se recordaba la célebre expulsión de los moriscos y dos grabados en una misma piedra romana una y la otra [sic] que perpetúa la fecha en que se construyó el Salón que acaba de demolerse.” Desconocemos a qué pudo deberse el abandono del interés por los detalles de los alfarjes medievales.

⁸⁴⁵ En ambos casos se trata de ejemplos de techumbres de madera en forma de quilla, solución particular de Venecia (Véase Piana, Mario: “La carpenteria lignea veneziana nei secoli XIV e XV”, en AA.VV. *L'architettura gotica veneziana*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venecia, 2000, pp. 73-81 , si bien el empleo de tableros planos con casetonados debió tener más difusión en el resto de Europa. Un reciente estudio dendrocronológico propone una cronología entre 1275 y 1300 para el techo de la iglesia de San Giacomo dell'Orio (Menichelli, Claudio; Piana, Mario; Pignatelli, Olivia: “La Dendrocronologia e l'edilizia storica: primi risultati di una ricerca sugli edifici gotici veneziani”, en *L'architettura gotica...*, pp. 83-92.

⁸⁴⁶ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 24. El marqués de Cruilles, que copia la descripción de Zacarés, nos ofrece el mismo dato. Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, pp. 424 et ss.

Castelnou y Francesc Cetina⁸⁴⁷. Curiosamente, encontramos a Joan Castelnou, padre de Jaume, acabando la ornamentación de la *cambra daurada* a mediados del XV, mientras que Bernat Joan, el hijo de Cetina, firmaba en el friso de su antesala abovedada a principios del siglo XVI⁸⁴⁸.

Probablemente la labor de los tres plateros en la Casa de la Ciudad se centrara en el diseño y ejecución de una rica ornamentación pictórica. Al fin y al cabo, estos profesionales estaban acostumbrados a elaborar composiciones recargadas y, no en vano, el arte protorrenacentista hispánico recibiría el nombre de arte plateresco⁸⁴⁹. También la techumbre de la Lonja de Barcelona se repintó varias veces, la última de ellas en el siglo XVIII. Zacarés no habla de ninguna decoración, lo que hace pensar que en todo caso se trataba de un revestimiento que podía estar oculto tras una capa oscura posterior, como ha ocurrido con muchas techumbres recuperadas recientemente. Por otra parte, debemos recordar que aquí estaba una de las capillas de la Casa de la Ciudad y que el trabajo del platero pudo situarse también en la parte baja de la habitación.

La presencia de las vigas en un plano diferente y los apoyos sobre canes esculpidos parecen ser propios del siglo XIV y justificarían haber conservado el friso conmemorativo que copió Zacarés. Sin embargo, dada la fecha de 1588, es probable que los casetones del entrevigado se añadieran en esta época para sustituir el tablero dañado por el incendio. La idea de jugar con el contraste entre el color del fondo y los pinjantes dorados, muy arraigada en Italia, la encontramos en ámbito valenciano en la techumbre de la escalera del Convento de Santo Domingo de Orihuela (1566-1568) realizada por los carpinteros valencianos Usías, Joseph Piquer y Michel Requena⁸⁵⁰.

Existe una posible representación de esta habitación, aunque muy alterada y poco fiable. Sería uno de los tres dibujos conservados en la Biblioteca Nacional y preparados para conmemorar la proclamación de Carlos IV en 1789, concretamente el que muestra la Sala del Real Pendón. Por las otras proclamaciones del siglo XVIII (Lámina 1.8) sabemos que se empleó la Sala del Consejo Secreto para exhibir el estandarte blanco borbónico, si bien las proporciones y huecos del dibujo podrían

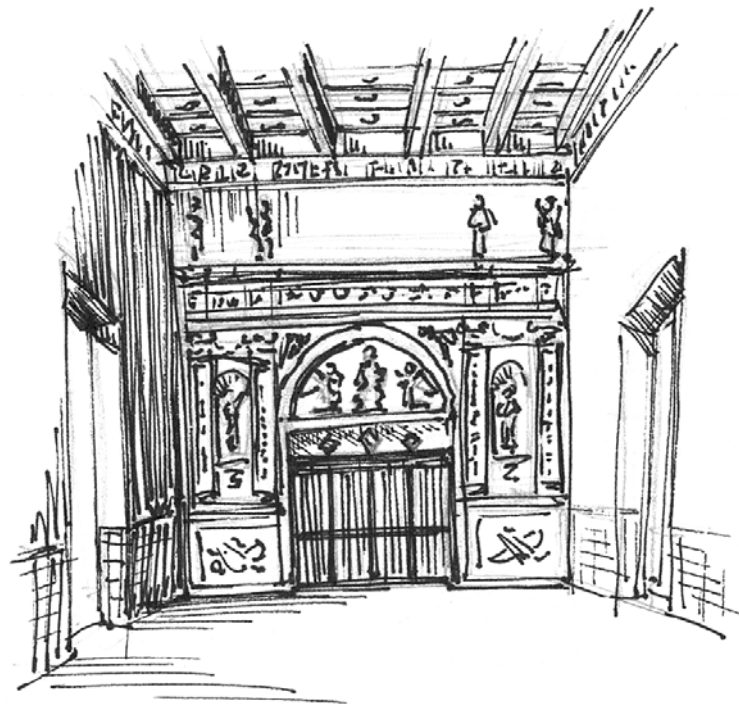
⁸⁴⁷ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 235 y tomo II, pp. 453 et ss. Probablemente la fuente de Zacarés sea el texto de Orellana, Marcos Antonio: *Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1930, pp. 29 et ss.

⁸⁴⁸ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 26.

⁸⁴⁹ Se atribuye a Diego Ortiz de Zúñiga y del Alcázar (1633-1680) la introducción del término al hablar de “fantasía plateresca”. Quizá debería establecerse quizá alguna relación entre este nombre y el llamado *Arco degli Argentari* en Roma (Arco de los Plateros) monumento tardío que presenta pilastras con *candelieri* y decoración menuda. Desconocemos si el término hispano realmente proviene del italiano o si simplemente hubo una apreciación paralela del fenómeno.

⁸⁵⁰ Bérchez Gómez, Joaquín: *Arquitectura renacentista en Valencia (1500-1570)*, Bancaja, Valencia 1994, p. 74.

ser los de la estancia del Archivo, en la otra torre. En la ilustración encontramos un artesanado aparentemente convencional, resuelto de manera bastante tosca, con los soportes cuadrados sin apenas molduración. Podemos apreciar también que todas las vigas apoyan sobre canes y que los casetones son rectangulares y no cuadrados, puesto que en sentido longitudinal aparece el doble de vigas que en sentido transversal. No encontramos en la imagen la idea de jerarquía que nos proporciona Zacarés al hablarnos de las cuatro grandes vigas sobre las que se asienta el forjado y tampoco aparece por ninguna parte la puerta de la capilla. Sin embargo, la posición de vigas y viguetas podría responder a la cubrición de esta sala y la descripción de los festejos es evidente. Es por ello que probablemente estamos ante una interpretación muy libre del espacio real.



Recreación hipotética de la *Cambra del Consell Secret* y la portada de la Capilla.

6.2.- La Capilla de los Jurados y sus pinturas

La *cambra del Consell Secret* fue un espacio de gran importancia en el siglo XIV y también se decoró con imágenes y motivos religiosos. Consta que en junio de 1395 se había construido un altar ante el que debía celebrarse misa diaria en honor *del sant angel figurat en la cambra de Consell secret*⁸⁵¹. La capilla se encontraba aquí todavía en 1517, cuando se trasladó a la estancia contigua, como veremos a continuación. Sin embargo, la documentación del siglo XV es confusa y puede llegar a hacer pensar

⁸⁵¹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 84.

que se hubiera habilitado otro local con este uso. Así, en 1415 los Jurados hacen mención de la costumbre *de fer gran solemnitat cascun any en la capella de la Sala de la dita ciutat, en la festa del benaventurat Sant Miquel Archangel a honor e reverencia de tots los sants angels de paradís e singularment d'aquell angel, qui ha en special custodia e guarda la ciutat sobredita*, añadiendo que sus predecesores la habían observado desde hacía largo tiempo⁸⁵². En 1419 se vuelve a hacer referencia en una carta a *quedam capella et altare erectum sub vocabulo sancti Michaelis constructa existant*⁸⁵³.

Es en la década de 1430 cuando parece que se esté construyendo una capilla nueva en paralelo a unas obras de bastante importancia en el Archivo del Racionalato, aunque la cuestión no es tan evidente. Concretamente en 1434 se pagaba a Joan Llobet por *la obra de talla que ha fet e deu fer en la capella on deven star les reliquies de la ciutat*⁸⁵⁴, noticia que quizá podríamos relacionar con *la clau de fusta de Sent Miquel*, incluida entre otros elementos escultóricos para los abovedamientos del pórtico del Archivo del Racional, que Llobet estaba ejecutando también en julio de 1434⁸⁵⁵.

La mención de la colocación de postigos en las ventanas de la capilla, en 1438, y encerados en 1446, parecen confirmar esta aparente autonomía respecto a las habitaciones preexistentes. En la segunda fecha se concreta que se trata de la *capella de la scrivania*, probablemente ubicada en el espacio contiguo a la Sala Dorada cuyo techo se rehizo en 1512⁸⁵⁶. Sin embargo, en 1489 se especifica que se van a sustituir los encerados *en la finestra de la cambra o capella qu.esta a la part de la spera*, es decir, en el lado del Reloj⁸⁵⁷. Nótese que se habla de una sola ventana y del reloj, algo que difiere con el uso del plural anteriormente y con la lejanía de la escribanía, donde se hubiera preferido hablar de la ventana recayente al patio o a la fachada⁸⁵⁸.

Descartando que la referencia de 1489 sea a la *cambra del Consell Secret*, que tenía dos ventanas, parece confirmarse que en este momento la capilla se encontraba en el mismo lugar referido por Zacarés. Algunos autores, como Tramoyeres y Serra, han querido ver en el documento de creación de una capilla para los presos en 1454 el traslado aquí del oratorio de la Casa de la Ciudad, lo que explicaría quizá la falta de acuerdo en las referencias en plural o singular de las ventanas, entre 1446 y 1489. Sin embargo, en nuestra opinión, la capilla de 1454 era otra que se hizo en los porches y aparece en la relación de elementos destruidos por el incendio de 1586, como se vio.

⁸⁵² Serra, A.: "El fasto...", p. 85.

⁸⁵³ Serra, A.: "El fasto...", p. 94.

⁸⁵⁴ Serra, A.: "El fasto...", p. 94.

⁸⁵⁵ Serra, A.: "El fasto...", p. 93.

⁸⁵⁶ Serra, A.: "El fasto...", p. 89, nota 94.

⁸⁵⁷ Serra, A.: "El fasto...", p. 94, nota 137.

⁸⁵⁸ El reloj estaba en el lateral de la torre occidental, pensado para ser visto desde la calle Caballeros.

En la Sala del Consejo Secreto podría haber perdurado el antiguo altar, puesto que era habitual su uso antes de las reuniones municipales. Hacia 1470 ó 1480 debió haber algún tipo de intervención en esta zona del edificio, si atendemos a la referencia de Zacarés sobre la autoría del “arquitecto” Nadal Yrro que, como vimos, era una mala trascripción del nombre del platero Nadal Davó, activo por esas mismas fechas en el retablo de la Catedral. De esta misma época podría ser la imagen de San Miguel Arcángel conservada en el Museo Municipal, si atendemos a su armamento y a su parecido con la pintura homónima atribuida a Paolo de San Leocadio, como se vio unas páginas antes.

Separada por el muro de la torre, con acceso independiente desde la galería y con ventana a la calle del Reloj se encontraba la *cambrà per als administradors de les impositions*, al menos hasta 1420-21, cuando se hace referencia por última vez con motivo de las obras de realización de la nueva *cambrà del Racional* contigua⁸⁵⁹. El Racional era la figura encargada de controlar la recaudación de impuestos, por lo que podríamos considerar que una vez creada su estancia y su archivo, la antigua sala donde estaban los *administradors de les impositions* perdería paulatinamente importancia a favor de las nuevas dependencias. Para esta capilla se adquirió a un comerciante en 1494 el tríptico del Juicio Final y las Obras de Misericordia, del pintor flamenco Vrancke van der Stockt (Lámina 2.15)⁸⁶⁰.

Durante estos primeros años se mantendría una cierta ambigüedad sobre la calificación de esta dependencia que, como hemos visto, en 1489 se califica de *cambrà o capella*. En 1517 se quiso mejorar este local, dándole un acceso digno desde la *cambrà del Consell Secret*. Así se desprende de la deliberación de julio de aquel año, que parece bastante clara a este respecto, cuando los jurados:

*provehexen que la capella de la sala de la dita ciutat se faça, ço es **de** la cambrà del Consell secret **al** apartament de la cambrà que sta a la part del archiu del magnífich racional ab hun arch e ab los peus de pedra blanca y rextat, corresponga a la dita cambrà de consell secret, e que sia feta molt bella de volta y tal qual pertany a tant insigne ciutat⁸⁶¹.*

Poco después, en septiembre del mismo año, se acordaba labrar una tempranísima portada renacentista para esta capilla. Utilizaremos las palabras de Zacarés para la descripción de esta portada, tal como la conoció en el siglo XIX:

⁸⁵⁹ Serra, A.: “El fasto...”, p. 92.

⁸⁶⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 94.

⁸⁶¹ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 279-280 (subrayado propio) Nótese que la *cambrà del Racional* aparece aquí denominada como archivo, porque en 1512 se habrían trasladado aquí los armarios inicialmente ubicados en el antiguo archivo, en el ala norte del patio, cuando se habilitó como antecámara de la Sala Dorada.

En uno de sus frentes [del Salón del Consejo secreto] está la capilla cuya portada de arco semicircular sobre pilastras pareadas corintias deja unos casilicíos en que se hallan colocadas las estatuas de los dos Santos Juanes; sobre las pilastras las de los santos Vicente Mártir y Ferrer, y los apóstoles Juan y Santiago; en las enjutas Serafines; en las ménsulas y pilastras escudos de armas y trofeos; y bajo el arco con apoyo en las impostas, la Santísima Virgen con el niño en los brazos, y dos ángeles que tocan la flauta y la cítara; figuras todas de poco mérito; no así los floroncitos y demás adornos; una verja de dos hojas, de hierro dorado sirve de puerta⁸⁶².

Esta reja de la capilla (Lámina 2.2) se trasladó a la Lonja tras el derribo del edificio. Tramoyeres nos ofrece la noticia de que fue labrada por el maestro Gaspar Monsen en 1601 y que se restauró en 1902⁸⁶³. Del resto no se conservó nada, aunque contamos con el documento del contrato para la realización de esta portada, que completa detalles sobre la decoración y nos permite comprender los términos con que los valencianos del siglo XVI hacían referencia a las novedosas decoraciones renacentistas. Sabemos que fue obra de Jaume Vicent, prestigioso *ymaginaire* o escultor, documentado anteriormente en las obras del Consulado del Mar y del Palacio de la Generalidad, donde ejecutó diversas piezas decorativas⁸⁶⁴. Es interesante analizar el contrato, donde se parte *de una mostra que los dits magnífichs jurats han donat*⁸⁶⁵, seguramente un esquema compositivo lineal y muy simple, que después se complementará con una rica decoración diseñada seguramente por el mismo Vicent y detalladamente recogida en las capitulaciones firmadas el 17 de Septiembre de 1517, que publicó inicialmente Boix y después recogió Tramoyeres. El documento es largo, por lo que recogemos solamente los puntos que tratan de la obra y omitimos los referentes a los pagos:

Die jovis XVII mensis septembris, anno jam dicto a nativitate domini MDXVII.

Capitols fets e fermats entre los magnífichs Perot Carbonell, generos, Vicent Çaera, en Geronim Bayona, en Miquel Ambros de Gras, e en Gaspar Vilaespinosa, ciutadans jurats en lo any present de la insigne ciutat de Valencia, en semps ab lo magnífich mosen Perot Cruylles, cavaller, absent del present acte, en Nicolau Benet d'Alpont, ciutada Racional dela dita ciutat, de una parte, e mestre Jaume Vicent de la part altra, sobre hun portal que ha de fer en la capella de la Sala de la dita ciutat, de pedra fet al art roma, justa forma de una mostra que los dits magnífichs jurats han donat, la qual mostra lo dit mestre Jaume Vicent

⁸⁶² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25.

⁸⁶³ Tramoyeres Blasco, Luis: *Hierros artísticos: aldabones valencianos de los siglos XV y XVI*, Tipografía de J. Vives, Barcelona 1907, pp. 10-11.

⁸⁶⁴ Aldana, S.: *La Lonja...*, p. 78 y Aldana, S.: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Generalitat Valenciana, Valencia 1995, pp. 29-30, respectivamente.

⁸⁶⁵ Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, p. 284.

sia tengut de fer sols de mans e los senyors de jurats sien tenguts de donar pedra, justa pera bastiments, cordes y totes les coses que seran menester per assentar la dita obra.

Item, mes es pactat y concordat que lo dit mestre sia tengut y obligat de fer lo dit portal, segons la mostra es stada donada ab les coses següents:

Primo, que lo portal sia fet de altaria, segons la disposicio del lloch fins ala cuberta com pora comportar laltaria darli la amplaria que pertany molt bona gracia lo portal.

Item, quels pedestals ques lo principi del envasament, questiga de molt bona gracia, ni alt ni baix en quey haia en aquell pedestal, ço es, un envasament de motlures, axi altes com baixes, y en lo mig de aquells, quey haia una armeria ytaliana, ço es, una cuyraça o auriga ab unes flexes y unes carcaxes per ques cosa nova y requerix star alli.

Item, dos pilars a cada costat del portal, los quals pilars ab ses vases y capitells y perls cantells dels pilars fes motluretes ab sos candelers de fullanes.

Item, mes que entre los dos pilars de cada costat que haia de fer una pastera molt galant obrada, on ha de estar la ymatge de Sen Vicent Ferrer y sobre lo cap de aquella ymatge, en la pastera, una pechina ab una motlureta para daurar aquella y al peu de les dos pasteres quey haia un festo Italia, y dins en aquell, hun angel ab les armes de Valencia ab una corona molt ben fet⁸⁶⁶.

Item, que sa de fer per al dit portal la branca de aquell desde baix fins apendre unes motluretes, axi per la una cada com per laltra, ab ses candeleros de fullanes y hun capitell de motlura ab savasa ab son arch de alli enavant, quey haia hun arquitrau ab hun cornisonet de damunt y entre motlura y motlura hun friset molt ben fet y pel faxo del dit arch que vagen unes jaldetes ab ses motlures y en lo mig de aquelles unes roses hitalianes, y mes en lo dit arch quey haia unes roses pengant de nova fantasia hitalianes.

Item, en lo front del portal, en huns triangles, unes trofes hitalianes y en lo mig de aquelles unes medallas les que ses senyories volran.

Item, lo arquitrau que ve sobre los capitells dels pilars principals, ha de star molt ben fet y damunt aquell son fris ab son corniso que vaga seguint los [blanco] que venen sobre los pilars y acada canto dels pilars, sobre el corniso, una figura acada canto, ço es, a hu, sent Joan Bautiste e sent Joan Evangeliste y al costat de aquelles figures ha de haver hun pilastro, hu deça y laltre della, ab ses vases e chapitells y ses motlures y candeleros de fullanes molt ben fets.

Item, mes que de aquell pilastro a la ymatge del canto, quey haia una obra ytaliana feta com hun arbota y en lo mig de entre pilastro en pilastro, una nostra senyora aseyta en una cadira ab huns angels als costats per acompanyar aquella y esta asentada dins en hun arch fet al roma, molt ben obrat, y als cantons del arch huns vasos ytalians pera companyar aquells.

Item, al costat de nostra senyora, damunt lo pilar, dos ymatges de sent Jaume y sent Jordi, segons la mostra.

Tots los quals capitols lo dit mestre Vicent mirat y contat tota la obra que sa de fer, axi ymatges com tot laltre, segons que desus es capitolat y segons la mostra, la qual resta

⁸⁶⁶ Boix, en su transcripción, había interpretado aquí *ab una corasa* (Boix, V.: *Valencia histórica...*, vol. II, p. 285) Nos parece más correcta la idea de la corona, entre otras cosas porque unas líneas antes se ha usado la palabra *cuyraça*.

conservada en poder del scriva de la sala e acabada segons se pertany, los dits magnífichs Jurats, Racional y Sindich li prometen pagar al dit mestre Vicent, sis milia cinchcens solidos moneda real de Valencia, los quals proveeixen que lo magnífich en Arcis Vinyoles, administrador de la Longa Nova, done y pague per les tandes y solucions davall insertes y expressades y aquells en la reddicio de sos comtes per lo magnífich Racional lisia admesos en compte⁸⁶⁷. [...]

Resulta interesante analizar la obra contratada (Lámina 5.24) y compararla con la descrita por Zacarés, porque se parecen pero no son iguales. Es evidente que hubo modificaciones sobre los capítulos del documento, lo cual tampoco nos debe extrañar, sobre todo si consideramos el contexto en que se redacta. Nos encontramos ante una de las primeras obras arquitectónicas renacentistas de Valencia y los Jurados tratan de ser modernos –o antiguos, según se mire– sin un conocimiento demasiado riguroso del nuevo lenguaje “al romano”. Se sabe usar el léxico decorativo, presente en pequeños objetos importados de Italia y en el trabajo de los pintores, pero no se domina el lenguaje compositivo renacentista.

Los clientes tienen solamente una idea aproximada de lo que quieren y el maestro deberá que resolverlo de la mejor forma posible en base a su propio bagaje cultural. Seguramente nuestro anónimo maestro Jaume Vicent, del que Tramoyeres no pudo aportar ningún antecedente, había estado en Italia y conocía el tipo de decoraciones que le pedían. Jaume Vicent no era un maestro de obras, sino un *ymaginaire*, es decir, un escultor, que era lo importante para una obra de este tipo. De hecho, en 1520 realizarán una visura de la portada el cantero Miquel Maganya, discípulo de Pere Compte, y Onofre Forment, hermano del prestigioso escultor Damià Forment⁸⁶⁸. Del documento se deduce también que el diseño de la portada no es obra del maestro Vicent, sino que debe copiar una *mostra* o dibujo que se incluye como parte del contrato. Podría haber sido realizado por un pintor o estar copiando un modelo italiano. En todo caso, se trata de un simple esquema, sobre el que hay que concretar la decoración, lo que explicará algunas incoherencias posteriores. Hay expresiones curiosas en el texto, como las indicaciones de que los pedestales no tienen que ser ni muy altos ni muy bajos, o que los detalles de las armaduras y las flechas son una novedad y tienen que estar presentes allí porque la obra lo requiere.

La actuación, en líneas generales, es bastante simple. Se trata de un esquema típico de portada a modo de arco triunfal, con cuatro pilastras decoradas con candelabros y un arco central en cuyos netos debían realizarse medallones con trofeos, que finalmente pasaron a ser ángeles emulando las victorias aladas de los modelos

⁸⁶⁷ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, pp. 86-88.

⁸⁶⁸ Gómez Lozano, Josep Marí: *La Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor: aproximación a su reconstrucción gráfica*, Universidad de Salzburgo, Salzburgo 2003, p. 344.

romanos. Entre cada par de pilastras debería haber una hornacina rematada por una venera y con ménsula festoneada en la que un ángel soportaría el escudo municipal. En el piso superior, dos pequeñas pilastras enmarcarían una escena en relieve con la Virgen y unos ángeles músicos. El arco a la romana que los cubre, quizá un frontón avenerado, estaba rematado por vasos o jarrones⁸⁶⁹. Nos quedaría así una portada de gran monumentalidad. Flanquearía este segundo piso con *una obra ytaliana feta com hun arbota*, haciendo referencia con toda probabilidad a enormes aletones o volutas de transición como las desarrolladas por Brunelleschi en la linterna de la cúpula de Santa Maria dei Fiore o por Alberti en la fachada de Santa María Novella, en Florencia. Remataría todo ello un arco a la romana flanqueado por dos vasos o copones. Es probable que el arco quedara trasdosado, dando un remate curvo al relieve o quizá incluso formando un frontón, porque no se habla aquí de cornisa.

El problema viene a la hora de colocar las esculturas, que seguramente no estaban dibujadas en el diseño original⁸⁷⁰. Debían tener el mismo tamaño todas las imágenes, porque algunas se cambiaron de sitio. En las hornacinas inferiores el contrato nos habla únicamente de San Vicente Ferrer, habiendo olvidado seguramente mencionar otra de San Vicente Mártir, que Zacarés coloca sobre la cornisa, seguramente en los extremos. En el siglo XIX las hornacinas bajas las ocupaban los Santos Juanes, es decir, San Juan Bautista y San Juan Evangelista, que inicialmente tenían que flanquear el remate superior. Sobre las dos pilastras centrales aparecerían Santiago y San Jorge, patronos de los reinos de Castilla y Aragón, respectivamente.

¿Cómo se relaciona el cuerpo superior y las esculturas ubicadas sobre la cornisa? Parece lógico pensar que las cuatro esculturas rematan los ejes de las pilastras inferiores. Bajo este esquema, lo razonable sería que el relieve enmarcado por un arco fuera más pequeño que el vano central y quedara entre las dos imágenes centrales. Es la solución habitual de las portadas renacentistas posteriores y barrocas. Esta organización parece entrar en contradicción con lo que explica el documento sobre las dos imágenes que acompañan a la Virgen e implica que los ángeles sean muy pequeños. Se le pueden dar muchas vueltas al documento sin encontrar una solución completamente satisfactoria por lo que, siguiendo los principios de Ockham, hemos apostado por la solución más convencional.

⁸⁶⁹ El arco podría también partir de la cornisa inferior y quedar entre las pilastras, como en la portada de la iglesia de Andilla. Sin embargo, en ese caso sería correcto rematar el conjunto con una cornisa y los jarrones sobrarían.

⁸⁷⁰ Este caso sería similar al de los retablos pictóricos, donde se definían las trazas y dimensiones del marco de mazonería y después se indicaba en el texto del contrato lo que se pintaría en cada una de las escenas. Sobre el tema puede verse: Lacarra Ducay, M^a del Carmen: “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 13 (1983) pp. 553-582.

Lo extraño no es tanto el contrato como la ejecución final que llegó al siglo XIX. La descripción de Zacarés nos presenta ya alguna diferencia, sobre todo con respecto a la ubicación de las imágenes de los santos y el traslado de la Virgen y los ángeles a lo que entendemos como un tímpano en la portada. El mayor problema que se nos plantea es ajustar en este lugar la reja que actualmente está ubicada en la torre de la Lonja y que cuenta con una anchura de 3,2 metros, sin que aparentemente se haya suplementado nada. Es más, en nuestra opinión la reja se recortó para adaptarse a su actual ubicación, porque los módulos laterales son más cortos que los centrales. La anchura estimada sería de alrededor de 3,6 metros, unos 16 palmos, lo que implicaría una altura hasta la clave del arco de unos 5,4 metros.

Si intentamos adaptar a la pared de la antesala de la capilla una portada del tipo referido en el contrato con las dimensiones que implica la reja de la Lonja, no cabe. Por tanto, hay algo que falla. La configuración que vio Zacarés no pudo ser la referida en el contrato de 1517, sino algo diferente. En un primer momento pensamos en una solución poco canónica, como la que encontramos en la Capilla del Santísimo en el Colegio del Patriarca de Valencia. Nos referimos a un frente en madera pintada de verde y decorada con candelabros, elemento arcaizante a finales del XVI que nos sugirió la idea de que se estuviera copiando otro modelo anterior. El frente actúa como arco triunfal y tras él aparece el presbiterio cubierto con una bóveda octogonal de arista, en la línea de la que hubo en la Capilla de los Jurados.

Lo más extraño de su configuración es el hecho de que el arco sobresale por encima de la cornisa. Un esquema muy similar, pero duplicando en dos pisos los cuerpos laterales e integrando el arco central, lo encontramos en el Sepulcro del Cardenal Mendoza en Toledo (1497) o, sobre todo, en la puerta del Salón de los Marqueses en el Castillo de La Calahorra (h. 1510) cuya composición ha sido relacionada por Margarita Fernández con el Arco de Jano Cuatrifonte en Roma⁸⁷¹. El promotor de esta última obra fue el Marqués de Zenete, que a principios del XVI tenía relación con la ciudad de Valencia⁸⁷².

⁸⁷¹ Fernández Gómez, Margarita: *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalidad Valenciana, Valencia 1987, p. 173. Se pueden encontrar modelos más próximos en algunos retablos y tabernáculos realizados por los escultores comatescos a finales del XV, como el altar mayor de la iglesia de Santa María del Popolo, encargado en 1473 a Andrea Bregno (Véase: Marta, Roberto: *L'architettura del rinascimento a Roma (1417-1503) Technique e tipologie*. Edizioni Kappa, Roma 1995, p. 250).

⁸⁷² El Marqués de Zenete era Rodrigo Díaz de Vivar Mendoza, uno de los hijos del cardenal Pedro González de Mendoza. Entre otras posesiones, compró en 1492 el Señorío de Ayora y también las baronías de Alberique, Alcócer y Alazque. No poseía casa en Valencia, residiendo en el Palacio Arzobispal durante sus estancias en la ciudad. (Gómez-Ferrer, Mercedes: "El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 22 (2010) pp. 27-46).

Tal como está planteado el problema en el Colegio del Patriarca se ha restituido en el apéndice gráfico (Lámina 5.25). Podemos comprobar que las pilastras y las hornacinas laterales estarían manteniendo la misma dimensión que tenían para la portada del contrato de 1517 y que únicamente se han desplazado para dejar paso a un hueco de mayor anchura. La Virgen y los ángeles preparados para el remate superior se habrían trasladado al tímpano del arco. Es evidente que se trata de una solución ingeniosa que aprovecha las piezas labradas para la portada contratada en 1517, siendo nuestra única duda si la modificación se hizo desde un primer momento o si tuvo lugar a finales del XVI, cuando se reparó todo el edificio. La fecha tardía de la reja (1601) y el hecho de encontrar el tímpano esculpido únicamente en portadas renacentistas muy tardías, como la de la iglesia del Convento de Predicadores de Valencia, son dos pistas que apuntan a la segunda de las hipótesis.

Sin embargo, existe otra posibilidad mucho más canónica, a la cual podemos llegar de manera indirecta al observar con detalle el gran lienzo de Jerónimo Jacinto Espinosa (Lámina 2.15). Pintado en 1662, representa a los Jurados y los Justicias arrodillados ante la Inmaculada, que aparece sobre un altar y delante de una tela roja. A ambos lados de la Inmaculada sobrevuelan la escena varios ángeles con filacterias. Tras estos ángeles se intuyen los pedestales y basas de unas pilastras, separadas unos tres metros. Los elementos arquitectónicos referidos tienen un peso tan escaso en la composición que podrían haberse eliminado de ser un añadido imaginario. En nuestra opinión se trata de una representación parcial de la portada, que se caracterizaría por unos pedestales muy altos y muy separados.

Este tipo de pedestales altos aparece también en el curioso retablo de la Capilla de los Caballeros en la Catedral de Cuenca, realizado por Fernando Yáñez de la Almedina hacia 1526. El referido retablo tiene forma de portada y podría responder al mismo modelo planteado para la capilla de Valencia. La relación no es tan extraña si pensamos además que en 1517 Yáñez estaba en Valencia y que dio trazas para elementos renacentistas, como el antiguo órgano de la Catedral (1510)⁸⁷³. Eliminando el remate superior y aumentando de manera proporcionada el arco central hasta eliminar la predela, hemos preparado un fotomontaje bastante convincente, completado con la adición de algunas esculturas de tumbas realizadas por Andrea Bregno en torno a 1500 (Lámina 5.26). Ajustada al ancho disponible de la pared, el hueco coincidiría también con la dimensión de la reja.

Debe observarse también que en esta tercera reconstrucción el techo lo hemos situado más alto, porque de otra manera apenas sería visible el friso tras las estatuas

⁸⁷³ Bérchez, J.: *Arquitectura renacentista...*, p. 38.

superiores. Esta operación no es arbitraria, sino que recoge la diferencia de cota del balcón que se puede observar en la fotografía de la fachada antes del derribo, y que hemos incorporado en la restitución del frente principal del edificio. Desde el punto de vista arquitectónico y compositivo, la habitación resulta ahora excesivamente alta. Si buscamos una proporción *ad quadratum* deberemos tomar como referencia la anchura mayor, de 39 palmos (8,83 m) en lugar de los 35 donde está el frente de la capilla. Transformando esta anchura en altura, la línea nos queda justamente por encima del friso propuesto. Debe decirse que no tenemos ninguna información sobre la escuadría de las vigas y la dimensión de los canes, aunque se ha tomado como referencia algunos elementos del contiguo Salón de los Ángeles, de similar anchura, por lo que no se irá mucho la posición del friso.

A lo que queremos llegar es a la siguiente conclusión: la existencia de un falso techo plano por debajo de las vigas a finales del siglo XIV, que quizá habría perecido con el incendio de 1586. Encontramos evidencias de la existencia de falsos techos decorativos —o taujeles, según la tradición hispánica— en la medianera primitiva del Palacio de En Bou de Valencia, el Palacio Ducal de Gandía y la Sala Capitular del Convento del Carmen de Valencia, recientemente restaurada. La pintura italianizante de la época en la Corona de Aragón presenta como motivo recurrente el artesonado, así que es posible que éste fuera el diseño inicial, labrado o pintado sobre un tablero de madera bastante plano.

Pero pasemos ahora al interior de la capilla, siguiendo con el relato de Zacarés:

La capilla obra del maestro Jaime Vicent costó 6.500 sueldos valencianos, fue construida como ya se ha dicho en 1517; forma un cuadrado de 30 palmos con bóvedas de crucería, en cuyos arranques hay florones con las barras de Aragón: el retablo [está] compuesto de cuatro columnas corintias en el primer cuerpo y dos en el segundo; fue dorado con mucho gusto por Jaime Andreu que lo concluyó en 19 de Diciembre del mismo año, y se le abonaron 20 ducados de oro; la tabla que cierra el nicho es de Juan Moria, la colocó en 20 de Septiembre de 1518, y costó 3.000 sueldos. Frente al altar se conservan todavía los seis siales con reclinatorios de nogal que servían para los seis Jurados.

En los recuadros sobre la cornisa están pintados al fresco los cuatro Evangelistas, y en los planos el Salvador, la Purísima, los Santos Vicente Ferrer, Luis Bertrán y Pedro Pascual; los venerables Señor Patriarca, Francisco Gerónimo Siuri, y los Beatos Nicolás Factor y hermano Francisco del niño Jesús, ejecutados con muchísima inteligencia⁸⁷⁴.

⁸⁷⁴ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25.

La capilla fue obra de Joan Corbera, discípulo aventajado de Pere Compte, colaborando Jaume Vicent en la escultura⁸⁷⁵. Se trataba de un espacio de rampante redondo y geometría esférica, en la línea de la Capilla de la Virgen de la Paz en la iglesia de Santa Catalina (c. 1510) es decir dentro de la vanguardia del tardogótico hispánico⁸⁷⁶. No hemos encontrado noticias del pintor Juan Moria que menciona Zacarés, pero lo más probable es que sea una transcripción errónea del nombre de Joan Martí, quien estaba trabajando en esa época para los Jurados en la decoración de las diversas dependencias de la Casa de la Ciudad. Martí no debía ser un artista excepcional, por lo que cabría plantearse la posibilidad de que se hubiera adaptado o reformado un retablo anterior⁸⁷⁷.

La decoración al fresco que menciona Zacarés en su descripción de la capilla era algo posterior, de hacia 1600, como veremos. De hecho, el sacerdote franciscano Nicolás Factor (1520-1583) fue beatificado en 1786, mientras que el carmelita descalzo Francisco del Niño Jesús (1544-1604) lo fue en 1769. El Patriarca es Juan de Ribera (1532-1611) quien sería también beatificado en 1796 y canonizado en 1960.

No hemos encontrado noticias de Francisco Gerónimo Siuri, porque este personaje nunca existió, tratándose de una errata del libro. Si consideramos que las beatificaciones fueron en el siglo XVIII podría pensarse que Zacarés se refiriera al docto valenciano Marcelino Siuri (1654-1731) canónigo y catedrático de Teología en la Universidad de Valencia, de la que llegaría a ser vicerrector, pasando después a ocupar el cargo de obispo de Orense y luego de Córdoba⁸⁷⁸. Sin embargo, parece más apropiado considerar que se está haciendo referencia al venerable Francisco Jerónimo Simó (1578-1612), quien tuvo una importante devoción en Valencia a principios del siglo XVII. El culto al venerable *pare Simó* comenzó poco después de su muerte en 1612, alcanzando gran popularidad e incluso repercusión a nivel europeo, pero la oposición de las órdenes mendicantes y de la Inquisición logró que

⁸⁷⁵ Bérchez Gómez, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaja, Valencia 1994, p. 38.

⁸⁷⁶ Se conservan los lunetos de la capilla de la Casa de la Ciudad, con forma circular y no apuntada. Este detalle nos aleja de las bóvedas octogonales tradicionales y nos confirma que su geometría era ya totalmente esférica, como la de la citada Capilla de la Virgen de la Paz, restituida por los profesores Miguel Ángel Rodríguez y José Calvo (Véase: Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 164-165).

⁸⁷⁷ Zacarés no nos aporta más datos sobre este retablo, pero es raro que no se haya conservado nada del mismo y también es extraño que sobrevivieran las tablas de Van der Stockt si se retiraron en el siglo XVI. Ello nos lleva a pensar que se pudieron integrar dentro de una nueva obra de madera de estilo renacentista, hoy perdida, que quedaría completada con una tabla de remate superior y quizá con una predela. Un retablo de este tipo sería muy parecido al que pintó Sariñena para la capilla del Palacio de la Generalidad un siglo después.

⁸⁷⁸ Mestre Sanchis, Antonio: "La Facultad de Teología. De la decadencia a la reforma ilustrada" en *Historia de la Universidad de Valencia. Volumen II: la universidad ilustrada*, Universidad de Valencia, Valencia 1999, pp. 283 et ss.

se prohibiera y persiguiera en 1619⁸⁷⁹. Ello nos permite, aún a falta de documentos, ajustar una cronología para esta decoración de la capilla precisamente entre 1612 y 1619⁸⁸⁰. En el fondo, la iconografía de la capilla remite a santos, venerables y beatos valencianos o relacionados con Valencia, dentro de un programa de exaltación patriótica muy acorde con un edificio que debía ser representativo del Municipio. Sin embargo, en origen no fue así, como veremos.

Boix publicó el documento sobre el primer acabado pictórico de las bóvedas y sus molduras, firmado entre los Jurados y el pintor Joan Martí el 20 de septiembre de 1518. El texto fue reproducido por Tramoyeres en su artículo sobre la Capilla, mereciéndonos atención algunos detalles concretos que nos ayudan a definir el aspecto original de la bóveda:

[...] *Capitols fets y fermats y ordenats de e com bande esser daurats y acabats los cruers y obra de la dita capella, dich de tot lo que toca als cruers e motlures dentorn y dels colors quey ha de haver per les copades.*

E primerament, que los cruers de la dita capella bande esser, una per una, daurats tots los bosells e chanfrants, segons sta ja senyalat en la dita capella, que son totes de color de ocre e mes fas daurar tots los entorns de la dita capella, dich les dos motlures que corren al entorn, los quals no son senyalats de color segons los altres, los quals aquells han de esser tots dor, salvo alguns chanfrans que seran de color, dich de azur fi, en los altres de carmesi, e tot ha de esser finissim e les colors per lo semblant dels millors que trobar se poran.

Mes que daurat que sera tota la obra de la dita capella, dich tots los bosells e chanfrants y cordes e entorns, en fi que tot lor que puxa entrar en tota la dita obra de la capella [blanco] que entrara en la dita pintura de les figures que han de esser de colors al oli que del altre [blanco] de daurar mes avant, que en les dites copades que nomenat havem que han de ser de adzur hi haja de fer sobre la dita copada de sobre lo dit adzur, a modo de una vinyeta la vora [blanco] axi que haia de daurar tota la obra que toca a la dita dauradura acabada ab tota perfectio, axi dor com de mans a jubi de bons mestres, los quals les senyors de jurats voldran.

*Item en la faxa que es en la fi de la capella, sia de adzur fi ab letres dor, y les vases dor ab lavors que donat li seran. [...]*⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Sobre el venerable Simó: Falomir Faus, Miguel: “Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619”, *Locus Amoenus* nº 4 (1998-1999), pp. 171-183. La falta de escritos del Padre Simó y, sobre todo, su pertenencia al clero secular fue la principal causa de la oposición de los miembros del clero regular.

⁸⁸⁰ Confirmaría la cronología que no se incluyera a otro importante religioso vinculado con la ciudad como Santo Tomás de Villanueva, que fue beatificado en 1619.

⁸⁸¹ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, pp. 89-90 y Boix, V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 282-283. Las dos versiones del documento son diferentes, orque Tramoyeres hizo una nueva transcripción corrigiendo varios errores de interpretación de Boix, aunque en algunas palabras nos hemos quedado con la versión decimonónica.

El documento nos confirma que sería una bóveda de crucería de tradición gótica (Lámina 5.14 y 5.15) cuyos nervios se iban a dorar parcialmente en la zona donde había una pintura ocre, seguramente el llamado “bol” que aún hoy se emplea como base para la colocación del pan de oro. En todo el perímetro corren dos molduras, que también irán doradas, excepto algunos elementos intermedios en azul y carmesí. Con toda probabilidad son las molduras que rodean el friso azul con letras doradas, a que se hace referencia en el último punto. Resulta extraño que ambas referencias aparezcan tan separadas y en la faja se habla del “final de la capilla” lo que nos podría hacer pensar que estuviera abajo, pero entonces no tendría mucho sentido la inscripción. Además, en lenguaje tradicional de cantería se llama capilla a la bóveda, como podemos comprobar en el manuscrito de Vandelvira u otros escritos del XVI⁸⁸². Por otra parte, la presencia de frisos en espacios abovedados es bastante habitual en época tardogótica, entre el último cuarto del XV y el primero del XVI. En Valencia el referente más inmediato es la Lonja.

También remite a la Lonja la presencia de algunos nervios entorchados, que es la interpretación que podemos dar a la palabra *cordes* (o *cordons*, según la transcripción de Boix). Los entorchados tendrían un especial auge a principios del siglo XVI entre los discípulos de Pere Compte y los encontramos también en la galería del patio de la propia Casa de la Ciudad⁸⁸³. Más extraña es la referencia a *vases* o “basas”, que inducen a pensar en pilastras o columnas adosadas, aunque también podría referirse a las columnillas de las ventanas o a los arranques de los bocelos que suelen recorrer el perímetro de huecos de puertas y ventanas en las obras de principios del XVI, como el torreón del Palacio de la Generalidad.

El documento parece sugerir que habría otros elementos que deberían ser dorados, porque se reitera en la idea de dorarlo todo. No obstante, las referencias a la pintura que se tienen que hacer al óleo, así como la decoración vegetal de la “viñeta”⁸⁸⁴ sobre la moldura perimetral, sugieren una decoración de cierta riqueza, que se completaría con los motivos figurativos contratados con el maestro pintor Miquel Esteve el 18 de septiembre de 1518. Incluimos algunos detalles del programa iconográfico, porque nos ayudarán a comprender la arquitectura:

⁸⁸² La denominación puede comprobarse en el fac-símil del tratado o, mucho mejor, en el estudio e interpretación que hizo José Carlos Palacios de este manuscrito (Palacios Gonzalo, José Carlos: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Lería, Madrid 2003).

⁸⁸³ Zacarés, J.M.: *Memoria...*, p. 23. Deben recordarse dos arcos provenientes del patio de la casa señorial de la Baronesa de Chova en la calle Calatrava, probablemente obra de algún discípulo de Pere Compte como Joan Corbera o de Miquel Maganya, algunas decoraciones del Palacio de los Centelles de Oliva o los entorchados que hará el valenciano Antoni Queralt en el claustro del Convento de San Bartolomé de Bellpuig, por ejemplo.

⁸⁸⁴ El significado originario de la palabra “viñeta” se refiere al adorno en figura de sarmientos que se pone en las primeras páginas de un libro. También se usa en relación a una decoración arquitectónica en forma de dibujo continuado de hojas más o menos afiligranadas y zarcillos.

[...] *Capitols fets y fermats per e entre los magnífichs Jurats de la insigne ciutat de Valencia, Racional y Sindich de aquella, de una part, e mestre Miquel Steve, pintor, de la part altra, sobre lo pintar de la capella de la sala de la dita ciutat, los quals son los següents:*

Primo, ha de pintar lo dit mestre Miquel Steve entre los cruers de la dita capella, en lo pla, angels que han de esser ab tota perfeccio acabats e tenint cascu de aquells en les mans, sos instruments de musica e que les ales de aquells sien daurades e matizades de colors, segons stan los angels de la capella de la Seu pintats, e que lo instrument de cascu sia diferenciat de altre, de modo que en tota la capella noy haja dos instruments de una mateixa manera.

Item, que en lo pla dels cruers dels racons, ha de pintar angels de chiqua forma, tenint en les mans scrits, e en los scrits, pintats tots los inproperis de la pasio de nostre senyor Deu Jesucrist.

Item, que en lo entorn de la dita capella, queyba certs migs redons, los quals son finicions deles voltes de la dita capella, ha de pintar primerament en lo mig redo principal, que be damunt lo altar, la maiestat de nostre Senyor Deu Jesucrist e en lo entorn de aquella hun arach de cherubins, molt ben acabats, segons sta en la magestat de la capella de la Seu de Valencia, e en los altres migs redons, ha de pintar los dotze apostols, molt ben acabats, stant o seyts en hun banch ab doser a les spales, tenint en la una ma cascu les insignies de son martiri, segons se costumen de pintar los apostols e, en laltra ma, hun libre, segons stan pintats los apostols de la capella de la Seu de Valencia. [...] ⁸⁸⁵

Continúa el documento especificando detalles sobre la calidad de los acabados y el modo de ejecución para que sean duraderas, al óleo y con tres capas de preparación aplicadas sobre yeso, así como el pago de 4400 sueldos por su trabajo y el plazo de finalización hasta septiembre de 1519. Sin embargo, viéndose desbordado por el trabajo, Miquel Esteve subcontrató la mitad de las pinturas con otro pintor, Miquel del Prado. Ambos son personajes prácticamente desconocidos y que dominan el lenguaje renacentista, por lo que Tramoyeres los considera discípulos o colaboradores de Yáñez de la Almedina y de Llanos, quienes estuvieron trabajando en las puertas del retablo de la Catedral de Valencia entre 1505 y 1513⁸⁸⁶. Recientemente se ha averiguado que Esteve era natural de Xátiva y que estaba afincado en Valencia desde al menos 1510⁸⁸⁷.

Sin embargo, el programa iconográfico responde a otro modelo que se había realizado unas décadas antes. Las referencias a las pinturas de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia realizadas por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio a partir de 1472, son totalmente explícitas en el contrato, con lo que podemos

⁸⁸⁵ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, pp. 93-94.

⁸⁸⁶ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, pp. 90 et ss.

⁸⁸⁷ Los nuevos datos sobre este pintor aparecen en Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Corbalán de Celis Durán, Joan: “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, en *Ars Longa* n° 13 (2004) pp. 11-31.

hacernos idea de que los ángeles músicos propuestos iban a ser muy similares a los que recientemente se han recuperado en la citada Catedral⁸⁸⁸. La representación de Cristo en majestad y del apostolado remite igualmente a las pinturas del presbiterio catedralicio y, aunque en este caso no las conocemos por permanecer ocultas tras el revestimiento barroco de Juan Bautista Pérez Castiel, debemos recordar que también en el Patriarca existe este motivo, incluidos los querubines que lo rodean.

Los ángeles de la bóveda no debieron ejecutarse, porque en junio de 1521 se pagaba al pintor Joan Marti 27 libras 7 sueldos *per parte que ha per pintar la volta de la capella de la Sala de la dita ciutat*⁸⁸⁹. Este pintor estaba más acostumbrado a realizar decoraciones murales, por lo que pensamos que el programa iconográfico ya se había cambiado. Lo cierto es que, con tanto nervio y tercelele, quedarían muchos ángeles y muy pequeños, lo que habría dado una imagen muy diferente a la solemnidad de la cabecera de la Catedral.

Sí que se realizó y se ha salvado parte del apostolado de la primitiva Casa de la Ciudad, que fue recuperado durante la ejecución del derribo y que se conserva actualmente en el Museo Municipal. Tramoyeres nos detalla que se conservan cinco lunetos restaurados y dos con la simple imprimación del dibujo⁸⁹⁰. Los primeros representan a San Jaime, San Pedro, San Bartolomé y San Mateo (juntos) San Juan Evangelista y San Pablo; y los segundos, irrecuperables, son los de San Marcos y San Jaime el menor.

Conservamos un total de ocho lunetos, repartidos entre el Museo Histórico Municipal y el Museo de la Ciudad (Láminas 2.9 a 2.12). En el primero hay cuatro, que están expuestos: San Andrés (117 x 156 cm); San Pablo (95 x 162 cm); San Bartolomé y San Mateo (118 x 190 cm); y Santiago el Mayor (123 x 236 cm). En el segundo se pueden ver San Juan (113 x 152 cm) y San Pedro (117 x 167 cm),

⁸⁸⁸ En la Catedral los arcos formales son ojivales, lo que crea un ángulo en la plementería que la divide en dos planos curvos y obliga a disponer dos ángeles entre nervios. En la capilla de la Casa de la Ciudad los formales eran de medio punto o ligeramente rebajados, lo que implica una continuidad en un único plano, lo que permitiría representar un ángel de mayor tamaño y disposición menos rígida, como en el Patriarca. Aún así, tendríamos ocho ángeles grandes y cuatro pequeños.

⁸⁸⁹ AMV *Lonja Nueva* e³-31, f-64r.

⁸⁹⁰ Tramoyeres, L.: "La capilla...", pp. 98-99. Las pinturas fueron recuperadas durante el derribo de la Casa de la Ciudad en 1860, siendo arrancadas cuidadosamente por Francisco Martínez Yago, restaurador de la Academia de San Carlos. Según Tramoyeres, solamente se restauró entonces la imagen de San Jaime el mayor, depositándose el resto debidamente protegido en los desvanes del actual Ayuntamiento. En 1896 y gracias a las indicaciones del archivero Vives, fueron restaurados por Vicente Borrás. No obstante, debemos discrepar de Tramoyeres porque, según vimos en las actas municipales, Martínez Yago había restaurado previamente cinco lunetos, de los que uno está expuesto y los otros cuatro en paradero desconocido.

conservándose en los almacenes dos lunetos más con San Felipe (95 x 162)⁸⁹¹ y Santiago el Menor con San Judas Tadeo (110 x 155 cm). Estos últimos se trasladaron a lienzo y presentan un estado de conservación mucho peor que el resto.

Debe advertirse que Tramoyeres nos habla de siete lunetos y actualmente se conservan ocho. La documentación decimonónica de mediados de siglo hace referencia al traslado de las pinturas a lienzo, llevada a cabo por Martínez Yago. Tramoyeres, sin embargo, indica que el luneto de Santiago el Mayor -que no está sobre tela- fue restaurado por Martínez Yago a mediados de siglo, por lo que los otros siete (incluido el luneto de San Andrés, que no se menciona en el artículo) serían los recuperados en 1896⁸⁹².



Recreación hipotética de la Capilla de los Jurados, antes del incendio de 1586.

Se rescataron también de la decoración original varios fragmentos menores: parte de un Ángel Custodio y de la efigie de la Virgen, atribuidos a los mismos pintores, así como las cabezas de San Vicente Ferrer y del Beato Nicolás Factor (Lámina 2.13). Según Tramoyeres, estas dos últimas imágenes habrían sido realizadas por Juan

⁸⁹¹ En los antiguos inventarios del Museo, San Felipe aparece identificado como San Matías. Quizá sea éste el supuesto San Marcos que cita Tramoyeres.

⁸⁹² AMV, Libro de Actas del año 1860 (sign. D- 305) n° 268. José María Settier también hace referencia, pocos años después, a los lienzos donde se habían trasladado las pinturas de la capilla. (Settier, Joseph María: *Guía del viajero en Valencia/ Guide du voyageur a Valence*, Imprenta de Salvador Martínez, Valencia 1866, p. 234).

Sariñena en 1596, quien también restauró algunos de los apóstoles⁸⁹³. Tenemos nuestras dudas sobre las fuentes y la interpretación de Tramoyeres, porque según una noticia recogida por Orellana, lo que habría pintado Sariñena en 1596 serían las efigies de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir en dos de los lados de una de las torres del edificio⁸⁹⁴, detalle que además recoge Bartolomé Matarana cuando representa en los frescos de la iglesia del Patriarca la solemne procesión llevada a cabo por la llegada a Valencia de la reliquia de San Vicente Ferrer (Lámina 1.5). Como se ha comentado, la presencia del venerable Simó en la iconografía sugiere que la actuación de Sariñena en la capilla debió ser algo posterior, fechable entre 1612 y 1619.

Volvamos a la arquitectura. Lo primero que se hace patente es que la descripción de Zacarés no coincide en absoluto con el contrato y los restos conservados. Seguramente la capilla había sufrido algunas reformas a lo largo del tiempo, quizá no excesivamente importantes, pero capaces de cambiar el aspecto de manera sustancial.

Parece innegable por la descripción decimonónica que se trataba de una obra de crucería, seguramente dentro del gusto tardogótico vigente todavía a principios del XVI. Sin embargo, no se nos precisa el tipo de cubrición concreto. ¿Se trataría de una bóveda estrellada de nueve claves, como la de la capilla de la Lonja? En nuestra opinión, nos decantamos más por una bóveda estrellada de planta octogonal, similar a la de la Sala Capitular o la Sacristía Vieja de la Catedral de Valencia. Entre otras cosas, el espesor de los muros que, como comentamos al hablar de las dimensiones de la planta general, estarían más próximos a la referida Sacristía que a los de la capilla de la Lonja.

La idea se corroboraría por la forma y tamaño de los lunetos conservados. Se han preservado ocho de los doce lunetos, cuya forma y proporción nos ayuda además a identificar su posición concreta en los muros de la capilla. Todos los lunetos conservados presentan una arquitectura en falsa perspectiva, preparada para estar al lado izquierdo o derecho de la habitación, salvo la de Santiago, que está centrada. Lo lógico, además, es considerar que se siguió un orden a la hora de colocarlos.

⁸⁹³ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, pp. 96-98. Respecto a la restauración de los Apóstoles, la afirmación de Tramoyeres se basa en la observación de retoques en las pinturas, no en documentos concretos.

⁸⁹⁴ Orellana, M.A.: *Valencia antigua...*, tomo III, p. 34. Sabemos que las pinturas se hicieron en la torre oriental, representándose a San Vicente Martir en el lado Sur, frente al Tribunal del Gobernador, y a San Vicente Ferrer al Este, mirando a la plaza. (Orellana, Marcos Antonio: *Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1930, p. 161).

El programa resultante sería el siguiente, ordenando de izquierda a derecha en cada paramento (se marcan con * los lunetos conservados y con ** aquellos trasladados a lienzo):

Muro Norte: San Pablo* / Cristo y querubines / San Pedro*

Muro Oeste: San Juan* / Santiago el Mayor* / San Andrés*

Muro Sur: San Bartolomé y San Mateo* / ¿la Virgen? / San Felipe**

Muro Este: Santiago el Menor y San Judas Tadeo** / ¿San Simón? / ¿Santo Tomás?

Estableciendo el listado correlativo, tenemos a Pedro, Andrés, Santiago, Juan, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Simón, Santiago el Alfeo, Judas Tadeo y Pablo. En los Evangelios aparecen cuatro listados de los Apóstoles, con ligeras variantes en su orden⁸⁹⁵. Hasta Mateo, la secuencia se corresponde plenamente con el listado de Lucas 6, 14-16. Se disponen en sentido levógiro para que San Pedro quede sentado a la derecha de Cristo, lo que significa que el espectador lo ve a su izquierda. En los apóstoles de la pared oriental parece que se ha alterado intencionadamente este orden al juntar a Santiago el Alfeo y Judas Tadeo, con toda seguridad haciendo referencia a una antigua tradición que los consideraba hermanos.

Respecto al muro Sur, se plantea el problema de la existencia o no del luneto central. Debemos recordar que la portada renacentista proyectada era de medio punto, pero que en la descripción de Zacarés la escena de la Virgen con los ángeles queda bajo el arco, sobre un dintel. Suponemos que había doce lunetos desde un principio, que se planteó a Cristo con sus once apóstoles fieles (debidamente excluido Judas Iscariote) y que sobre la marcha se decidió agrupar a Bartolomé con Mateo y Santiago el Alfeo con Judas Tadeo, para dejar sitio a San Pablo y a otro luneto donde quizás estaría la Virgen, sobre la puerta y enfrente de Cristo. Desconocemos si Simón y Tomás compartirían también un mismo luneto o si estarían separados como el resto de la serie, aunque esta segunda opción nos parece más probable.

Recordemos que se conserva un fragmento con la cabeza de la Virgen y otro con el Ángel Custodio armado con su espada. Estas representaciones no estaban en el contrato de 1518 y es posible que, al menos la Virgen, se añadiera después. Respecto al ángel, hemos visto que en 1521 se pintaban las bóvedas con un diseño más simple,

⁸⁹⁵ En Marcos 3,16-19 los Apóstoles eran: Simón (Pedro), Santiago y Juan, Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Santiago el Alfeo, Tadeo, Simón el cananista y Judas Iscariote. Según Mateo 10, 2-4 sus nombres eran: Simón (Pedro) y Andrés, Santiago y Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago el Alfeo, Tadeo, Simón el cananista y Judas Iscariote. Por su parte, Lucas 6, 14-16 nos da el siguiente orden: Simón (Pedro) y Andrés, Santiago y Juan, Felipe y Bartolomé, Mateo, Tomás, Santiago el Alfeo, Simón el Zelote, Judas (Tadeo) y Judas Iscariote. Finalmente, en Hechos 1,13 el listado es el siguiente: Pedro y Santiago, Juan, Andrés, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Santiago el Alfeo, Simón el Zelote y Judas (Tadeo).

algo que resulta razonable al comprobar que los paños libres son mucho más pequeños que en la Catedral y que los ángeles aquí quedarían muy pequeños. Por la postura forzada del ángel podemos pensar que corresponde a un espacio con forma triangular o, al menos, no cuadrada. Es posible que este ángel fuera uno de los querubines que debían acompañar a Cristo en el luneto principal, donde la forma se correspondería a la propia curva. Es cierto que, desde el Renacimiento, los querubines normalmente se representan como niños, aunque la tradición medieval todavía les da la forma de jóvenes con alas.

Sería lógico pensar que en la clave se esculpió la figura del Arcángel San Miguel, que había sido el titular de la capilla municipal desde tiempos muy anteriores, como se ha visto. Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia una clave de bóveda, de gran tamaño y bastante desfigurada, con la representación de San Miguel pesando las almas. Esta clave muestra además arranques de nervios para una bóveda de geometría octogonal con terceletes, de 9 ó de 13 claves. La pieza, sin embargo, no presenta el perfil acampanado habitual en las claves valencianas desde la segunda mitad del XV, por lo que parece cronológicamente anterior. En su momento planteamos que podría proceder del Palacio del Real, aunque no habría que descartar que fuera una de las piezas recuperadas de la Casa de la Ciudad⁸⁹⁶.

La fisonomía de la capilla debió quedar completamente alterada en torno a 1600, siendo ésta la imagen que describe Zacarés (Láminas 5.16 a 5.21). Aunque sigue existiendo una bóveda de crucería y una cornisa inferior, no necesariamente serían las del siglo XVI. Es interesante observar que no hay nada en el escrito decimonónico que sugiera una bóveda octogonal, antes al contrario, se habla de cuatro “recuadros” o lunetos con los evangelistas y de los *florones* con el escudo de Aragón del que nace la bóveda, que parecen más propios de esta época tardía, además de no aparecernos nada similar en el contrato sobre los elementos que se tenían que dorarse en 1518, donde se habla solamente de molduras.

No estamos ante un simple repintado, porque en ese caso los doce –y no cuatro– lunetos renacentistas habrían quedado ocultos bajo las nuevas representaciones y difícilmente se habrían podido salvar. Da más la sensación de que el apostolado renacentista se descubrió oculto tras un trasdosado protector o por encima del nivel de la nueva bóveda. A este respecto, cabe recordar que, según el propio Zacarés, la planta de la capilla era un cuadrado de 30 palmos de lado, mientras que la estancia de la torre contigua debería haber tenido al menos 32 ó 35 palmos. Si había continuidad de los muros queda patente el recrecido interno. Recrecido que, además, estaría

⁸⁹⁶ Sobre esta pieza, véase: Zaragoza Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín” en *Historia de la Ciudad V. Tradición y Progreso*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 61-78.

plenamente justificado si se hubiera cambiado de una bóveda de forma octogonal a una crucería simple, donde los empujes sobre los ángulos son mayores y, al menos en fachada, quedarían sin contrarrestar.

En nuestra opinión, el incendio de las cubiertas de 1586 pudo haber provocado el hundimiento de parte de la bóveda. La caída de las vigas de cubierta durante el incendio podrían haber hecho colapsar parte de la plementería, como parece sugerir la documentación de la reconstrucción en 1587. La excusa del siniestro de la capilla o la simple voluntad de renovación habrían justificado demoler la vieja bóveda y levantar otra más simple, también de crucería, en la línea de las que vemos en las iglesias valencianas de hacia 1600, como el Patriarca, San Andrés o San Esteban. Quizá la capilla renacentista fuera demasiado alta o más probablemente la bóveda primitiva estuvo bastante rebajada, como en la Lonja de Valencia⁸⁹⁷. Sin embargo, una bóveda de crucería simple tiene más empujes y un desarrollo en altura mayor⁸⁹⁸. Los empujes se resolverían recreciendo los muros, lo que explicaría en parte la conservación de los lunetos primitivos prácticamente intactos. Sin embargo, la transformación de la portada colocando la Virgen bajo el arco principal (Lámina 5.25) sugiere que se hubiera reducido la altura de cornisa (Lámina 5.22). La solución del vano adintelado bajo arco la encontramos en la portada renacentista de la iglesia del Convento de Santo Domingo de Valencia, prácticamente coetánea, por lo que no es tan descabellado plantear esta idea. Toda la renovación arquitectónica estaría concluida en 1602, cuando se construyó la nueva reja de entrada, que parece pensada ya para un hueco rectangular (Lámina 2.1).

En los nuevos lunetos se habrían representado los cuatro evangelistas, referidos por Zacarés y actualmente desaparecidos. Los plementos de la bóveda también se debieron decorar de alguna manera, con ángeles o más probablemente con follajes, lo que explicaría que Zacarés no los mencionase⁸⁹⁹. Sí que hace referencia a unas

⁸⁹⁷ En nuestra opinión, la bóveda que cubre el presbiterio de la Capilla del Santísimo en el Colegio del Patriarca estaría inspirada en la Casa de la Ciudad, así como la decoración arcaizante del frente del arco de triunfo de la misma, que respondería a la puerta de la capilla municipal. Pues bien, la referida bóveda es exageradamente plana. Esto tiene además mucho sentido si encima se va a disponer un forjado y más si, como en este caso, hay que adaptarse a una altura definida por la existencia del porche superior. Con todos estos condicionantes, hay que pensar que el perímetro de la bóveda de la Casa de la Ciudad se atirantara con un encadenado de vigas de madera, para controlar los empujes.

⁸⁹⁸ Damos por supuesto que se trataría de una bóveda de rampante redondo. Esta bóveda costaría más de atirantar que la primitiva, mucho más plana, lo que habría sido decisivo para optar por el recrecido.

⁸⁹⁹ En la iglesia del Patriarca, decorada entre 1597 y 1605, se hicieron grandes ángeles en los cuatro plementos de cada bóveda. Respecto al Palacio del Real, sabemos que en la bóveda de la Torre de los Ángeles se repintaron cuatro pares de ángeles sosteniendo escudos en los cuatro *repartiments forans*, decorándose los plementos con follajes de colores. Se nos plantea la duda de si estos ángeles estaban ocupando algunos de los plementos o si se encontraban pintados en el muro. A esta segunda opinión parece contribuir el hecho de que en el dormitorio real se construyese una bóveda vaída con las armas del monarca en el centro y, entre la cornisa y los arcos de cada pared, los escudos de Aragón sostenidos por parejas de niños. (Arciniega, L.: “Construcciones, usos y visiones...” pp. 149-150) Respecto a la

pinturas en los “planos” de la capilla, es decir, en las paredes. En total eran nueve, a saber *el Salvador, la Purísima, los Santos Vicente Ferrer, Luis Bertrán y Pedro Pascual; los venerables Señor Patriarca, Francisco Gerónimo Siuri, y los Beatos Nicolás Factor y hermano Francisco del niño Jesús*⁹⁰⁰. No deberían confundirse con otros lienzos que existían en la Casa de la Ciudad y que refiere Tramoyeres, como el retrato del carmelita Hermano Francisco del Niño Jesús, pintado por Sariñena en 1605, y una Purísima Concepción, copia de la obra de Juan de Juanes, encargada a Agustín Ridaura en 1619 y firmada en 1625⁹⁰¹.

Joseph María Settier nos dice pocos años después del derribo, en 1866, que se conservaban en el Museo Municipal *los frescos que había en las paredes de la capilla, pintados por Cristóbal Llorens, los cuales se sacaron y pasaron al lienzo, y cuya operación dirigió un aficionado muy conocido*⁹⁰². Con toda seguridad Settier se refiere a los lunetos restaurados por Martínez Yago, más que a nuevos fragmentos de las pinturas del siglo XVII, como los retratos de San Vicente Ferrer y Fray Nicolás Fátor. Respecto a otros lienzos descritos por Tramoyeres, como la imagen de la Purísima o el Hermano Francisco del Niño Jesús, no da la sensación de ser composiciones trasladadas desde un soporte distinto⁹⁰³.

Por ello, lo que más nos interesa es el nombre de Cristóbal Llorens. Sabemos por Tramoyeres que los autores de las pinturas de los lunetos renacentistas fueron Miguel Esteve y Miguel del Prado. Sin embargo, por las fechas en que Settier escribe, la noticia del autor de las pinturas podría provenir de algún documento hallado en el Archivo Municipal por Vicente Boix. Parece ser que hubo dos pintores homónimos, de los cuales el primer Cristóbal Llorens (c. 1550-c. 1620) habría sido coetáneo de Sariñena (c. 1545-1619), siendo sucedido por un sobrino llamado también Cristóbal Llorens (1571-1646)⁹⁰⁴. Tampoco podemos saber si Llorens hizo las nuevas pinturas o si simplemente las retocó, como ocurrió más de una vez. A este respecto, Tramoyeres recoge también la noticia de algún “remiendo” en las pinturas de la capilla, como el operado en 1640 por Antonio Mella, un pintor poco conocido y probablemente de segunda fila⁹⁰⁵.

decoración de follajes, debe apuntarse también su presencia en una de las capillas de la iglesia de San Esteban, recientemente descubierta y restaurada.

⁹⁰⁰ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25.

⁹⁰¹ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, p. 98.

⁹⁰² Settier, Joseph María: *Guía del viajero en Valencia/ Guide du voyageur a Valence*, Imprenta de Salvador Martínez, Valencia 1866, p. 234.

⁹⁰³ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, p. 98.

⁹⁰⁴ Llorente, T.: *Valencia...*, tomo II, p. 488.

⁹⁰⁵ Tramoyeres, L.: “La capilla...”, p. 98.

Volvamos al asunto de los “planos”. La presencia de puerta, ventana y retablo en tres de las paredes habría condicionado a una composición tripartita de los paramentos, quizá compartimentados. Tendríamos un total de doce posibles “planos”, de los cuales debemos descartar tres, por corresponder a la puerta de entrada, la ventana a la calle y el retablo. Había alguna puerta de paso junto a este último, aunque seguramente de tamaño más reducido. Por ello quedaría total de nueve “planos” libres donde estarían representados los personajes descritos por Zacarés. Lo normal es que en su relato siguiera un orden lógico, empezando desde el frente y siguiendo hacia el lado derecho, como suele ser una tendencia inconsciente en la mayoría de las personas. Tendríamos así la siguiente configuración, yendo de izquierda a derecha en cada paramento:

Muro norte: El Salvador / (Retablo) / Purísima

Muro Este: S. Vicente Ferrer / S. Luis Beltrán / S. Pedro Pascual

Muro Sur: El Patriarca / (Puerta de acceso) / Padre Fco. Jerónimo Simó

Muro Oeste: Beato Nicolás Factor / (Ventana) / Beato Fco. del Niño Jesús

Por debajo de estas pinturas correría seguramente un alto zócalo o arrimadero de azulejería, como en el Palacio de la Generalidad y otros muchos edificios del XVII, mientras que por encima quedaría la cornisa de piedra, con las ménsulas en forma de *florones* y los nervios. Una gran clave dorada de época barroca se conservaba en el primitivo Archivo Municipal y podría pertenecer a esta capilla.



Recreación hipotética de la Capilla de los Jurados, tras el incendio de 1586.

6.3.- La *Cambra Nova*, *Cambra Daurada* o Sala Dorada

Cuando se habla de la Sala Dorada se suele hacer referencia al lujoso salón donde se situaría el Consistorio en la antigua Casa de la Ciudad a partir del siglo XV. Sin embargo, no fue la primera Sala Dorada que existió en Valencia. De hecho, en las cuentas de *Murs i Valls* del año 1413 se compraba cal y arena para la Sala Dorada del *Consell*⁹⁰⁶. El dato sonaría descabellado si no fuera porque en 1415, con motivo de la visita del antipapa Benedicto XIII, los Jurados ofrecieron una espléndida cena en la Sala Dorada⁹⁰⁷. Muy probablemente en ambos casos se estaba haciendo referencia a la nueva estancia del Archivo, cuyo techo fue comenzado en 1412 y renovado un siglo después con corlas y dorados. Esta podría ser la techumbre dorada de la antesala del Salón de los Ángeles referida por Teixidor.

En los años sucesivos los Jurados centraron sus esfuerzos en la construcción de un nuevo edificio representativo junto a las Atarazanas, el llamado Porche, seguramente levantado para la recepción de Alfonso el Magnánimo⁹⁰⁸. Sin embargo, el éxito de esta nueva y lujosa pieza pudo influir en la decisión que tomaron los representantes del Municipio de construir una *sala nova* a partir de 1418, determinando que *la dita obra sia feta continuada e acabada axí bella e costosa com fer se puxa, a consell de savis experts maestres, en manera que en tota part se puxa comendar e fer honorable raonament per les gents, car convé a tal e axí egregia e notable ciutat com aquesta aver una insigne casa e costosa*. También se ordenó derribar las paredes fronteras de algunas casas situadas frente a la Plaza de San Bartolomé, de manera que *lo carrer dels Cavallers s'en puxa mils veure de les cases o la sala de la cort*⁹⁰⁹.

La *cambra nova*, llamada después *cambra daurada* o Sala Dorada, recaía a la antigua calle de los Hierros, englobada actualmente como parte de la Plaza de la Virgen. Para esta sala se labró una rica techumbre, hoy conservada en el salón del Consulado del Mar de la Lonja de Valencia (Lámina 2.1), con tallas de motivos fantásticos, bustos de profetas y el escudo de la ciudad que, en opinión del profesor Amadeo Serra “componen acaso la mejor muestra de la escultura ornamental del gótico internacional en tierras valencianas”⁹¹⁰. Las obras se ejecutaron entre 1418 y 1426

⁹⁰⁶ Noticia facilitada por M^a Vicenta Plaza, a través de D. Vicente Graullera. Sin contrastar.

⁹⁰⁷ Carreres Zacarés, Salvador (ed.): *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)*, Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia 1930, vol. I, pp. 453-454 y 457-458. Realmente la recepción se hizo junto a las Atarazanas, por lo que se ha supuesto que esta sala estaría en el puerto.

⁹⁰⁸ Sobre este edificio, también desaparecido, véase: Iborra Bernad, Federico y Miquel Juan, Matilde: “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo” en *Anuario de Estudios Medievales* n^o 37/1, enero-junio de 2007, pp. 387-409.

⁹⁰⁹ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 87-88. En particular, la demolición descrita se correspondería con la apertura de la calle Caballeros, que anteriormente se interrumpía a la altura de la calle Serranos.

⁹¹⁰ Serra, A.: “El fasto...”, p. 88.

bajo la dirección de Joan del Poyo, aunque la labor de pintura y dorado sufrió una larga interrupción, finalizándose entre 1442 y 1445⁹¹¹. El pavimento se colocó en 1421, realizado con azulejos de Manises con el escudo real e inscripciones, y el portal se labró en 1425 por Pere Torregrosa, seguramente dentro de las mismas líneas del gótico internacional que el patio de la Generalidad de Barcelona, prácticamente coetáneo⁹¹².

Antes de estar concluida, la estancia fue presentada al rey Alfonso el Magnánimo en un banquete ofrecido por las autoridades municipales el 15 de abril de 1428. Ambigua es la noticia de la realización de unos bancos de madera de pino para los jurados, en 1428, *per ops de seure als dits honorables jurats en la sala atinent de la presó*, pudiendo referirse a la Sala Dorada, que quedaba pared con pared respecto a la cárcel superior⁹¹³. Algunos años después de la visita del Magnánimo, en junio de 1433, el infante Don Enrique de Castilla y su esposa Doña Catalina visitaron la ciudad para conocer personalmente esta admirada pieza⁹¹⁴.

No pretendemos extendernos en el tema de la techumbre de la Sala Dorada, mejor testimonio y magnífico representante de la calidad artística de la Valencia de la época. Recientemente se ha restaurado en su actual ubicación, en la sala del Consulado del Mar, aprovechándose la situación para hacer un completo estudio que María Montserrat Martínez Valenzuela presentó como Tesis Doctoral y al que remitimos a todo aquel que esté interesado en profundizar en esta pieza⁹¹⁵. Sirva de

⁹¹¹ Bajo la dirección de Joan del Poyo participaron artistas como Bertomeu Santalínea, Julià Sanxo, los hermanos Joan y Andreu Çanou, Domingo Mínguez –como entalladores y escultores- y los pintores Jaume Mateu y Antoni Guerau, entre otros artífices. Las labores de la década de los 40 se reanudaron bajo la dirección del *mestre de obra* Bertomeu Mateu. Después de 1445 se siguieron realizando labores de carpintería, probablemente en relación a la obra del dosel, que todavía se estaba decorando en 1451. En 1447 se pavimentó nuevamente la sala con mármol de Portaceli, mientras que las puertas no estuvieron acabadas completamente hasta 1458.

⁹¹² Tramoyeres, L.: “Los artesonados...” p. 67, citado por Serra, A.: “El fasto...”, p. 88. Pere Torregrossa debía ser un maestro de cierta reputación. Sabemos que era un *magister operum lapidum civitatis Valencia*, es decir, un escultor de Valencia y que con él se formó a partir de 1408 Pedro Jalopa. Firmaron un segundo contrato de formación en Perpiñán, en 1411, ante los importantes maestros Guillem Sagrera y Rotllí Gautier, junto con un todavía desconocido Johannes de Liho, de Bruselas. Pocos días después trabajaban maestro y discípulo en la capilla de San Severo del claustro de la catedral de Barcelona. Continuó Torregrossa trabajando en la Seo de la ciudad condal hasta finales de enero de 1412, haciéndose cargo de actuaciones en el castillo de Cabrera a comienzos de junio de 1414. Volvería a Valencia en diciembre de ese año, construyendo la capilla de San Juan Bautista de la catedral y llevando a cabo diversos trabajos escultóricos para el Municipio entre 1416 y 1426. (Véase Ibáñez Fernández, Javier: “Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV”, en prensa).

⁹¹³ Serra, A.: “El fasto...”, p. 93, nota 125. Atención al uso del término *sala* y no *cambra*, lo que sugiere un espacio más amplio que el del Racionalato o el Archivo.

⁹¹⁴ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 166.

⁹¹⁵ Martínez Valenzuela, M^a Montserrat: *La Lonja de Valencia patrimonio de la Humanidad: estudio histórico-técnico y conservativo del alfarje de la Sala Dorada*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008. El texto completo se puede consultar en Riunet (<http://riunet.upv.es/handle/10251/2285>).

complemento, sin embargo, la cuidada descripción que ofrece Tramoyeres en un artículo escrito poco antes de colocarse en su actual emplazamiento:

Montáronse todas esas piezas, en armónico conjunto, en el rectángulo que formaba la sala dorada, la cual, conforme a lo dicho, tenía una longitud de 18 metros por 7,20 de latitud, dimensiones aproximadas a las del artesonado. Pertenece éste al sistema de envidado, usando en todos los ejemplares construidos durante el siglo XV, formando el fondo, o cielo, calles o entrevías, que eran los espacios producidos por la colocación paralela de los montantes o jácenas. Ascenden éstas a 19 y su longitud media es de 7,75 metros. Tres de sus caras están labradas: las dos laterales en una longitud de 6,23, y de 4,87 en la inferior. Apoyaban sus extremos en los muros laterales de la sala, y en los dos testeros estaban adosadas las piezas al pétreo paramento. Es muy bizarra la decoración de estos montantes, gracias a la combinación de la figura humana con animales fantásticos y flora hábilmente estilizada. Ofrece alguna particularidad el procedimiento técnico empleado en su decoración. El adorno, en relieve, debió modelarse en yeso sobre los mismos planos, o bien se aplicaría tierno aún y mediante vaciados hechos en moldes especiales. Cubrían la superficie ornamentada con tela encolada, operación llamada “en drapar”, de trapo. Los pequeños detalles y el contorno de las figuras y hojas se repasaban a punzón. Toda la decoración está dorada y policromada, según el procedimiento usado por los encarnadores de imágenes, reproduciéndose, con los más pequeños detalles, las ropas y objetos esculpidos. Domina, en los fondos, el azul de Alemania con estrellas plateadas imitando telas de la época; en la parte relevada, fue utilizado el oro, carmín, verde oscuro y el negro en los contornos y perfiles.

No es menor el interés icónico y ornamental de los tableros colocados en los entrecalles de las jácenas. Corresponden dos a cada montante, sumando un total de 39 piezas decoradas. En cada uno de los tableros se ven sendas figuras fantásticas; en unos se representa una banda musical del siglo XV, con los más característicos instrumentos usados, y en otros figuran guerreros en actitud de lucha. La cabeza, tronco y extremidades superiores son de figura humana, pero el resto del cuerpo pertenece al estilo fantástico y decorativo que predomina en todo el artesonado. Completan la decoración general de esta sección dos grupos de escudos de Valencia: unos fijos en el plano inferior de los montantes; otros, de mayor tamaño, que se articulan en la división de los tableros.

Siguen en orden de importancia artística los canes (capsals) o soportes de las jácenas. Piezas son éstas de extraordinaria importancia. Existen dos series de canes. Los de la parte superior, adosados directamente a las vigas, representan, en talla corpórea, Profetas de la antigua Ley, cuyos nombres se leen en rótulos ondulantes. Pero una de las notas características de estas piezas es la decoración de los planos laterales, verdadera filigrana, labor de orfebre y en donde campea la exuberante fantasía de los artistas que intervinieron en su traza, combinándose la figura varonil con otros elementos decorativos. Existe mucha variedad en estos motivos. En algunos

aparece la escena del guerrero luchando con el fantástico dragón de San Jorge; en otros, encerradas dentro de un círculo, dos figuras de atletas en actitud de lucha a brazo partido. Es un tema dominante en la decoración. Hemos visto luchadores en los grandes tableros rectangulares; los hay en forma de niños, en los tableros pequeños que describimos a continuación, y se ven igualmente en los planos de varios de los canes mayores. [...]

La segunda serie de canes pequeños, colocados como sostén de los grandes, es otra de las secciones más hermosas del artesanado. Domina en su concepción artística un espíritu ornamental muy acentuado. No podemos hoy, desmontadas estas piezas, apreciar en todo su valor la importancia estética que al conjunto de la sala daría este segundo cuerpo de soportes con la diversidad de los motivos tallados en sus frentes y la filigranada labor de los campos laterales, superior a todo elogio. Existe gran variedad en la representación escultórica. También aquí se reproduce la combinación de la figura humana con la fauna y la flora. Véanse en unos, águilas y animales de análogo valor ornamental; en otros, al vigilante Murciélagu, lo Rat Penat del blasón valenciano, pero aun entonces no adoptado como signo heráldico, y no faltan los canes con representación humana, motivo de sumo interés indumentario por reproducirse las cabezas cubiertas con las prendas populares de aquel tiempo, por ejemplo, la barretina en el hombre y el manto en la mujer; tipos copiados, sin duda, del natural, y que podemos colocar entre la categoría de retratos de artistas o personajes que intervinieron en la obra del artesanado. Igual observación puede hacerse respecto a las figuras de los grandes tableros. ¿No será el retrato del famoso ministril de la Ciudad, Pere Artús, el que toca la cornamusa, o bate con los palillos el parche de sendos timbales?

Todas estas piezas descritas pertenecen al cuerpo superior y principal del artesanado. Examinemos los miembros que forman el segundo. Consiste en un doble friso moldurado y exornado de talla. En los dos muros testeros, donde no había soportes, ocupaba, en doble colocación, un espacio equivalente a la altura de los canes superpuestos. Corresponde al friso superior la de grupos de niños luchadores, en actitud atlética, y montados en caballitos de madera, empuñando a guisa de lanzas, chinesco instrumento. Una ornamentación de cardo estilizado separa estos grupos, similares a los representados en los tableros del techo.

El segundo friso se distingue por su original decoración de fauna y flora. De la primera se ven dos grupos. Uno de leones rampantes y otro de animales de concepción fantástica. Ambos grupos están enlazados por nervioso y retorcido cardo, idéntico al que separa los grupos de niños en el tablero superior. Los espacios libres de can a can se decoran todos ellos de tableros sueltos con los motivos reproducidos en los dos frisos de los testeros, simulando corrían por los muros laterales, sólo interrumpidos por los soportes historiados.

Completaremos esta abreviada descripción señalando los temas decorativos desarrollados en las molduras. A tres grupos pueden reducirse. Originalísimo es el tema de la correspondiente a los

*canes grandes. Figura dos niños tirando del hilo que rodea el mástil de una trompa marina. La esculpida en los bordes de los canes pequeños es de bichas, y floral la que decora los tableros del techo y frisos*⁹¹⁶.

Lo cierto es que tan soberbia decoración apenas se aprecia desde la parte baja de la estancia, siendo todavía obligada la referencia a las fotografías realizadas por Mas antes del montaje de la techumbre, publicadas por Tramoyeres en su artículo. El escultor y experto restaurador José Aixa realizó también un dibujo reconstructivo de un detalle del aspecto que debió tener esta techumbre en su implantación primitiva, mientras que en una de las láminas de la serie *Arte y decoración en España* se reproduce a color, pero con el suplemento postizo añadido con motivo de su reinstalación en la Lonja. En esta última lámina queda patente el tono azulado del fondo, que en la actualidad se presenta muy oscurecido, de un color casi negro.

Más que la techumbre, sobre la que se ha escrito y se seguirá escribiendo mucho, nos interesa la visión general de la Sala Dorada en su estado primitivo y original, es decir, la dependencia que existió en la Casa de la Ciudad y no las piezas trasladadas y reubicadas en la Lonja, en cierto modo musealizadas (Láminas 5.10 a 5.12). Así nos representa Zacarés la Sala Dorada en el ocaso de su existencia:

Henos por fin en el hermoso Consistorio o Sala Capitular: parece que su construcción fue acordada en 14 de Mayo 1418, y quedó terminado en 1447: dos maestros dirigieron la obra, la principió Juan Valdomar [sic] y la concluyó Juan de Castellnou: el gran Cancel colocado en la antecámara impide pueda oírse nada de lo que dentro pasa. El salón tiene 80 palmos de largo, 32 de ancho y 40 de elevación, recibe la luz por la calle de los Hierros [...]

El otro tercio lo ocupa la sitiada llamada propiamente Consistorio, cerrada por una baranda de nogal con dibujo de hierro dorado; se sube a él por dos gradas de mármol blanco, y sus planos se conservan cubiertos con la hermosa ataujía de nogal de orden bizantino que forman como un dosel al canapé corrido tapizado de terciopelo carmesí de que está rodeado: en el centro o testera un gran dosel contiene el retrato de nuestra augusta Soberana, obra del insigne valenciano pintor de Cámara Sr. D. Vicente López, el sillón y mesa del Presidente del género gótico ocupan otro pequeño rebanco bajo el dosel: pero la obra más bella del Salón, es su riquísimo techo que forma un artesonado compuesto de 19 maderos apoyados en dobles canes y en una lindísima cornisa en que figuran ancianos, ángeles, aves, animales, árboles y otros caprichos: en sus casetones y centros se halla repetido el escudo de armas de la Ciudad infinidad de veces, y toda esta admirable obra dorada y pintada con un gusto exquisito se desarma en iguales términos que la del Salón de los Ángeles: su pavimento y el de casi todas las piezas que hemos descrito se renovó en el año de 1552, de losetas de mármol blancas y

⁹¹⁶ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, pp. 30-33.

*azules, con las armas de la ciudad en los centros de las Salas: por un ajuste alzado con el maestro cantero Miguel Juan Porcar a razón de cuatro sueldos y nueve dineros el palmo superficial inclusa la mano de obra y materiales; pisos que después de más de tres siglos se conservan casi en el mismo estado que cuando se concluyeron*⁹¹⁷.

La Sala Dorada sería usada desde entonces como salón municipal por antonomasia, lo que justifica que Zacarés también la denomine Consistorio. De hecho, ahora la Casa de la Ciudad contaba con tres espacios de reunión, con usos diferentes. La *Sala del Consell* o del Consejo estaba destinada a la celebración de las reuniones del Consejo General, formada por una doble representación popular: la vida corporativa y el elemento individual. Pertenecían a la primera los consejeros *dels officis*, los gremios de oficios, y a la segunda los consejeros de parroquia, pertenecientes a la feligresía de éstas, que suponían la base administrativa en la época. La *Cambra del Consell Secret* o Sala del Consejo Secreto era la dependencia anexa en la que se trataban asuntos de extremada importancia por comisiones designadas por el pleno. Finalmente, la *Cambra Daurada* o Sala Dorada estaba destinada principalmente para celebrar las *sitiades* o reuniones de los Jurados⁹¹⁸.

Se conservan dos interesantes grabados que representan este espacio en 1672 y en 1754⁹¹⁹, aunque con algunas diferencias (Lámina 1.9). El primero de ellos nos muestra la “ataujía de nogal”, un dosel gótico rematado por bellos florones en tamaños alternos, acaso los mismos que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia insertados en el falso artesonado de la Sala Laporta⁹²⁰. El Consistorio de la estampa barroca ocupaba un tercio de la sala, observándose capacidad holgada para seis asientos en profundidad.

Respecto a la ilustración dieciochesca, observamos que el estrado es muy poco profundo y que está cerrado por una barandilla metálica. Únicamente vemos la parte inferior de las telas, por lo que no podemos confirmar que se trate del dosel gótico y, además, Zacarés nos describía en la Sala Dorada un antepecho de madera. Debe notarse también que el escribano se sitúa en el lado contrario que en la lámina anteriormente citada. En la parte izquierda de la habitación vemos una puerta rematada por un frontón clásico, mientras que al lado derecho se identifica la jamba

⁹¹⁷ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 26-28.

⁹¹⁸ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 47.

⁹¹⁹ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad de Valencia...*, pp. 340 y 356.

⁹²⁰ Estos florones estuvieron anteriormente emplazados sobre las puertas del Museo de Bellas Artes cuando se hallaba en el Convento del Carmen, junto a unos frisos de cardinas que podrían proceder del palacio de Mosén Sorell. Los hemos dibujado a escala en la reconstrucción propuesta de la Sala. El término ataujía corresponde propiamente al de un trabajo de incrustaciones de oro y plata para el damasquinado, por lo que quizá aquí deban interpretarse las palabras de zacarés de forma literaria y no literal, haciendo referencia a elementos de madera realzados con toques de oro.

de un balcón. Da la sensación de que se trata de dos piezas diferentes: la imagen barroca representa la Sala dorada, mientras que la estampa neoclásica respondería al aspecto del testero oriental del Salón de los Ángeles. No obstante, hay que señalar que en el texto de 1754 se hace referencia a un acuerdo tomado en la Sala Dorada, por lo que ésta sería la que, con bastante libertad, se estaría representando en la imagen⁹²¹.

En el siglo XIX, a juzgar por la descripción de Zacarés, parece que la entrada a la Sala Dorada tenía lugar exclusivamente a través de la estancia abovedada del ala norte. Este acceso funciona bien para los Jurados y los personajes que vayan a ocupar el estrado, aunque también existió una entrada distinta para el público desde el fondo, junto a la pared de la Escribanía, a través de una galería de madera documentada en a principios del siglo XVI y que se mantendría en el siglo XVIII, si damos como fiable la posible representación de la Sala Dorada en una de las tres estampas realizadas con motivo de la proclamación de Carlos IV en 1789.

Los ecos de la Sala Dorada en algunas de las estancias contiguas debieron ser notables durante los siglos XV y XVI. En este sentido, cabe señalar la existencia de algunos tableros cerámicos de entrevigado, conservados en el Museo de Bellas Artes, con figuras en relieve imitando las escenas de la Sala Dorada talladas sobre madera⁹²². La cronología de estas piezas debería situarse a finales del XV o más bien principios del XVI, pero no sabemos exactamente de dónde procederían. Descartaríamos toda el área de la Casa del Escribano por haber perecido en el incendio de 1586⁹²³. Podríamos también pensar en las habitaciones para prisioneros notables que Pere Compte acondicionó en los altos del edificio a finales del XV, si bien éstas también se quemaron y, además, el tipo de pieza parece pensado para un techo plano y no para una cubierta inclinada.

Tal vez estas piezas estuvieran localizadas en el paso intermedio del patio, que servía de acceso al Salón de los Ángeles y que se debió ejecutar, como vimos, en la década de 1510. Zacarés nos habla allí de *un artesonado sencillo, en cuyos entrecalles se ven pintadas estrellas, flores y otros adornos de capricho*⁹²⁴. Sin embargo, por la descripción podemos pensar más en un techo de fondo oscuro y decoración menuda como los que se

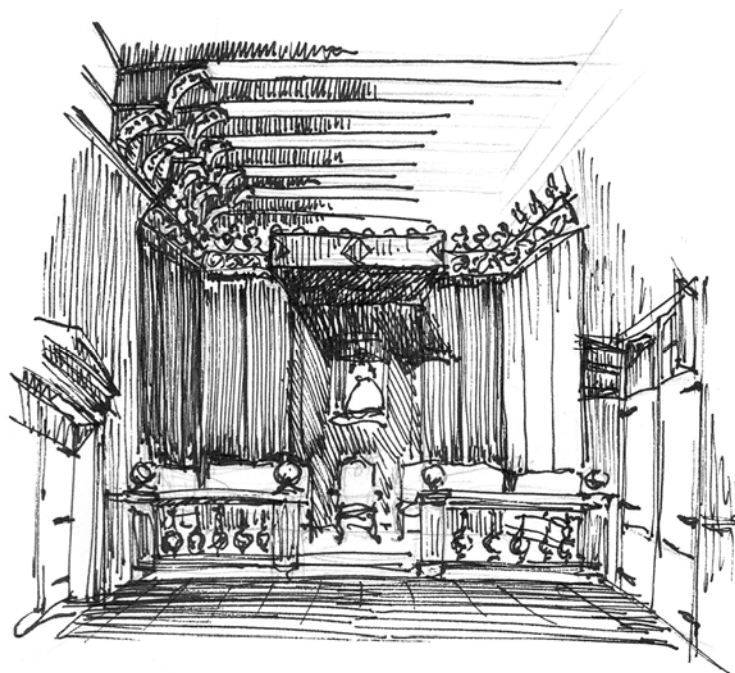
⁹²¹ Serrano, T.: *Fiestas seculares...*, pp. 42 et ss. El texto es inequívoco, comenzando así: *Hallábase la muy Ilustre Ciudad de Valencia el día 8. de Agosto del año 1754. junta en la Dorada [...]*

⁹²² Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 34. Como bien afirma Tramoyeres, este tipo de piezas comenzaron a usarse en los últimos años del siglo XV, por lo que consideramos que todavía pudieran estar en uso en 1512. Existe otro juego de piezas de las mismas características, pero con temas heráldicos, en el Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, con las armas de los Rabasa de Perellós.

⁹²³ No se conservan muchas piezas y siempre podría pensarse en que se rescataron algunas y después se reutilizaron en otro lugar.

⁹²⁴ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 23.

conservan, de la misma época, en la Sala de Armas del Palacio Ducal de Gandía, el Castillo de Benisanó o en el de Luchente. Finalmente, nos quedarían la Escribanía y su Archivo, seguramente con techos más antiguos, que serían repintados en mayor o menor medida pero no sustituidos⁹²⁵.



Recreación del Salón de los Ángeles, basada en el grabado de 1672.

6.4.- La Sala del Consell o Salón de los Ángeles

El retraso en la obra de la suntuosa *cambra nova* o Sala Dorada se debió al incendio de la *Sala del Consell* en 1423, que afectó a la techumbre de madera, la cubierta exterior – *trespol*⁹²⁶– y parte de los muros. Refiere Zacarés que esta sala se había terminado en 1418, aunque no tenemos ninguna noticia que lo confirme⁹²⁷. En todo caso, tras el incendio de 1423, la reconstrucción se comenzó por *un bell porxe alt*, que serviría de sobrecubierta para la ejecución de las obras, ya que había dificultad para obtener vigas de la escuadría necesaria para cubrir la luz de nueve metros de la sala. Consta

⁹²⁵ Otra posible ubicación sería el forjado del piso del Archivo que, como vimos, poco antes de 1512 se había bajado para igualarlo al de la Escribanía. A la hora de volver a montarlo se podría haber querido sustituir el entrevigado antiguo de madera por estas piezas moldeadas. El forjado se sustituyó más tarde por bóvedas y tanto pavimento como tablero de entrevigado pudo acabar como relleno de las mismas, lo que explicaría el silencio de Zacarés al respecto y su descubrimiento al derribar el inmueble. Esta teoría justificaría también que se hubieran salvado pocas piezas. No obstante, la explicación entra en conflicto con el hecho de que el espacio bajo la torre era a principios del XVI una zona residual del patio, que sólo en el XVII pasó a ser la entrada.

⁹²⁶ La existencia de una doble cubierta podría sugerir la presencia de un porche con una temprana galería o, más probablemente, los huecos del antiguo almenado.

⁹²⁷ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 20.

que en 1425 se acordó comprar un gran pino que había en Burjassot, que tenía una longitud de 52 palmos y tres de grueso, para ejecutar las piezas de carga, así como ir a Villajoyosa, donde se construía la nave de Jofré de Meya, para adquirir la madera necesaria⁹²⁸.

La verdad es que el pino de Burjassot no daría para mucho, teniendo en cuenta que sólo la luz a cubrir ya era de 39 palmos. Para lo que sí podría servir es para obtener varios tirantes de suficiente longitud. En nuestra opinión, La cubierta superior se debió resolver con el sistema de tradición hispanomusulmana de par y nudillo, como en el dormitorio del convento de la Trinidad de Valencia (c. 1450) o, siendo un espacio funcional, con una solución mixta mucho más barata de tijeras con nudillos cada metro o metro y medio con rastreles o correas cortas, como encontramos sobre las bóvedas de algunas iglesias valencianas a partir del siglo XVI⁹²⁹. La referencia a la ejecución de canes o ménsulas talladas y policromadas correspondería, por tanto, al apoyo de tirantes más que a jácenas⁹³⁰.

El nuevo alfarje o techumbre de la sala se inició en 1427 bajo la dirección de Joan del Poyo, con un programa iconográfico muy similar al de la *Cambra Daurada*, pero del que desgraciadamente sólo se conservarían unos pocos fragmentos incorporados a la decoración de la Roca “Valencia”, construida cuando se estaba derribando el edificio (Lámina 2.5 a 2.8). La presencia de esculturas de ángeles en las ménsulas y las entrecalles de las vigas serviría para que en época moderna se diese a esta estancia la denominación de Salón de los Ángeles. Contando con el contrato original y una presunta representación del siglo XVIII, vamos a dedicarle un apartado entre los apéndices al presente capítulo. Sin embargo, así es como lo vio Zacarés en su época.

Por una puerta claveteada de hierro se entra al gran Salón de los Ángeles largo de 98 palmos valencianos por 39 de ancho, e igual elevación; en su extremo izquierdo está la antecámara para el archivo de la Insaculación [...] la puerta del otro extremo que da entrada a la sala del Consejo Secreto figura un retablo de orden dórico en cuyo nicho se halla colocado un Arcángel San Miguel de mayor tamaño que el natural [...] El mayor mérito de este Salón consiste indudablemente en su hermoso artesonado, obra del célebre escultor arquitecto Valenciano Guillermo Amorós. Ocho gruesas vigas apoyadas en grandes canes, forman en sus entrecalles casilicios pareados, pintados y dorados, con flores y objetos de capricho; los canes figuran

⁹²⁸ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 40.

⁹²⁹ Sobre este particular, véase: Palaia Pérez, Liliana: “El diseño y construcción de armaduras lógicas de cubierta sobre obras de fábrica. Análisis de tres casos de la Comunidad Valenciana”, *Loggia: Arquitectura & Restauración* n° 13 (2002) pp. 94-109.

⁹³⁰ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 40. Tramoyeres supone que son apoyos para las jácenas, pero resulta improbable que hubiera una cubierta plana, por la gran escuadría necesaria. Es interesante que uno de los tallistas, Pere de Torregrosa, es un *piquer*, o sea, cantero, lo que descartaría la armadura de par y nudillo a favor de cerchas o tijeras, que apoyarían sobre estos canes.

*ancianos y patriarcas, según las inscripciones que en letras monacales ostenta cada uno de ellos, y por fin en los resaltes de los casilicios se hallan colocadas las armas de la Ciudad sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados, lo que sin duda ha dado nombre al Salón; todos estos ornatos según se nos ha dicho penden de grandes pernos y tornillos que permiten el desarme de obra tan costosa; un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer, lo circuye todo*⁹³¹.

Lo que podemos complementar de alguna forma con el escueto informe de la Comisión de Monumentos

*[...] se acordó que se pidieran al Ayuntamiento para su conservación las esculturas que forman los grandes canes en que apoyan las vigas principales; las de los casetones y recuadros de los entramados, los rosetones y escudos de los frisos; las pinturas y detalles más delicados de los plafones y los arquitrabes y frisos y que contienen pinturas o inscripciones.*⁹³²

Como en el caso de la sala del Consejo Secreto, nada de estos se recuperó, salvo quizá unos pocos elementos reaprovechados en la roca “Valencia”. En su Tesis Doctoral, María Montserrat Martínez Valenzuela reproduce un artículo en prensa de Tramoyeres del año 1909 en el que éste delata su verdadera procedencia, discretamente omitida por Boix en 1855. Intentando demostrar o descartar la relación de estas piezas con el techo de la Sala Dorada, que es su tema de estudio, la doctora Martínez Valenzuela nos refiere el interesante dato de que recientemente se han realizado análisis químicos y que, aparte de los muchos repintes, los resultados muestran que las policromías están elaboradas con lacas sobre plata⁹³³. En la Sala Dorada se empleó pan de oro auténtico, lo que incrementó enormemente su coste⁹³⁴. Por este detalle y el estado de integridad de la techumbre actualmente restituida, se puede concluir que las piezas de la roca “Valencia” no pertenecían a la Sala Dorada, sino al Salón de los Ángeles, que es lo que realmente plantea Tramoyeres desde un principio. Formalmente también son muy diferentes, más toscas y con mayor relieve que las conservadas en el Consulado del Mar.

⁹³¹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 23-24.

⁹³² Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (Libro de Actas). Sesión extraordinaria 21 de febrero de 1859.

⁹³³ Martínez Valenzuela, M^a Montserrat: *La Lonja de Valencia...*, pp. 46-50. Este método, denominado *corlado*, se empleó hasta época reciente para obtener un aspecto de oro a bajo coste. Consistía en aplicar finas hojas de pan de plata, una coloración amarillenta y un revestimiento de laca para dar brillo. Muchas de las iglesias barrocas y neoclásicas valencianas están doradas con este método. A la larga la plata suele acabar oxidándose y la corla pierde su brillo, adquiriendo un color oscuro, lo que explica los repintes con purpurina, que también se hace negra en poco tiempo.

⁹³⁴ Para un análisis detallado de las técnicas empleadas en esta techumbre, tanto de preparado de la base, elaboración de los relieves, pintado y dorado, Martínez Valenzuela, M^a Montserrat: *La Lonja de Valencia...*, pp. 155-170. El dorado se plantea a partir de la p. 167.

Tramoyeres publicó el contrato original de la techumbre de la *Sala del Consell* (futuro Salón de los Ángeles) con el maestro Joan del Poyo en 1427, que presenta algunas ligeras variantes con la obra descrita por Zacarés (Láminas 5.4 y 5.5)⁹³⁵. No aparecen referencias al citado Guillermo Amorós, seguramente un error por confusión con el carpintero Gabriel Amorós, activo en la catedral de Valencia en la primera mitad del siglo XV⁹³⁶, que pudo colaborar en la obra. Sí que aparecen en la documentación, encargados de la decoración, Joan Llobet y los hermanos Andreu y Joan Çanon.

⁹³⁵ (Jueves 20 de febrero de 1427) *Omnnes jurati, presenti Petrum de lecha ex una parte, et Jobanes del poyo ex altra, firmarunt capitula sequencia: Capitolis en quina forma se pot cobrir la Sala del Consell.*

Primerament se meta una copada grossa, que haia un forch dalt i un palm dample e sia obrada de talla e correga tota al darredor de la casa.

Item damunt la copada binguen los capsals menors e sien guarnits de entaulament tot al darredor, lo qual entaulament haia tres dits de gros e sia tan ample con lo capsal.

Item que damunt los capsals e entaulament correga una copada buydada que haia mig palm de gros e un forch de ample e que remsta los capsals e los entaulaments tot al darredor.

Item que damunt la copada binguen los capsals maiors e sien guarnits tots de entaulament al darredor e haia lo dit entaulament tres dits de gros e de ample tant com lo dit capsal e damunt lo capsal vinga una copada que haia mig palm de gros e un forch de ample e sia buydada e remsta lo dit capsal e entaulament tot al darredor.

Item que damunt la dita copada e capsals vinga la jasena e que sia guarnida tota al darredor de sos entaulaments e damunt les jasenes e entaulaments correga una copada de talla que sia un palm e pus prima que la pus baxxa en que correga tota la obra.

Item que en la cuberta se haien ametre sis jasenes e dues miges pera pasederes e que sien forrades de taulam bo e gros en guisa que les sis jasenes romanguen en tres palms de cayguda e dos palms e mig de lom e les pasederes tres palms dalt e hun quart de gros o de lom.

Item que sobre les dites jasenes o tirants, sien meses copades grosses que haien hun forch dalt e hun palm de ample, obrades de talla tals com la primera en que deu seure tota la obra.

Item que damunt les dites copades e tirants se haien ametre huij bigues o tants com mester ni haia e que cascuna biga haia un palm e dos dits de gros e un palm dalt e haia de biga a biga tres palms o tant com se pora compartir que les jaldetes vinguen e stiguen de cayre de dau e sien embotgades totes al darredor damunt les jasenes o copades de botgets ab lo senyal de la Ciutat.

Item que damunt les bigues sia compartit a III jaldetes cascun espay de jasena a jasena e lla on vendra lo cayre de les jaldetes, correguen dues taules de ample de dos palms o de tant com se pora comportar a comportiment de les jaldetes e que haien una ma de gros e tinga en cascun cantell una copada buydada e que la copada correga damunt lo cantell de les bigues que fara lo cayre de la jaldeta quadrat.

Item que damunt la jaldeta vinga una taula de tres dits de gros que faça coberta a la jaldeta per ço que en la taula se puixa obrar e deboixar en cascuna jaldeta un bestio o que si meta e se pose un bestio o babuy de talla.

Item que damunt les cubertes de les jaldetes se haia forrar de taules o de costers tota la cuberta per igual per ço que defena que la terra no alter la pintura.

Item que damunt lo serrament se haia enterrar e pabimentar de rajola esmolada e perfilada, donant tot lo pertret e creus [¿?] la ciutat, ço es, lo ques deu metre e romandre en la dita obra. E que atot lo dit pertret e claus e a la pintura e obra de talla se haia preparar la dita Ciutat. Empero quel cost de la justa sia a carrech del dit en Johan del poyo. [siguen otros detalles sobre pagos y coste de material] Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, pp. 38-47.

⁹³⁶ Este carpintero aparece documentado en 1429, junto a su hermano Joan, como autor del nuevo *penell* de madera del cimborrio de la catedral (Archivo de la Catedral de Valencia, Llibre d'obres de la catedral, sign. 1478, 1428-1429, fol. 45r, citado por Miquel Juan, Matilde: “Martí Llobet en la Catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano”, en *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y Complejidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2010, pp. 103-126). Probablemente la referencia a Amorós como arquitecto sea fruto de una confusión generalizada. Marcos Antonio de Orellana (*Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1967, p. 18) lo propone como autor del Miguelete y de las Torres de Serranos, ambas obras documentadas, respectivamente, como de Martí Llobet (para el último cuerpo) y Pere Balaguer. El autor hace referencia a un manuscrito del Convento de Predicadores, lo que hace pensar en el padre Teixidor como origen de este embrollo.

A partir de los datos aportados por Tramoyeres, incluidos en una nota anterior, y la descripción de Zacarés, se puede intentar restituir este alfarje del salón principal, que sería muy similar al de la Sala Dorada, aunque quizá no tan rico. Existía una moldura perimetral que tenía la altura de un *forch* (distancia entre los dedos índice y pulgar) y la anchura de un palmo, y que servía de apoyo a los canes. Encontramos una moldura equivalente en la Sala Dorada, decorada con relieve de cardinas doradas, aunque en su actual ubicación queda separado de la pared mediante los falsos canes de piedra que sirvieron para el ajuste a la nueva ubicación.

Sobre esta franja perimetral apoyaban ocho canes dobles con sus correspondientes franjas de molduras entre ellos. La documentación relativa a la decoración se especifica que los grandes representarían figuras de ángeles sosteniendo las armas reales y los pequeños una serie de profetas, todo ello muy similar a la referida Sala Dorada⁹³⁷. La altura de los canes estaría recorrida por *entaulements* o tableros en la pared y sobre ellos aparecerían varias *copades buydades* o molduras vaciadas en talla, como se ve también en la Sala Dorada. Resulta curioso que en el contrato inicial de la techumbre se dejan intencionadamente sin definir las alturas de los canes, probablemente para no condicionar el trabajo de los escultores Andreu Çanon y Joan Llobet. En todo caso, la altura sería seguramente similar a la de las jácenas, como ocurre en la Sala Dorada y como parece avalar el tamaño proporcional de las molduras intermedias.

Sobre todo ello, según el contrato, se colocarían seis jácenas y dos medias jácenas, forradas todas ellas con tablas para homogeneizar su aspecto. Las jácenas tendrían tres palmos de canto y dos y medio de anchura, excepto las laterales, que tendrían tres palmos de canto y un cuarto de anchura. Con este resalte tan mínimo realmente no serían más que una prolongación del friso de fondo, como vemos en la Sala Dorada, sin ni siquiera canes. Sin embargo, Zacarés nos habla de ocho grandes vigas y el contrato de la escultura de marzo de 1427 refiere 32 canes y no 24 (dos grandes

⁹³⁷ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, pp. 45-46. La transcripción del documento (12-III-1427) hecha por Tramoyeres nos dice lo siguiente:

Capitols fets e fermats entre los honorables Jurats e Sindich de la Ciutat de Valencia de una part e Nandreu Çanon e en Johan lobet, imaginayres, de la part altra, sobre lo fet dels entretallaments dels capçals axi grans com xichs de la cuberta de la sala de la dita Ciutat.

Primerament, los dits Nandreu çanon e en Johan lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats fer e entretallar trenta dos capçals, los sexe grans, los altres sexe chichs, ço es, cascun dells huyt grans e huyt chics los grans ab figures de angeles que tinguen lo senyal de la dita Ciutat, ço es, Real e Corona fets acayro. E los viij altres grans tinguen lo dit senyal posat en forma de tarja. E los capçals chichs haien aobrar ab figures de profetes pero compresos en los dits xxxij capçals los quatre que han ja obrats e mostrats als dits honorables jurats per mostra.

Item los dits Nandreu çanon e en Johan lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats presents e acceptants, de donar los dits capçals acabats de tots punts de son offici daci a la festa de pasqua de resurreccio pus provinent. E cascun dells donarne cascuna setmana acabats dos, ço es, hun gran e altre chich. Continúa con detalles sobre los pagos e indemnizaciones por incumplimiento de plazo.

y dos pequeños por cada viga). Se produjo, por tanto, un primer cambio con respecto a la previsión inicial.

Nuevamente según el primer contrato, encima de estas jácenas se colocarían molduras de reparto y ocho vigas de un palmo de alto y un palmo y dos dedos de ancho y, entre éstas, tres pequeños casetones *a cayre de dan*. Lo normal es que la primera y la última banda apoyaran en la pared, con lo que tendríamos un intereje aproximado de 95 cm⁹³⁸. Si contrastamos estos datos con la descripción de Zacarés, vemos que en lugar de tres casetones nos habla de “casilicios pareados” y ángeles entre ellos, fruto estos últimos seguramente una decisión tomada después del contrato.

Teniendo en cuenta el cambio de seis jácenas a ocho, que antes se ha comentado, asumiendo que todas ellas son exentas, esto supone pasar de un intereje para éstas de 3,15 a 2,45 m. La base de cada jácena sería de 2,5 palmos, por lo que quedamos en 2,6 y 1,9 m de longitud real de las vigas menores, entre las que debían ir los casetones. Si recordamos el intereje de 95 cm, comprenderemos por qué se pasó de tres a dos casetones, siendo esta distancia de 1,9 metros prácticamente el doble que el intereje de las vigas.

De enorme interés es la referencia a las piezas de entrevigado, que no son nada convencionales. En el documento original se habla de *jaldetes* y de *botgets*. La palabra *jaldeta* proviene de la carpintería de armar hispánica y su significado principal suele ser el de los planos inclinados de las armaduras de par y nudillo, aunque algún autor como Gómez-Moreno lo entiende aplicado a las propias cintas⁹³⁹. Mercedes Gómez-Ferrer recoge un ejemplo en un documento valenciano de 1506, donde puede interpretarse también como la pendiente de una cubierta inclinada⁹⁴⁰. En el contrato para la portada renacentista de la capilla veremos que aparece nuevamente esta palabra, usada como sinónimo de casetón. Finalmente, en el documento que nos ocupa parece que el término se usa varias veces para hacer referencia a módulos definidos del techo.

⁹³⁸ Tenemos 3 palmos de separación entre las vigas, más un palmo y dos dedos de ancho de cada viga, lo que nos da un intereje de cuatro palmos y dos dedos. El dedo se consideraba como la doceava parte del palmo, por lo que nos queda un entrevigado de casi 95 cm ($4 \times 22,65 + 2 \times 22,65 : 12 = 90,6 + 3,77 = 94,5$ cm). Con los 9 vanos no alcanzamos la anchura total de 39 palmos (8,83 m) pero debemos tener en cuenta también que los tableros de entre los canes también se han separado de la pared con un cierto escalonamiento.

⁹³⁹ Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de armar española*, Munilla-Leria, Madrid 2003, p. 331.

⁹⁴⁰ Gómez-Ferrer, M.: *Vocabulario...*, p. 142. El documento es el contrato de obras en la casa del Conde de Olocau, en 1506: [...] *e que obra la dita cubierta sobre los dits quatre palms e embigne aquella e que segueixca les jaldetes segons estan hy les jacenes e buyde aquelles segons los motles de Valencia.*

Teniendo en cuenta que las soluciones de cinta y saetino (*parrafulla e mig llisto*) eran las tradicionales en ámbito valenciano, y también que nos encontramos ante huecos de relativa anchura para cubrir (3 palmos, unos 67 cm) resulta sugerente pensar que se estuviera planteando una solución temprana de casetones como los que se aplicarán a los artesonado posteriores. En este sentido, debe apuntarse que una característica hispánica es la presencia de tablas inclinadas a 45°, lisas o molduradas, que reducen paulatinamente la luz a cubrir, como se explicará al tratar de la casa de los Sorell. Sin embargo, la techumbre que estamos analizando no era propiamente un artesonado, por mantener las vigas un esquema unidireccional, conformándose casetones de un cierto relieve alineados a lo largo de la entrecalle, como ocurre por ejemplo en la sala baja del Consulado del Mar de Valencia⁹⁴¹. La imagen debía ser parecida a la que se muestra en una de las miniaturas del *Llibre de Privilegis* de la Ciudad de Barcelona, sobre la que se ha hablado anteriormente (Lámina 1.16).

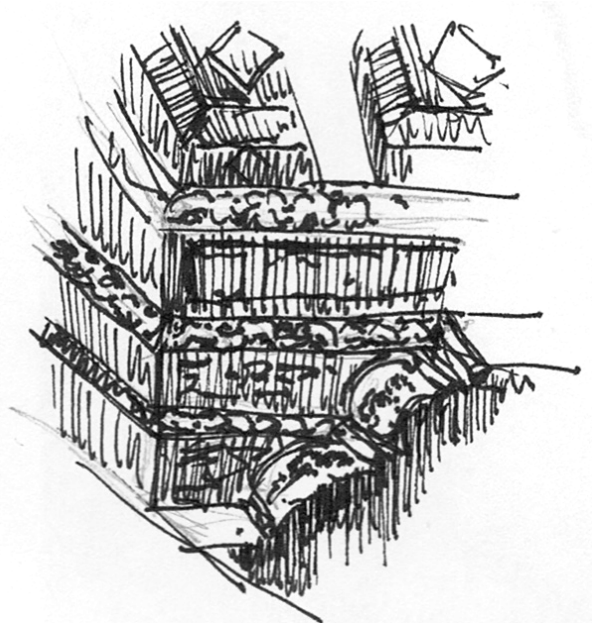
Recordemos que en un párrafo anterior hemos comentado que los casetones se resolvieron *a cayre de dau*. Esta expresión novedosa es difícil de interpretar, sobre todo porque podría ser una mala transcripción. La palabra *cayró*, de origen provenzal, viene a ser equivalente al término *carrée* del francés moderno. Se emplea para referirse a una forma cuadrada y, por extensión, a los sillares de piedra. El *dau* puede ser el dado de juego o también la base de una columna o pilastra, pero podríamos estar ante una mala lectura de la palabra *clau*, es decir, clave de arco o bóveda. Esta última interpretación nos llevaría a leer que los casetones estaban resueltos como claves de bóveda, es decir, con una configuración piramidal o de artesa. En esta circunstancia tiene su lógica la solución de los casetones piramidales, para reducir la luz total que deberá cubrir el tablero superior.

Según el contrato, sabemos que estaba previsto que estos casetones *sien embotgades totes al darredor damunt les jasenes o copades de botgets ab lo senyal de la Ciutat*. La palabra *botget* se emplea para referirse a piezas de madera que sirven para rellenar huecos⁹⁴². Es curioso que, en el documento, la pieza colocada sobre las jaldetas sea una tabla de cierto espesor, en la que irá tallada una figura monstruosa, a la que no se denomina *botget*. También podemos interpretar la palabra *botget* referida a elementos decorados de forma cuadrada. Conociendo la decoración típica de estos techos medievales, lo que se está especificando es que se colocarán cuadrados con los escudos municipales alrededor de los casetones, así como por encima de las vigas y molduras. Quizá irían pintados o resueltos en bajorrelieve.

⁹⁴¹ En el contrato se especifica que los casetones se separan por tablas de dos palmos de ancho y una "mano" de alto (4 dedos, o sea, unos 7 cm) de alto que se prolongaba sobre las vigas.

⁹⁴² Gómez-Ferrer, M.: *Vocabulario...*, p. 57.

La documentación relativa a la escultura nos aporta algunos datos interesantes. Sabemos que había también ángeles en los tableros laterales, porque en marzo de 1428 se pagó un total de 133 libras, 17 sueldos y 6 dineros por *24 postum sive entaulaments de angelots qui sunt XLVIIIº*, a razón de 21 sueldos por cada *angelot*; 18 escudos a 18 sueldos y 18 escudos reales grandes por la misma cantidad; 19 canes, *XIII copades foliorum qui sunt quadraginte alne* [varas] *et unus palmus*, a 10 sueldos por *alna*, así como *sex infançonis cum folii* a 13 sueldos y 6 dineros cada uno⁹⁴³.



Boceto interpretativo de la techumbre descrita en el contrato de 1427.

El documento confunde, porque tiene algunos errores, como el hecho de que los ángeles están pagados a 20 sueldos y no a 21 (de ahí viene el XLVIIIº ó 480, alusivo al subtotal) o que no estén computados los canes, que se pagarían aparte. Los *24 entaulaments de angelots* podrían ser los “resaltes de los casilicios” que menciona Zacarés, único lugar donde se nos habla de esculturas de ángeles, además de los canes. Por algún tiempo consideramos la posibilidad de que se pudieran incluir aquí las cuatro piezas reubicadas en las esquinas de la peana de la roca “Valencia”, de unos 60 cm. de altura, si bien la terminología usada parece también sugerir más que se tratara de bajorrelieves tallados sobre las cintas, es decir, las tablas que van de viga a viga, actuando de tapajuntas. Si recordamos el alfarje de la Sala Dorada comprobaremos que las cintas también están decoradas con escudos, al igual que las vigas, aunque son mucho más cortas. En el Salón de los Ángeles el entrevigado sería más amplio y estas piezas se alargarían, por lo que el espacio vacío podría haberse resuelto con dos ángeles sosteniendo cada uno de los escudos.

⁹⁴³ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 46.

Los escudos, en principio, podrían corresponder a las jácenas o servirían de tapajuntas al tablero de regularización. Lo que queda claro es que había escudos reales grandes, timbres y escudos pequeños, denominados también en la documentación como bases⁹⁴⁴. Seguramente las tablas intermedias que revestían las vigas eran lisas, pintadas con la variada decoración a que se refiere Zacarés, lo que establecería ya una gran diferencia de acabados y calidad con respecto a la Sala Dorada, si bien en aquélla ya vimos que el relieve estaba resuelto en yeso.

Vayamos a por la *copada* o moldura perimetral. Según el documento, en total estaban ejecutadas cuarenta varas y un palmo, lo que serán 161 palmos, que se corresponden con unos 36,5 metros lineales. Lo inmediato es pensar que se trataba de una moldura corrida que recorría todo el perímetro, pero entonces nos quedamos cortos. Es posible que no estuviera ejecutada más que una parte y que se pagara lo realizado hasta el momento. Sin embargo, lo normal en las techumbres con grandes jácenas sobre canes es que sólo haya bandas decorativas en los laterales, quedando en los frentes únicamente la media viga con sus soportes. Supongamos que la moldura corresponde a los laterales y que además se interrumpe al llegar a los canes o las vigas. Según el contrato original tenemos 8 vigas, de las cuales 2 son medias vigas, con una anchura de 2,5 palmos cada una. Contando la anchura en los dos apoyos, tenemos una longitud extra de 35 palmos que, sumados a los 161 de las molduras, son 196 palmos. Esta dimensión es exactamente el doble que la longitud referida por Zacarés (98 palmos) y coincide con el total de las tablas con efigies de reyes encargadas al pintor Gonçal Sarriá para este mismo espacio, sobre las que se hablará más adelante. Hay que recordar, sin embargo, que finalmente se ejecutaron 8 vigas y seguramente 2 medias vigas, pero éstas podrían tener una sección algo menor. Así, con 2 palmos de base por viga serían en total 36 palmos, pudiendo reducirse todavía algo más las laterales.

Este artesanado aparece representado en uno de los frescos realizados por Bartolomé Matarana en el transepto en la iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia (Lámina 1.5). El programa iconográfico reproduce las escenas de la procesión solemne celebrada con motivo de la llegada a la ciudad de la reliquia de San Vicente Ferrer. Dos de las escenas son vistas exteriores de la Plaza de la Virgen hacia 1600, con la Puerta de los Apóstoles o la torre de la Casa de la Ciudad asomando sobre el gentío. La otra escena es un espacio interior, donde un sacerdote muestra a los principales dirigentes y patricios municipales el relicario con la venerada costilla del santo, ante la que muchos se arrodillan. De las paredes cuelgan ricas telas y bajo un

⁹⁴⁴ Esto parece avalado por otra apoca publicada por Tramoyeres (“Los artesanados...”, p. 47) de febrero de 1428, donde se cobran 63 libras y 10 sueldos *per sculptum XIX signorum regaliū magnorum et duorum timbrorum, sive timbres, ad rationem XVII solidorum dictis monete per quoliter. Item nove basi, signorum regaliū parvorum, ad rationem sex solidorum dicte monete per quoliter.*

dosel se exhibe un retrato del insigne fraile dominico, mientras que en la parte superior se observan grandes vigas apoyadas sobre canes con esculturas adosadas. El dominico Francisco Diago nos relata con detalle los hechos acaecidos en Valencia tras la llegada de la reliquia del Santo, constando documentalmente la realización de al menos dos milagros. El primero de ellos tuvo lugar durante la entrada de la reliquia desde la calle Serranos. Blanca de Cardona, esposa del gobernador Jayme Ferrer, estaba tan tullida desde hacía nueve meses que sólo podía ir de la cama al estrado y del estrado a la cama, con la ayuda de muletas y el apoyo de dos o tres personas. Su casa era el palacio actualmente ocupado por la Diputación Provincial - mal llamado Bailía por haberse establecido ésta allí en el siglo XIX- que hace esquina entre la calle Serranos y la Plaza de Manises. Según se relata, se encomendó a San Vicente y al ver pasar desde la ventana el coche donde iba la reliquia se levantó y comenzó a andar. Bajó la escalera del palacio, llegó hasta la Casa de la Ciudad, subió hasta el piso principal atravesando la Sala y entró en la capilla donde estaba la reliquia, que adoró con gran devoción dando gracias a Dios y a San Vicente⁹⁴⁵.

Toda la semana siguiente estuvo expuesta la reliquia y ante el gran gentío que acudía a adorarla se decidió sacarla de la capilla y exponerla en la Sala. Desde el romper del alba hasta mediodía se hacían misas, muchas de ellas cantadas, leyendo además las homilias del Santo. Después se trasladaría a la Catedral, y fue en ese momento cuando ocurrió el segundo milagro. Estando el Patriarca en la puerta de la Casa de la Ciudad, esperando a que el Obispo de Marruecos le bajase la reliquia, un mozo castellano de 16 años que servía a Juan de Villarasa, sordo y mudo de nacimiento, estando de rodillas delante de la reliquia le pidió su intercesión al Santo y recuperó el oído y el habla⁹⁴⁶.

Esta segunda parece ser la escena reflejada en el fresco que nos ocupa. La reliquia estaría expuesta bajo un dosel situado entre las dos ventanas del inmenso salón, de manera que pudiera ser contemplada desde la entrada a la estancia. El techo representado al fondo debería ser el del Salón de los Ángeles, aunque presenta algunas diferencias con la imagen que nos habíamos hecho de él. Los canes son más pequeños, las viguetas parecen encajarse a media madera o la viga tiene menos canto y, los casetones son simples y no dobles, y por debajo de todo ello encontramos un friso de cardinas con demasiada presencia. ¿Podría tratarse de la Sala del Consejo

⁹⁴⁵ Diago, Francisco: *Historia de la vida, milagros, muerte y discípulos del bienaventurado predicados apostólico valenciano San Vicente Ferrer, de la Orden de Predicadores*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1600, p. 483. Por aquel entonces había otras dos reliquias de San Vicente en Valencia. La que nos ocupa fue un regalo que los habitantes de Bretaña hicieron al caballero castellano Juan del Águila, por el buen tratamiento que hizo de la gente de allí siendo maestre de campo de Felipe II. Desde Madrid envió la reliquia a Valencia con un criado suyo, en una arqueta de plata, llegando a la puerta de Serranos el 7 de abril de 1600.

⁹⁴⁶ Diago, F.: *Historia...*, p. 487-488.

Secreto? Tal vez, pero la descripción del padre Diago no nos deja lugar a dudas sobre cómo se desarrollaron los actos. Habría que pensar, por tanto, en ciertas licencias del artista. Pero también se debería considerar la posibilidad de que la techumbre no se hubiera concluido conforme a lo que estaba proyectado.

Los canes, proporcionalmente más bajos que los de las otras salas y de perfil cuadrado recuerdan al Salón de Coronas del Palacio Ducal de Gandía que, a pesar de ser de finales del siglo XV –al menos en cuanto a la decoración- tienen un aire de familia con los del siglo XIV, como los empleados en las salas de Pedro el Ceremonioso en la Aljafería de Zaragoza. También encontramos ménsulas bajas y largas en la cubierta de la portada gótica del antiguo Hospital General de Valencia, de finales del XV. Pero ¿por qué modificar el proyecto? Cuando lo dibujamos a escala nos damos cuenta de la razón. Tanto las vigas como las ménsulas contratadas tendrían la proporción de las que se estaban realizando en la Sala Dorada, pero con una proporción de 2 a 1, para una relación de anchura de 8,5 a 7,25 metros, es decir, de 1,17 a 1. El resultado es casi grotesco, aunque el aumento de la dimensión de las vigas era necesario por el incremento de la luz y de los intereses, al reducirse el número de vigas. Que la situación no estaba clara cuando se firmó el contrato lo demuestra el hecho de que se omite, quizá intencionadamente, el canto de las ménsulas.

Si observamos la solución propuesta en el fresco de Matarana, salta a la vista que las proporciones son más normales. Llama la atención la gran anchura de las vigas con respecto a su canto, así como la dimensión de las viguetas intermedias. Llegar a la solución representada por el pintor sería fácil con una pequeña modificación de la carpintería, consistente en encastrar las viguetas a las vigas a media madera o incluso totalmente empotradas. Dada la dimensión de estas últimas, sería posible tallar un escalón en su tercio superior para poder alojar las piezas perpendiculares. Ello permitiría reducir el canto aparente de la viga y con él el de las ménsulas, que en todo caso mantendrían su longitud para poder funcionar correctamente.

Sin llegar a esa solución, es posible reducir la sección aparente de la viga desplazando la ancha moldura que, según el contrato, queda por encima de la misma, adosándola a su costado⁹⁴⁷. Las ménsulas también se redujeron de tamaño, porque lo importante era su longitud y no tanto su sección. Es posible que, para conservar la idea de continuidad entre las dos ménsulas, se decidiera aplastar la decoración inclinando

⁹⁴⁷ Resulta extraño que las viguetas apoyen sobre las molduras y no sobre las vigas o jácenas. Desconocemos si se debe a un despiste a la hora de preparar el contrato o si las jácenas realmente tenían más canto real y sólo se está hablando de la sección aparente. En este caso, al bajar las molduras se estaría reduciendo la sección de las vigas, por lo que sería necesario reducir la carga de las mismas, que es la otra operación que se llevó a cabo, como veremos a continuación.

algo más las esculturas, que es lo que parece verse en el fresco del Patriarca. Una solución de este tipo, con figuras sosteniendo escudos, la encontramos en el salón principal del Palacio de los Duques de Híjar en Épila, cuya techumbre acaso podría estar inspirada en la del Salón de los Ángeles⁹⁴⁸.

La unión a media madera resulta compleja, aunque bajar la sección de las vigas era algo deseable. La solución sería aumentar el número de vigas y reducir la luz de entrevigado y, por tanto, su peso. Anteriormente hemos podido comprobar que se contrataron seis vigas y dos medias vigas, pero que finalmente se ejecutaron canes para ocho vigas, que son las contadas por Zacarés. Para una longitud de algo más de 22 metros, la primera opción suponía siete entrevigados de unos 3,15 m, mientras que con la segunda se cubriría con nueve tramos de 2,45 m, prácticamente en una relación de 3 a 2 que es lo que podríamos minorar el canto de la viga⁹⁴⁹.

Reducidas a la mitad las ménsulas y las molduras intermedias, si se mantuviera con su dimensión original la banda inferior de cardinas ganaría protagonismo. Es posible incluso que se decidiera darle algo más de tamaño, suprimiendo quizá las otras franjas con decoración vegetal para simplificar la ejecución. Matarana nos representa las figuras doradas en los canes, así como escudos de la ciudad en los casetones, que no dobla para hacer más sencillo el dibujo. Recordemos en los pagos por el material las dos series de 18 escudos tallados, de los que necesitaríamos 9 para decorar una de las jácenas. Respecto a los otros escudos menores, es difícil ubicarlos, si bien podrían corresponder a los travesaños entre viga y viga. A partir del modelo de la Sala Dorada y otras techumbres medievales podemos suponer que habría escudos repartidos por todo el conjunto.

La principal anomalía que presenta el fresco de Matarana en el Colegio del Patriarca es el hecho de que aparezcan enormes casetones individuales. Como se ha dicho, esto podría ser fruto de una simplificación del pintor. Sin embargo, podría haber otra explicación. En el contrato original hemos comprobado que de jácena a jácena iban unas vigas o viguetas de menor escuadría, aunque con un canto respetable de un palmo. Estas vigas secundarias tendrían una gran presencia en el conjunto, conformando una especie de casetones triples (según el contrato) o dobles (en la obra ejecutada) muy marcados. Zacarés nos refiere que había ángeles en los resaltos intermedios, que no quedan representados por Matarana, por lo que suponemos que

⁹⁴⁸ Un esquema constructivo y una buena fotografía de detalle de este techo pueden verse en Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de armar española*, Munilla-Leria, Madrid 2003, pp. 57-59. Este edificio también es conocido como Palacio de los Condes de Aranda, edificio levantado seguramente a finales del XV o ya en el siglo XVI.

⁹⁴⁹ Lo cierto es que la relación entre la carga y el canto necesario para soportarla no es lineal, sino exponencial, por lo que nos situaríamos todavía del lado de la seguridad.

estarían en la tabla de separación de los dos casetones, rehundidos respecto al plano de las vigas secundarias.

La diferencia del trabajo entre la Sala Dorada y el Salón de los Ángeles era importante y debía ser bastante evidente a ojos de cualquier visitante. Para la labra del alfarje de la primera se habían empleado siete años de trabajo, desde 1419 hasta 1426, mientras que la techumbre de la segunda se ejecutaba entre 1427 y 1428, estando ya concluida para la visita de Alfonso el Magnánimo en abril de ese año⁹⁵⁰. Una se consideraba como una pieza excepcional y recibía el apelativo de “Dorada“, mientras que de la otra lo que se resaltaba era la iconografía repetitiva de los ángeles. Todo ello parece corroborar que, salvo las molduras, los tableros o plafones del Salón de los Ángeles serían lisos o decorados con pinturas. Así se deduce también del informe de la Comisión de Monumentos, o incluso del propio contrato con Joan del Poyo. En este sentido, se acercaría a otras obras de la época, como el techo de la Lonja de Barcelona o el recientemente recuperado en la Casa de la Ciudad de Barcelona, por ejemplo.

Vale la pena comentar la probable semejanza de esta techumbre con la construida en 1447 por Mahoma Rafacón para la Diputación del Reino en Zaragoza, objeto de entusiastas alabanzas en todas las épocas. Destruído el edificio, sólo podemos conocerla a través de los detalles de un relato de 1680. El salón principal tenía 56,35 metros de largo y 10,03 de ancho y estaba cubierto gracias a la ayuda de 15 *tirantes* o *jácnas* apoyados sobre unos *cabezales* dobles, que representaban *muchachos, grifos, centauros, vichas, sátiros i leones*. Las vigas estarían separadas unos 3,75 metros y en el tablero aparecían *quadros perfectos y en sus fondos unos florones de lindo relieve*. Esta techumbre debió influir en la sala mayor del palacio de los condes de Aranda en Épila, o en uno de los techos de la casa llamada de Osera, en Zaragoza, ambas ya del siglo XVI⁹⁵¹.

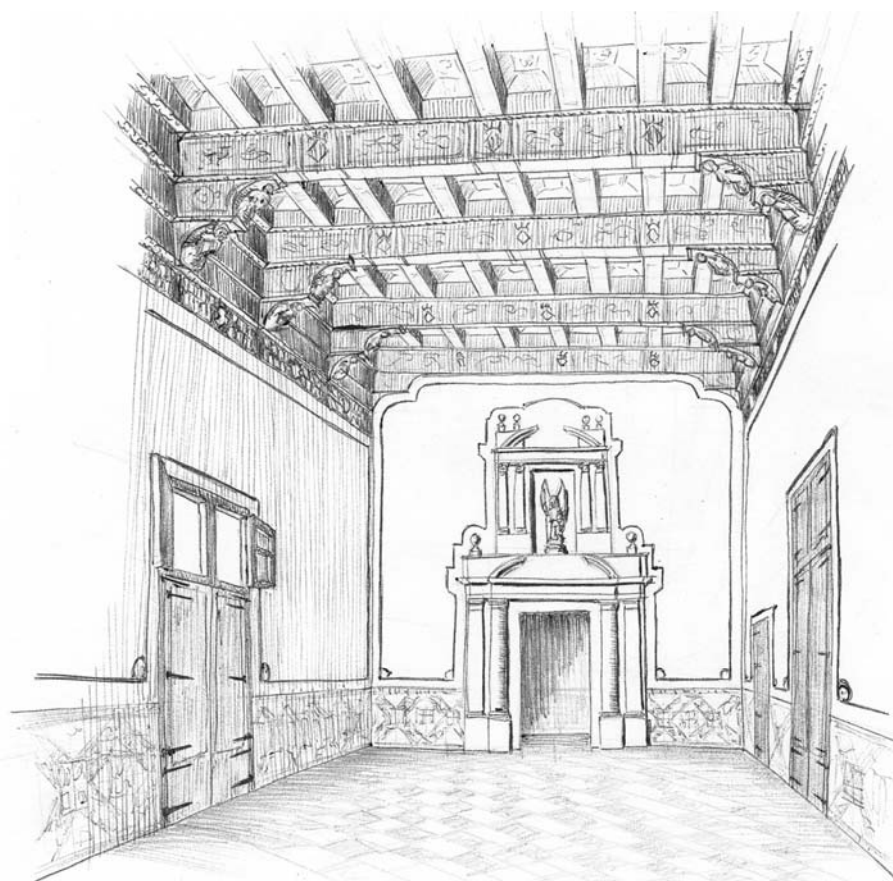
Analizada la documentación sobre la techumbre de este salón podemos descartar la atribución de la estampa del siglo XVIII, publicada ya en varias ocasiones, que supuestamente representaría esta pieza⁹⁵². De hecho, la habitación que podemos ver en la imagen es mucho más pequeña que el Salón de los Ángeles, con cinco o seis metros de anchura en lugar de casi nueve. Probablemente se trate de una recreación bastante libre de la Sala Dorada, como se ha comentado antes en algún momento. En todo caso, lo que sí hay que comentar son los problemas que se derivan de la

⁹⁵⁰ Tramoyeres, L.: “Los artesonados...”, p. 52

⁹⁵¹ Gómez Urdáñez, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1987, tomo I, p. 130.

⁹⁵² El dibujo, de la colección de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 2.058) fue inicialmente publicado y comentado por A. Igual Úbeda en “La antigua Casa de la Ciudad”, *Valencia Atracción*, nº 233, 1954, pp. 8-10. Aparece después en el referido artículo del profesor Serra, p. 92. Fue realizado con ocasión de la subida al trono de Carlos IV (1788).

lectura de estas recreaciones poco fiables, que en algún momento nos han hecho pensar en la existencia de otras salas decoradas en la parte posterior del edificio, o que se tratara incluso de una estancia de la Bailía⁹⁵³. No obstante, la lectura del relato de los festejos para la proclamación de Carlos IV, sobre el que se ha hablado varias veces, descarta totalmente estas hipótesis.



Recreación hipotética del Salón de los Ángeles, basada en la descripción de Zacarés.

6.5.- A propósito de las ventanas de la Casa de la Ciudad

Dejemos ya la techumbre y continuemos con otros elementos de la obra propiamente dicha. Poco después de terminada la obra de carpintería se ejecutaron las nuevas ventanas de la *Sala del Consell*, trazadas por el cantero y escultor Joan Llobet y para las que se escogió piedra de Bellaguarda, especialmente apta para el trabajo de escultura. En 1429 se compraban *sis colones, vases, capitells, taules e quatre*

⁹⁵³ Puede observarse la gran similitud de las ménsulas talladas con las del Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, construido entre 1540 y 1566. La portada principal de la Bailía mostraba la fecha de 1554, por lo que estaríamos en la misma cronología.

represes, de piedra de Gerona y que corresponderían a las dos ventanas centrales de la fachada, que en los grabados del siglo XIX se ven convertidas en balcones⁹⁵⁴.

Sabemos que Llobet realizó una *mostra* o traza, que depositó en poder del Racional y que sirvió de modelo para la realización de las ventanas⁹⁵⁵. Lo inmediato sería pensar en piezas caladas con importante obra de tracerías, quizá en la línea de las de la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona o el palacio real de Poblet⁹⁵⁶. Sin embargo, éstas carecen de *taules* o cimacios y además repiten los capiteles en las jambas. Ello nos lleva a pensar en una solución más convencional, con piezas monolíticas caladas sobre columnas de piedra de Gerona similares a las de los palacios privados, pero de proporciones mayores. Grandes ventanas de este tipo se habían ensayado ya en el llamado Porche de las Atarazanas, donde sabemos que también tenían tres columnas y que se cubrían con piezas simples y no con tracerías⁹⁵⁷.

La misma idea parece deducirse del análisis de la Casa de la Ciudad de Xátiva. Este edificio llegó muy transformado al siglo XIX y hay planos antes de su demolición, mostrando un cuerpo alargado rematado por una torre. Sabemos que estaba levantándose en 1450 el edificio de la corte civil y del justicia y que en algún documento se la define como *una bella casa que s'apella Casa de la Ciutat*⁹⁵⁸. La novedosa denominación nos confirma la referencia al edificio municipal de Valencia. Conocemos solamente su planta y su imagen tardía, pero Arturo Zaragoza ha sugerido que éste podría ser el edificio representado en una tabla conservada en el Museo del Almudín de Xátiva. En éste encontramos una construcción de escasa anchura con una gruesa torre que ocupa la mitad de su fachada, con dos grandes tríforas en el piso principal y otras dos menores en el torreón, de cubierta plana y desaguado por gárgolas. A juzgar por dos plantas históricas conservadas, la construcción original se dividía en dos zonas bien diferenciadas, la destinada a cárceles y la que servía de Ayuntamiento y tribunal. Esta última podría corresponder

⁹⁵⁴ Serra, A.: “El fasto...”, pp. 90-91. Estos elementos no pertenecían a los modelos prefabricados convencionales y tuvieron que ser tasadas por varios expertos, entre los que se encontraba mestre Carlí, el maestro de obra de la Seu de Lérida.

⁹⁵⁵ Serra, A.: “El fasto...”, p. 90 y nota 109.

⁹⁵⁶ Marià Carbonell ha señalado la novedad tipológica que supusieron estas fachadas en el panorama del gótico civil catalán (Carbonell i Buades, Marià: “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en *Artigrama* n° 23, 2008, pp. 97-148, concretamente p. 102.

Hay que observar que el hecho de renovar únicamente las ventanas de la parte central de la fachada en la Casa de la Ciudad de Valencia daría a ésta una apariencia extraña y poco armónica. Sin embargo, es posible que en los huecos antiguos laterales también pudieron existir grandes ventanales ojivales con sobrias tracerías internas, de tipo italiano, como los que se conservan en el palacio señorial de Herbés, en el Ayuntamiento de Villafranca o los que se han encontrado recientemente en el castillo de Onda.

⁹⁵⁷ Sobre este edificio véase: Iborra Bernad, Federico y Miquel Juan, Matilde: “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo (I)”, en *Annuario de Estudios Medievales* n° 37/1, enero-junio 2007, pp. 387-409

⁹⁵⁸ González Baldoví, Mariano: “Artistas y comitentes en la Xátiva de los Borja” en AA.VV. *El bogar de los Borja*, Generalidad Valenciana, Valencia 2001, pp. 91-108, concretamente p. 93.

a una ejecución independiente, como se deduce de la ausencia de sótanos, lo que justificaría que se tomara una imagen lateral y no frontal para la tabla. En esta zona encontramos una holgada escalera dentro de un patio, una “Sala del Común” en fachada lateral, sobre la puerta y la “Pieza Consistorial” en el ámbito de la torre, que recaía a la Plaza de *les Corts*. En la planta inferior encontramos el Juzgado bajo la torre y un Atrio y Cuerpo de Guardia en la zona de la gran sala.

Encontramos también cuadríforas de finales del XV en la fachada del Palacio de los Duques de Gandía, siguiendo el diseño típico de las ventanas valencianas tardogóticas. Este diseño nos parece habitual porque prácticamente todos los ejemplos conservados en la ciudad de Valencia son del siglo XV, pero supone una innovación con respecto a los modelos de ascendencia francesa con remate almendrado, que tuvieron vigencia hasta el siglo XIV y que son los más comunes en otros lugares de la Corona de Aragón, como Barcelona. ¿Podría haber sido éste el invento de Joan Llobet y haber triunfado como símbolo de la arquitectura de la ciudad de Valencia? La idea es sugerente y podría relacionarse con los arcos descritos por Zacarés en el interior del salón, sobre los que hablaremos más adelante. Sin embargo, el hecho de que se usara piedra de Bellaguarda parece indicar que estuvieran destinadas a un trabajo de labra más complejo, quizá en la línea del que encontramos en el gran ventanal de procedencia desconocida que dibujó Street y que ahora se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de la ciudad⁹⁵⁹.

El problema que se nos plantea es que Street en ningún momento habló de la Casa de la Ciudad. Él estuvo en Valencia unos pocos días en 1861, que le sirvieron para redactar un capítulo completo de su obra, incluyendo dibujos de los principales monumentos medievales de la ciudad. Visitó la Catedral, las puertas de Quart y Serranos o la Lonja, lamentando no poder acceder a la desconsagrada iglesia de Santo Tomás, derribada poco después⁹⁶⁰. No llegó a conocer el edificio que nos ocupa, por haberse derribado unos meses antes de su primer viaje, seguramente en octubre o a mediados del noviembre del año 1860, como se desprende de alguno de los párrafos de Boix ya comentados⁹⁶¹.

⁹⁵⁹ Se trata de una ventana de grandes dimensiones con arcos trilobulados resueltos como si se tratara de tracerías, y pequeñas rosetas en sus netos. Street no es claro en el texto, pero se puede interpretar que estaría en una casa de la calle Caballeros.

⁹⁶⁰ Las fechas de las visitas no aparecen en el libro, pero sí en la literatura que trata sobre el mismo. Puede verse, por ejemplo: López Ulloa, Fabián: “La tipología de la arquitectura gótica española a través de los apuntes de George E. Street, a los 150 años de su primer viaje a España”, en *Actas del Séptimo Congreso de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2011, pp. 777-789.

⁹⁶¹ Boix y Ricarte, Vicente: *La Campana de la Unión. Leyenda histórica*, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, Barcelona 1866, tomo primero, pp. 213-214.

6.6.- Posibles fragmentos del Archivo de la Escribanía

¿Qué ocurre con las piezas de la roca “Valencia” (Lámina 2.5 a 2.8)? Hemos descartado que se tratara de fragmentos de la Sala Dorada, que se ha mantenido prácticamente intacta. Además, las escenas de combatientes acopladas al carro procesional tienen bastante más relieve que las conservadas ahora en la techumbre. Es más, por su configuración actual parecen formar parte más bien de una moldura corrida con cierto relieve. Por otra parte hemos comprobado que algunos de los elementos más destacados, como las esculturas aladas de las esquinas, tampoco acoplarían en el Salón de los Ángeles. Sin embargo, la presencia de escudos municipales y la semejanza con la obra dirigida por Joan del Poyo es innegable. ¿Qué opciones nos quedan? Existiría una tercera posibilidad que planteamos aquí, derivándola también de la propia cronología de la construcción de la roca. Recordemos que ésta se construyó en el año 1855, antes de que se decidiera la demolición del Salón de los Ángeles, por lo que no tendría sentido haber comenzado el expolio de algo que, incluso en el caso de derribo, se pensaba preservar y trasladar al nuevo Ayuntamiento. Sin embargo, en 1855 sí que se había derribado la torre oriental, donde estuvo el Archivo de la Escribanía.

Zacarés dio sólo relativa importancia a esta habitación, en la que menciona un techo labrado con molduras y que además ya había desaparecido cuando publicó su opúsculo en 1856. Debe observarse que este autor califica de “artesonado” a todos los alfarjes de madera del edificio, por lo que el hecho de que aquí hable de “techo” simplemente sugiere que se tratara de un cielorraso de yeso sobre cañizo, más o menos decorado con cornisas y molduras. Sin embargo, a finales del XVIII el padre Teixidor sí que alabó la techumbre dorada en la pieza que él contempló usada como antesala del Salón de los Ángeles.

Poco es lo que sabemos de este techo y ya se ha comentado al hablar de la cronología de la Casa de la Ciudad. Tenemos constancia de que en 1412 se labró un techo para el Archivo de la Escribanía y que es posible que ésta fuese la primera Sala Dorada mencionada en 1415. Un siglo después se remodelaba la estancia, introduciendo nuevamente dorados entre los gastos de la reforma. Sabemos también que en esta segunda época tenía un friso de color azul sobre los armarios y que en él se escribieron con letras doradas los nombres de los Jurados de 1512, y también que se pintaron rosetas, probablemente en el contexto de una decoración de carácter renacentista. A mediados del XIX debía estar totalmente oculto y durante el derribo debieron rescatarse los fragmentos utilizados en la roca “Valencia”.

Si los observamos con algo de detenimiento el carro, comprobamos que las alas de los cuatro ángeles conservados están abiertas hacia adelante para acoplar en una esquina, que el carpintero decimonónico recreó en su nueva ubicación. Estas piezas debían estar unidas con pernos a la estructura portante, lo que habría dado quizá origen al comentario de Zacarés sobre la posibilidad de desmontar las decoraciones del Salón de los Ángeles⁹⁶². Los luchadores y la banda de cardinas, situada debajo de los mismos, muy bien podrían haber sido las molduras que encuadrarían un friso pues, como se ha comentado, no parecen tener vocación de formar parte de un entablado plano. Lo mismo podría decirse de la banda con hojas que remata el pedestal, aunque su estilo es muy diferente, lo que nos hace pensar más bien en que formaría parte del remate de los armarios o bancos a los que debieron pertenecer los tableros con tracerías flamígeras que cubren tres de los lados de este pedestal⁹⁶³.

Las figuras talladas en los laterales del carro podrían corresponder a un friso de guerreros que recorrería la base del techo. Respecto al resto, podría muy bien tratarse de un tablero decorado, sin función estructural, simplemente decorativo. Así se desprendería de los términos en que se redactó el acuerdo. Los restos de tracerías sobre tablas planas quizá podrían provenir de la misma techumbre, pero tienen más aspecto de ser puertas de armario medievales o respaldos de un sitial. En este sentido es de lamentar que la documentación no sea más explícita, porque se podría pensar que en la reforma del siglo XVI se pudo ejecutar un alfarje portante y que se aprovechara madera vieja para el nuevo tablero. De hecho, tendría mucho sentido que el techo no estructural del siglo XV hubiera tenido forma piramidal, a modo de las armaduras castellanas de tradición islámica. No en vano, en 1412 se escogía como rey de Aragón a un castellano, Fernando de Antequera. Por otra parte, debemos recordar que pocas décadas antes Pedro el Ceremonioso se llevó a Barcelona varias armaduras islámicas de Xátiva para el nuevo palacio que no llegó a construir, aunque su heredero el rey Martín sí que colocó una de ellas en la tribuna real de la catedral de la Ciudad Condal, como se ha referido anteriormente⁹⁶⁴.

⁹⁶² Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 24. Lo cierto es que en la Sala Dorada no hay pernos por ninguna parte. En el Salón de los Ángeles también parece que las decoraciones fuesen fijas, como se intuye de la referencia a los *entaulaments de angelots* referidos en los pagos por la obra. Nos resulta extraño que se supiera cómo estaba sujeta la decoración antes del derribo. Por ello podemos pensar que se hizo alguna cata o prueba pensando en recuperar parte de los detalles ornamentales o, quizá una explicación más sencilla, que el comentario hiciera referencia a la experiencia durante el derribo de la torre.

⁹⁶³ La idea de que la banda y los tableros góticos forman un conjunto deriva del encuentro entre ambas partes y, sobre todo, de la buena ejecución de los resaltes que las enmarcan. La moldura gira avanzando sobre unas pilastras rematadas con formas góticas, que podrían ser originales. Por otra parte, en la zona posterior del pedestal, que es la única donde no se produce este resalte, la banda de hojas no es continua, sino que se separa ligeramente al llegar a las que corresponderían a los resaltes, e incluso parece adivinarse un corte diagonal en el lado derecho.

⁹⁶⁴ Riu-Barrera, Eduard: “El Palau Reial Major de Barcelona”, en *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura (vol. III) Dels palaus a les masies*, Enciclopedia Catalana, Barcelona 2003, pp. 166-169.

Otra idea sugerente sería la de una configuración a modo de cúpula de madera ochavada, como la que existiría en el cimborrio de la Catedral antes de su incendio. Debemos recordar que la habitación tenía dos ventanas centradas en dos de sus paredes, así como la comunicación con la *Sala del Consell*, y presumiblemente una puerta con la Escribanía. En esta situación, las estanterías deberían ir necesariamente a las esquinas, por lo que se podría optar por su colocación en L o giradas 45°, como se hace en muchas alacenas tradicionales. Debemos pensar que en la tradición medieval no eran muy habituales los muebles y que siempre se solía preferir soluciones de elementos empotrados en el muro, que a su vez podían ir cerrados con puertas de madera. En este contexto, la cúpula ochavada tendría continuidad con las paredes.

Sin embargo, si aceptamos que el dibujo de la Sala del Real Pendón de 1789 (Lámina 1.8) pudiera representar de alguna manera esta estancia, lo que tendríamos sería un techo de casetones alargados con rosetas en sus centros, que no debía existir en tiempos de Zacarés. Sabemos de otros casos similares, como la realización de 32 rosetas talladas para la Sala del Palacio de la Generalidad en 1513⁹⁶⁵. No obstante, dada la configuración irregular de la planta de la habitación, un artesonado tampoco parece ser la solución más apropiada.

Lo que sí queda claro es que a principios del siglo XVI se actuó en la decoración de esta techumbre. Existe una pieza conservada en el Museo Arqueológico Nacional, que procedería presuntamente del Salón de los Ángeles, aunque realmente responde a una cronología demasiado tardía para poder identificarse con la obra dirigida por Joan del Poyo. Nos referimos a un relieve de 60 cm de altura, dorado y estofado, que representaría al maestro Gaspar Luimen, cuyo nombre aparece en la filacteria que sostiene sobre sus piernas (Lámina 2.4). La postura recuerda bastante a los canes de profetas de la Sala Dorada, aunque las dimensiones son mayores y no forma parte de un can, sino que constituye una pieza independiente con la parte posterior plana. Sin embargo, quizá se labró para adosarse a un elemento estructural precedente.

Gaspar Luimen sería supuestamente el artista alemán que habría trabajado en el referido salón, como se dice en la nota del inventario, así como la noticia de que la pieza entró en el Museo en 1871 por donación de Vicente Boix durante el viaje arqueológico del Sr. Rada⁹⁶⁶. Probablemente se trata de la misma “figura en madera

⁹⁶⁵ Aldana Fernández, Salvador: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1995, p. 30. Se conservan en el entresuelo del antiguo palacio de los Centelles (hoy propiedad de los Condes de Daya Nueva) un grupo de pinjantes dorados procedentes seguramente de algún artesonado oculto. También las antiguas fotografías del desaparecido Palacio de los Centelles en Oliva nos muestran los pinjantes dorados en los cruces que enmarcan los casetones de dos artesonados.

⁹⁶⁶ Franco Mata, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1993, pp. 234-236 y 252. Tenemos que agradecer a la autora habernos pasado copia del texto referido.

del Salón de los Ángeles” que en acuerdo municipal del día 16 de abril se aprobaba regalar a Boix⁹⁶⁷. Sin embargo, esta pieza no se corresponde con la estructura original de esta gran habitación, que comentamos a partir del contrato. Por otra parte, da la sensación de que el Ayuntamiento inicialmente hubiera pensado conservar toda la techumbre, porque son muy pocas las piezas donadas o entregadas, si bien sabemos también que en 1870 solamente se conservaba la Sala Dorada, depositada desde agosto de 1860 en el Palacio Arzobispal⁹⁶⁸.

La pieza del Museo Arqueológico Nacional es bastante misteriosa. Como ha observado M^a Ángela Franco, el nombre del maestro Luimen no figura en el *Kunstlexikon* ni en el *Dictionnaire* de Beneit, mientras que Tramoyeres ya demostró que no hay ninguna constancia documental de este personaje. Se le representa sosteniendo un libro y su aspecto, tanto por la vestimenta como por la talla, parece más propio de finales de siglo XV o principios del XVI⁹⁶⁹. En nuestra opinión, parece que podría haber existido un error a la hora de leer el nombre inscrito en la filacteria que lo acompaña. Es cierto que está escrito Gaspar Luimen, pero tanto la L como la U son más pequeñas que el resto de letras y debajo tienen una zona desgastada, mientras que detrás de la N se advierte lo que pudiera ser una O. Tendríamos así la posibilidad de que el nombre real del personaje fallecido hace varios siglos fuera Gaspar Eximeno, y no Gaspar Luimen.

¿Hubo algún Gaspar Eximeno vinculado a la Casa de la Ciudad? Pues sí, precisamente éste era el nombre de un escribano municipal que vivió a caballo entre los siglos XV y XVI. Su nombramiento fue bastante irregular, puesto que fue hecho en 1488 ayudante de su padre Jaume Eximeno por una solicitud directa del rey Fernando, inicialmente sin sueldo, pero con la garantía tácita de que a la muerte de Jaume le sucedería de manera directa. Así ocurrió a causa de una peste en mayo de 1490, tomando posesión Gaspar Eximeno un tiempo después por encontrarse en el momento del traspaso del oficio en Sevilla. Parece, pues, que más que su condición de notario e hijo de notario, o sus méritos profesionales, lo que contribuyó a su nombramiento fue la confianza que en él tenía el monarca a raíz de las campañas militares de Granada⁹⁷⁰. Durante todo el siglo XVI serán miembros de la familia Eximeno los que prácticamente monopolicen el cargo de escribano municipal.

Considerar que el personaje representado en la escultura fuera Gaspar Eximeno encajaría en cuanto a la cronología tardía y el atributo del libro abierto, más propio

⁹⁶⁷ AMV, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) n° 281 y 306.

⁹⁶⁸ Tramoyeres, L. “Los artesonados...”, p. 61 et ss.

⁹⁶⁹ Franco, M^a A: *Catálogo...*, pp. 234 y 236.

⁹⁷⁰ Rubio Vela, Agustín: *L'Escribania Municipal de València als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Consell Valencià de Cultura, València 1995, pp. 83-85.

de un escribano que de un carpintero medieval. Sabemos de él por el censo de 1510 que fue uno de los notarios que más contribuyó a la causa, con cien sueldos⁹⁷¹, que fue depurado por los agermanados en 1520 y repuesto en 1523, falleciendo finalmente en 1529⁹⁷². Desconocemos por qué razón se elaboró la talla del Museo Arqueológico Nacional pero, si no fuera por la anotación de la donación a Boix, parece que lo más razonable sería vincularla con las actuaciones que en la década de 1510 se llevaron a cabo en la Escribanía y sobre todo su Archivo. Ello no descartaría un traslado en época posterior, como nos refiere Zacarés que ocurriera con otras piezas en el siglo XIX, o incluso una sustitución de una ménsula antigua del Salón de los Ángeles.

Existe (o existía) otra pieza de características parecidas, en este caso con la efigie de un ángel sosteniendo un escudo de armas, con el blasón de la familia Ferrer (Lámina 2.4). Publicó una fotografía de esta pieza Martínez Aloy en la Geografía del Reino, indicando que se trata de una de las ménsulas de la casa señorial de Patraix⁹⁷³. Lo cierto es que en la imagen se ve claramente que, como en el caso del Museo Arqueológico Nacional, más que una ménsula se trata de una pieza escultórica con la base plana, que se ofrece desmontada y fuera de contexto. Fijándonos en la fotografía podemos comprobar que esta ménsula no sujeta nada, es decir, se trata de una pieza de coleccionista.

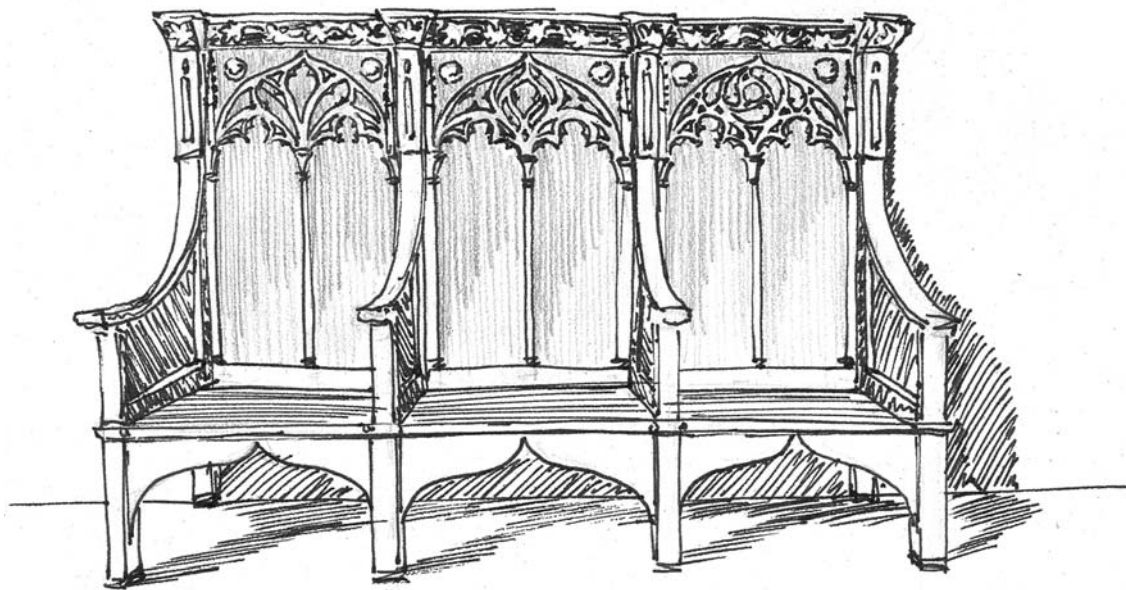
Aunque la datación ofrecida por Martínez Aloy para la pieza es de finales del XV o principios del XVI (como correspondería al desaparecido palacio, según se desprende de algunas imágenes de portadas) lo cierto es que guarda una gran semejanza con los ángeles conservados en la roca “Valencia”, lo que nos hace pensar en una datación más temprana. Hay que señalar también que la familia Ferrer no tuvo ninguna relación con Patraix. Sin embargo, en el siglo XIX el propietario del edificio era el marqués de Cruilles, también Barón de Patraix. Recordemos que este aristócrata e historiador era miembro del Ayuntamiento en la época en que se produjo el derribo de la antigua Casa de la Ciudad, por lo que no habría que descartar que esta pieza pudiera proceder del derribo de la misma.

⁹⁷¹ En un total de más de 250 notarios, encabezan el listado Luis Prats (800 sueldos) Pere Valentí, Johan Robiols, Jaume Salvador, Bernat Dasso y Gaspar Eximeno (100 sueldos todos ellos). Valdecabres Rodrigo, Rafael (ed.): *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, p. 122-127.

⁹⁷² El dato de la depuración del escribano aparece en: Febrer Romaguera, Manuel Vicente: “La Universidad de Valencia en la época de las Germanías (1519-1525)” en Olmos, Vicent S. (coord.): *Doctors y escolares, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas*, Universidad de Valencia, Valencia 1998, volumen I, pp. 125-140, concretamente p. 138.

⁹⁷³ Martínez Aloy, José: *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Valencia*, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, Barcelona 1927, p. 831.

La documentación relativa al Salón de los Ángeles nos indica expresamente que los soportes de las vigas sostenían los escudos de la ciudad, lo que en principio nos haría descartar su hipotética procedencia. Pero tampoco tenía sentido la ménsula con la efigie del escribano Gaspar Eximeno. Una hipótesis sería que esta ménsula del ángel, si realmente perteneció a la antigua Casa de la Ciudad, pudiera proceder del Archivo de la Escribanía, al igual que hemos planteado con la efigie del escribano. En este sentido, es interesante observar que Joan Ferrer ocupó el cargo de Justicia Criminal en 1512, 1514 y 1518; Justicia Civil en 1519; Almotacén en 1513 y 1519; así como Jurado en 1516. Por su parte Damià Ferrer fue Jurado en 1518 y 1519; Justicia Criminal en 1520 y Justicia Civil en 1521⁹⁷⁴. Las fechas van muy ajustadas, pero resulta sugerente la idea de que a principios del siglo XVI se hubiera ejecutado una decoración con ménsulas similares a las del Salón de los Ángeles, pero representando las efigies de los seis Jurados, los dos Justicias, el Síndico, el Racional, el Almotacén y el Escribano de la Sala.



Interpretación de los paneles góticos de la roca “Valencia” como posibles respaldos de un sitial.

⁹⁷⁴ Felipo, A.: *Autoritarismo...*, p. 189. No obstante, debe tenerse en cuenta que la elección de los Jurados era anual y se realizaba en torno al mes de mayo, mientras que la de los Jurados era bianual y el juramento tenía lugar a finales del mes de diciembre. No queda claro si la fecha recogida en los listados corresponde al año de elección (del que sólo ejercieron unos pocos días) o a los dos años en los que efectivamente ocuparon su cargo. Si tomamos la primera opción es posible mantener la hipótesis que se plantea, que debería descartarse en el segundo caso.

6.7.- Las tablas de los Reyes de Aragón en el Museo Nacional de Arte de Cataluña

La decoración del Salón de los Ángeles se completó con quince tablas donde estaban pintadas las efigies de los reyes de Valencia, pagadas en septiembre de 1427 a Gonçal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Mateu. Como ha sugerido el profesor Serra, esta actuación se podría relacionar con la serie de esculturas de bulto redondo que Aloy de Mombray realizó para el Salón del *Tinell* del Palacio Mayor de Barcelona por orden de Pedro el Ceremonioso a partir de 1350. A su vez, se debe poner en relación con otras series dinásticas anteriores y coetáneas, como la realizada por Felipe IV para la gran sala del palacio de la Cité de París (1313), la del Palacio Ducal de Venecia, también de principios del XIV, la del emperador Carlos IV en el castillo de Karlstein (1355-1357) o Carlos V de Francia en la escalera del Louvre (1364-1380)⁹⁷⁵. Lo curioso, en el caso de Valencia, es que nos encontramos en una sala municipal y no en un palacio real.

Se han querido identificar estas tablas con cuatro efigies de monarcas conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) actualmente recortadas como retratos⁹⁷⁶. Sin entrar de momento en esta atribución, lo que nos interesa es que en el documento se especifica que se trataba de 15 tablas con una longitud total de 195 palmos⁹⁷⁷. Curiosamente, esta distancia es el doble de los 98 palmos que, según Zacarés, medía el Salón de los Ángeles. Supongamos que, en lugar de ser retratos de cuerpo entero, como se ha venido pensando hasta ahora, se tratara de tablas horizontales preparadas para colocarse en el friso que corría por debajo de la techumbre. De hecho, según el relato de Zacarés, *un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer, lo circuye todo*⁹⁷⁸. Para llegar a los 195 palmos totales, cada una de las 15 tablas mediría 13 palmos (2,95 cm) que es demasiado incluso para un retrato vertical de cuerpo entero, si trabajamos con tablas estrechas.

⁹⁷⁵ En España se pueden añadir la actuación de Alfonso X el Sabio (1252-1284) en el Saón de Reyes del Alcázar de Segovia, continuada por Enrique IV, y otra semejante, que se remontaba a la monarquía visigoda, se pintó en el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, en época de los Trastámara. También los reyes de Navarra Carlos II y Carlos III decoraron el palacio de Tudela con pinturas de monarcas y emperadores cristianos (Serra Desfilis, Amadeo: "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón" en *Locus Amoenus* n° 6 (2002-2003) pp. 57-74.

⁹⁷⁶ Serra Desfilis, Amadeo, "El fasto...", p. 91, nota 117. El documento y la atribución se debe a Aliaga Morell, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1996, pp. 192-193, 91-94 y 99-100. Recientemente esta identificación ha sido puesta en duda.

⁹⁷⁷ El 3 de septiembre de 1427 Gonçal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Mateu cobraron 1072 sueldos y 6 dineros por *XV tabulis sive postibus pictis imaginibus regum Aragonum que sunt inter omnes XV longitudinis centum quinque palmarum ad rationem V solidorum VI denariorum pro quolibet palmo, capiunt summam MLXXII solidos, sex denarios dicte monete*. (Serra, A.: "El fasto...", p. 91, nota 117).

⁹⁷⁸ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 23-24.

Ahora bien ¿Por qué precisamente 15 tablas⁹⁷⁹? Se nos ocurren varias hipótesis, debiendo recordar que tenemos el techo modulado por seis jácenas completas y dos medias jácenas en las paredes. La primera idea sería pensar que hay un error en el documento, y que se trataba de 14 tablas, que circundarían el salón por debajo del nivel de las ménsulas y a eje de las mismas. La segunda teoría consideraría la diferencia de longitud de ambos muros para explicar esta situación, aunque las pinturas ahora no seguirían la misma modulación de la carpintería. Podría incluso llegar a plantearse la posibilidad de que estas tablas no se hubieran realizado para el Salón de los Ángeles, sino para la Sala Dorada. Nótese que si tomamos las dos paredes paralelas y el fondo de la habitación tenemos un total de $80 + 80 + 32 = 192$ palmos. Si colocamos tres tablas en el fondo de la habitación, tenemos que dividir los 80 palmos entre 6 tablas, con lo que sale 13,33 palmos por tabla, pero tendría su lógica que se redondeara al alza, a 13,5 palmos, con lo que la longitud total sumaría 194 palmos. Es significativo que Matarana no representa ningún friso, pero sí unas pinturas murales por debajo de las vigas, en el fresco que representa el milagro del sordomudo delante de la reliquia de San Vicente Ferrer, en la iglesia del Colegio del Patriarca. De todas formas, nos quedaremos con la teoría de que estas piezas se hicieron para el Salón de los Ángeles.

La idea de que un testero quedara libre puede explicarse con la presencia de un estrado con un dosel en uno de los frentes de la habitación, si bien cuando se ejecutó a mediados de siglo se prolongó en los laterales. En todo caso, en 1525 se debieron añadir tres retratos más en uno de los testeros, en este caso en madera tallada y dorada⁹⁸⁰. En algún momento posterior pudieron ser desmontados y trasladados estos retratos al Salón de los Ángeles, ajustándolos al espacio disponible.

⁹⁷⁹ Es un misterio cual era la serie concreta de los reyes que se estaba representando. Diez de ellos eran seguramente los monarcas que reinaron en Valencia hasta 1427 (Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Alfonso III el Liberal, Jaime II el Justo, Alfonso IV el Benigno, Pedro IV el Ceremonioso, Juan I el Cazador, Martín I el Humano, Fernando I de Trastámara y Alfonso V el Magnánimo) Falta cubrir cinco huecos, de los cuales dos corresponderían a Alfonso II el Casto y Pedro II el Católico, hijos de la reina Petronila de Aragón y el conde Ramón Berenguer IV de Barcelona. Hay otros cinco monarcas anteriores a Petronila y diez condes precedieron a su esposo Ramón Berenguer, con lo que se ha llegado a pensar que se tomaron otros tres entre estos últimos (Véase, por ejemplo, la nota en la página 347 en 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 Mínguez, Víctor (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*, Universidad Jaime I, Castellón 2007, pp. 321-348). No obstante, si descartamos completamente a los condes de Barcelona, asumimos que Ramiro I nunca llegó a proclamarse oficialmente rey de Aragón y eliminamos a los dos monarcas de la casa de Trastámara, tendremos exactamente 15 tablas.

⁹⁸⁰ Nos referimos a los tres retratos conservados en el Museo Municipal, correspondientes a Juan II, Fernando II y Carlos I (Véase Bru i Vidal, Santiago y Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *L'Arxiu i Museu Històric de la Ciutat de València*, CIHAL, Valencia 1986, p. 66). Documentalmente sabemos que tres retratos en madera tallada (seguramente estos mismos) fueron solicitados por la Comisión Provincial de Monumentos, según consta en acta del pleno del 4 de junio de 1859. Seguramente se hicieron así por ser más sencillo colocar una pieza pequeña ya terminada que pintar sobre una nueva tabla.

Vayamos a las piezas conservadas en el MNAC. Se trata de cuatro retratos de monarcas coronados, de 56,5 cm de altura (2,5 palmos valencianos) y unos 45 de anchura, según un corte moderno (Lámina 2.14). Se han venido atribuyendo, sin ninguna justificación, a los retratos de Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo. En algunos de ellos se ven grandes letras en dos filas, rodeando por ambos lados la imagen. Esto encajaría con la descripción de Zacarés, que nos habla del friso con cabezas y una inscripción que no consiguió leer. En nuestra opinión, en lugar de ser retratos de cuerpo entero, serían piezas horizontales donde el coleccionista habría eliminado los lados, donde únicamente aparecerían las letras góticas con un fragmento del mensaje. De hecho, las tablas que soportan las pinturas de la MNAC estarían dispuestas en sentido horizontal y no vertical, como demuestra el desgaste en la zona de borde, donde quizá hubiera un marco.

Si nos fijamos un poco más, identificaremos una A en la parte inferior izquierda de tres de ellas, cortándose en la cuarta. Esta A, en nuestra opinión, podría corresponderse con la segunda de la inscripción REX ARA---GONORUM que esperaríamos encontrar en la serie de los monarcas aragoneses, siendo los tres guiones el lugar donde iría el retrato.

Vayamos un poco más allá. Si el coleccionista o el anticuario que rescató las piezas fue el que las cortó, tendría una cierta lógica que las atribuciones estuvieran fundadas, porque pudo leer y anotar los nombres antes de hacerlo. No obstante, tampoco podemos fiarnos de esta idea. Lo que sí está claro es que trabajamos con un número limitado de posibles nombres de los reyes (Jaime, Pedro, Juan, Alfonso, Martín, Ramiro y Sancho). Estos nombres estarían en latín (Jacobus, Petrus, Iohannes, Alphonsus, Martinus, Ramirus y Sancius) y serían más cortos que la inscripción inferior, por lo que tendría su lógica que fueran acompañados de la partícula DEI GRATIA o su abreviatura.

El retrato del supuesto Pedro IV el Ceremonioso muestra una especie de O, pero que también podría ser una P. Además, Pedro es un nombre demasiado corto, por lo que aquí el pintor se habría visto obligado a cortar la sílaba, quedando D.G. P---ETRUS. Respecto al retrato, guarda una cierta semejanza con una tabla conservada en la techumbre de la iglesia de Santa María de Liria, que muestra al entonces infante con su esposa. La confusión entre uno y otro monarca podría deberse a la numeración, porque Pedro I fue rey de Aragón antes de la incorporación del condado de Barcelona, por lo que los catalanes no suelen considerarlo como rey. De hecho, en la ficha del MNAC se habla del retrato de Pedro III el Ceremonioso.

Respecto al supuesto retrato de Alfonso el Magnánimo, que por la fecha de ejecución podría muy bien estar basado en la realidad, no se parece en nada a la imagen imberbe del monarca Trastámara, salvo por la nariz aguileña. Además, en 1427, cuando se pintaron los retratos, Alfonso tenía solamente 31 años⁹⁸¹. Respecto a la inscripción, se aprecia perfectamente una I o una J y después una A, por lo que en nuestra opinión la inscripción sería D.G. **JA**---COBUS, correspondiendo el retrato probablemente a Jaime I (1208-1276) que fue uno de los monarcas más longevos de la Casa de Aragón.

En el supuesto retrato de Jaime I se aprecia una A al lado superior izquierdo, así como un palo vertical algo más alto que el resto de las letras al lado derecho. Hemos visto que se ha confundido a Jaime I con Alfonso el Magnánimo en el retrato anterior, por lo que podríamos suponer que aquí tuviéramos realmente a un Alfonso. Así, las letras corresponderían a D.G. **A**---**L**PHONS, recortando la terminación del nombre latino Alphonsus con un punto o con una raya horizontal superior. En el retrato de Alfonso el Liberal tenemos claramente una L, por lo que sería algo así como D.G. **AL**---PHONS.

Manteniendo la teoría de que las fuentes de la atribución no sean completamente arbitrarias, deberíamos buscar en estos dos retratos las efigies de Alfonso II y Alfonso IV, como aparece en el inventario del MNAC. Además, según la grafía medieval, el segundo número romano se habría escrito como IIII y no IV, lo que explicaría la necesidad de cortar la sílaba en uno de los dos retratos. Además, nuevamente ocurre como con los Pedros, por lo que la identificación del MNAC es errónea al eliminarse en el cómputo catalán a Alfonso I el Batallador. En Valencia, como en Aragón, Alfonso II sería el Casto, hijo de la reina Petronila y el conde Ramón Berenguer IV, mientras que Alfonso IV es el Benigno. El primero vivió 39 años y el segundo 37, por lo que los retratos, aunque imaginarios, se corresponderían con la edad de los monarcas. Resumiendo, las cuatro inscripciones serían las siguientes (Lámina 5.27):

DEI G. P---ETRUS III	D. G. JA---COBUS I
REX ARA---GONORUM	REX ARA---GONORUM

DEI G. A---LPHONS. II	DEI G. AL---PHONS. IIII
REX ARA---GONORUM	REX ARA---GONORUM

⁹⁸¹ Sanchis Guarnier ya advirtió esta irregularidad. Identificó los tres primeros retratos como pertenecientes a Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal y Pedro el Ceremonioso, según la atribución común, pero cambió arbitrariamente a Alfonso V el Magnánimo por Alfonso IV el Benigno (Sanchis Guarnier, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de historia y geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, pp. 126-127).

7.- ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE EL PRIMITIVO PALACIO DE VIDAURRE

Una vez restituida la memoria de la Casa de la Ciudad a través de sus transformaciones, vamos a entrar en el terreno mucho más inseguro de intentar restituir la configuración inicial de lo que debió ser el primitivo palacio medieval. Como se vio anteriormente, no debería pensarse tanto en la adaptación de alguna residencia islámica de importancia, sino de una construcción levantada de nueva planta en época cristiana.

Si mantenemos como válida la identificación de Zacarés con la Casa de Vidaurre, podríamos pensar que se construyó después de la muerte de Teresa Gil de Vidaurre en 1285 pero, como se ha comentado, en su testamento no hay referencias a las casas de Valencia. Por ello se podría adelantar la fecha una década, pensando en el fallecimiento de Jaime I o en la mayoría de edad y el matrimonio de sus hijos Jaime de Jérica o Pedro de Ayerbe. De hecho, vimos que las casas del Arzobispo de Narbona y el resto de la donación de 1255, se había realizado por el monarca a Jaime y no a su madre. Considerando la probable presencia de constructores hispanomusulmanes por la métrica del salón principal podríamos plantear una cronología anterior a las revueltas de los últimos años del reinado de Jaime I. Estaríamos, en todo caso, ante una obra de la segunda mitad del siglo XIII.

7.1.- El Palacio de Vidaurre y las residencias de los reyes de Aragón en el siglo XIII

Recordemos los elementos principales del edificio, que podrían responder a la configuración inicial. El ala sur era la más importante, donde estaba el gran salón flanqueado por dos torres. Este salón podría ser quizá un espacio abierto a una galería, que actuaría como vestíbulo. En el lado norte había una doble crujía, realmente un cuerpo cerrado y un pórtico adosado con una galería superior, abovedada en algún momento posterior. En el lado oriental habría una crujía de dos alturas, donde se encontraba el *alberch* mencionado en 1380, mientras que en el lado occidental existiría otro cuerpo, desconocemos si de una o dos plantas. No queda claro que existiera escalera exterior inicialmente, aunque la del siglo XIV parece que iría paralela al muro Este del patio y que desembarcaría en el gran salón.

El esquema recuerda bastante al de los palacios reales de la Corona de Aragón, principalmente los de Valencia y Perpignan. El otro palacio de la época que se conserva más o menos bien es la Almudaina de Palma, aunque el esquema es mucho más confuso. Cuenta en todo caso con grupos de dependencias para el rey y la reina, un gran salón de banquetes de grandes dimensiones y una crujía abierta sobre la puerta de entrada al conjunto.

En Valencia existía un cuerpo primitivo de doble crujía en el lado oriental, al que se adosaron dos grandes torres. Este cuerpo se abría a los jardines mediante dos galerías superpuestas y probablemente se encontraban aquí las habitaciones del palacio de Jaime I. En la segunda mitad del siglo se amplió construyendo alrededor de lo que debía ser anteriormente un patio previo. A norte se construyó una gran sala destinada a festejos y celebraciones, con unas dimensiones de 44 x 120 palmos (9,96 x 27,18 m) y una altura similar a la del cuerpo residencial. Aunque finalmente la sala estaba cubierta con arcos diafragma, la posición de la puerta y ventanas en la fachada recayente al patio hace pensar que la estructura inicial fuera diferente, acaso una armadura de par y nudillo que tras los destrozos del siglo XIV no se supo reconstruir⁹⁸².

Al sur, donde se encontraba el acceso, se levantó un ala de dos plantas pero de menor anchura, concretamente 31 palmos (7,02 m). Esta ala debió contar

⁹⁸² En su estado final tuvieron que existir tres arcos que soportaban los muros de la planta superior. El central cae justamente en la posición de la antigua puerta, mientras que los laterales dejan las ventanas en vanos descentrados. Las luces a cubrir serían grandes, pues la longitud total era de 27 metros, por lo que debemos suponer que entre estos arcos y los testeros había otros cuatro, dividiendo en ocho tramos la sala, tal como aparece todavía representada en los planos de planta baja del siglo XVI. Aún así resulta raro, puesto que la puerta central sigue cayendo bajo uno de los arcos.

inicialmente con una estructura de arcos diafragma en planta baja y, de hecho, en los muros recientemente excavados se puede apreciar el refuerzo de sillería en el muro de tapia. También encontramos marcados los arcos en los planos de Manuel Cavallero para la parte correspondiente al Palacio de la Reina, probablemente una ampliación de principios del XIV. Quizá durante la reconstrucción del Real se sustituyeron por bóvedas tabicadas, que aparecen aquí documentadas de manera muy temprana. Sabemos que en el piso superior el monarca tenía el salón del trono, seguramente adosado a la Torre de los Ángeles, donde se sabe que estuvo el dormitorio real.

En el ala occidental había una crujía perpendicular, donde existía otro gran salón que servía como vestíbulo al salón del trono. Este salón pudo muy bien estar abierto en un primer momento, de manera parecida a como ocurre en el Palacio Episcopal de Tortosa o la Generalidad de Barcelona.. También encontramos un gran vestíbulo abierto en el *Bargello* de Florencia. Su núcleo más primitivo, comenzado en 1235 como sede del *Capitano del Popolo* y posteriormente convertido en Palacio del *Podestá*, se elevaba como un volumen macizo que incorporaba además una antigua torre aristocrática⁹⁸³. En 1295 se emprendía la construcción del su majestuoso patio, conectando el núcleo primitivo con una nueva ala que estaría finalizada hacia 1326. Un incendio causaría graves daños en 1332, por lo que entre 1340 y 1345 se reconstruiría abovedándose los salones de planta primera, datando de entonces la actual escalera⁹⁸⁴.

En el interior de esta crujía occidental del Real de Valencia se construyó en época moderna una gran escalera monumental, pero ya antes hubo una escalera exterior medieval. También recaía a este salón la capilla del palacio y estaba flanqueado por dos cubos, uno de los cuales se desmanteló al ampliar el palacio y el otro desapareció más tarde, aunque todavía lo dibujó Van Wijngaerden en el siglo XVI. En planta baja inicialmente contaba con una compartimentación en tres estancias, acaso con arcos como los que encontramos en la planta baja del Palacio Arzobispal de Valencia. Los gruesos muros tenían un espesor suficiente para haber soportado un abovedamiento, si bien lo que encontramos en los planos del siglo XIX son forjados de madera, que pudieron realizarse al vaciar el interior para ubicar la escalera.

El esquema del Palacio de los Reyes de Mallorca en Perpignan es similar, aunque más organizado. El ala residencial se encuentra en la zona Este, con los palacios del rey y la reina concebidos como estructuras independientes, con sendos patios menores, separados por una doble capilla y precedidos por una galería a la que se

⁹⁸³ White, John: *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*, Ediciones Cátedra, Madrid 1989, p. 78. Ninguno de estos edificios, al menos en su fase inicial, presenta todavía patio.

⁹⁸⁴ Goy, Richard; *Florence: the city and its architecture*, Phaidon Press, Londres 2002, pp. 123-126.

accede desde dos escaleras gemelas, que sirven también para entrar a los espacios de protocolo. En el lado norte del patio, junto a las habitaciones del monarca, se desarrolla el protocolo de la Corte dentro de cuatro dependencias bien definidas. Según Kerscher, de este a oeste, éstas serían la habitación privada del rey (*camera regis* o *secretia*), una antecámara (*camera paramentitre* o *antecamera*) el salón del trono denominado *Sala dels Timbres* y un comedor privado de gran tamaño. Ocupando la mayor parte del ala sur aparece un gran salón de banquetes cubierto con arcos diafragma, con acceso desde la planta principal, que deja bajo él una habitación de las mismas dimensiones pero cruzada por una fila de pilares. Finalmente, en el ala occidental encontramos sobre el acceso una tribuna abierta a modo de galería, similar al que existe en la Almudaina de Palma de Mallorca pero más corto. La estancia superior correspondía a la llamada Sala Blanca, con su *loggia* para uso ceremonial. Esta pieza se asemeja en su piso inferior a la galería del patio del Palacio Real de Barcelona, con arcos de medio punto, mientras que huecos ojivales en el piso principal nos remiten a un modelo plenamente gótico. La galería se encuentra flanqueada por estancias cerradas, una de las cuales se sabe que fue usada como *tinellum* o comedor del rey, mientras que la otra, denominada *cambrá primitiva del rey*, servía como estancia real en 1285⁹⁸⁵.

La formalización del ala occidental de Perpignan de alguna manera nos recuerda la solución algo anterior del Palacio Episcopal de Barcelona, construido en tiempos del obispo Arnau de Gurb (1252-1284) y ampliado unas décadas después. El palacio primitivo estaba junto a la catedral, pero el rey Jaime I concedió al obispo un amplio solar junto a las murallas en 1270 para que pudiera edificar una casa nueva⁹⁸⁶. El ala original presenta en su planta baja arcos, de los cuales tres se repiten en la planta principal, con las mismas dimensiones, pero trabajados con mayor esmero. A mano izquierda queda una habitación cerrada, iluminada a través de una gran ventana. En el lado derecho seguramente en origen estaría resuelto de la misma manera, pero al añadir el ala perpendicular se perforó para adecuar allí el desembarco de la nueva escalera, construida probablemente a la par que la ampliación. La misma composición tripartita la encontramos en el patio del Palacio Real Mayor, actual Museo Marés, con una jerarquización entre los arcos inferiores y los superiores, más esbeltos y en número de cuatro en lugar de los tres en la base. En la misma línea podría entenderse quizá el patio del Palacio Requesens de Barcelona, donde la galería se pliega y se dispone en forma de L

⁹⁸⁵ Las referencias a los nombres originales de las estancias proceden de: Kerscher, Gottfried, "Herrschaftsform und Raumordnung" en Freigang, Christian (ed.), *La arquitectura gótica en España*, Vervuert Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1999, pp. 251-272.

⁹⁸⁶ Lampérez, V.: *Arquitectura Civil...*, tomo I, p. 534.

Respondería a este esquema funcional el Palacio Episcopal de Valencia, que debía estar ejecutándose en la década de 1270⁹⁸⁷. Sin embargo, a diferencia de su homólogo barcelonés, las piezas laterales se elevaban formando macizas torres. Lo más característico era su planta baja perforada por grandes arcos, incluso debajo de las propias torres laterales. En algún momento se decidió cerrar el piso superior y se desmontó y reconstruyó con la misma luz pero retranqueado, incorporando por delante una estrecha galería entre las torres, quizá hacia 1360⁹⁸⁸. También el *Real Vell* debió tener siempre una crujía única, si bien no tenemos evidencia de el salón donde desembarca la escalera estuviera abierto. Conviene apuntar que el *Real Vell* sería prácticamente coetáneo al Palacio Episcopal, habiéndose hallado una moneda de 1271 en la plataforma de explanación de la obra⁹⁸⁹.

Otro posible referente para tener en cuenta en nuestro análisis es el representado por el Alcázar de Medina de Pomar en Burgos, que seguramente era muy similar al *Realet*. Contaba el palacio burgalés con un salón central de grandes dimensiones, flanqueado por dos torres, de las cuales una albergaba la dependencia principal y se cubría con una gran armadura ochavada, mientras que la otra estaba subdividida y tenía un

⁹⁸⁷ Sobre el Palacio Episcopal de Valencia ya tratamos en: Iborra Bernad, Federico y Zaragoza Catalán, Arturo: “Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia”, en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008, pp. 135-156. Sabemos que el obispo Andrés de Albalat (1248-78) trató sobre obras con los predios vecinos, estableció servidumbres y, en 1266, compraba *duas archatas*, seguramente dos crujías o tramos de una construcción, para aumentar el solar del palacio (Burns, Robert Ignatius: *The Crusader Kingdom of Valencia: Reconstruction on a Thirteenth Century Frontier*. 2 vols. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, U. S. A. 1967. p. 330, nota 40) mientras que en 1272 obtenía autorización del monarca para construir dentro del palacio un horno para cocer pan (Traver Tomás, Vicente: *Palacio arzobispal de Valencia. Memoria referente a su historia y reconstrucción*, Tipografía Moderna, Valencia 1946, p. 23). Las obras debieron finalizarse a finales de la década de 1270, constanding ya en 1279 la existencia de una *capellania palacii episcopi* (Rius Serra, José, *Rationes decimarum hispaniae (1279-1280) I. Cataluña, Mallorca y Valencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 1946, pp. 259 y 264, Se hace referencia a los pagos de *capellania Palacii Episcopi* (1279) y a *capellano Palacii Episcopi* (1280).

⁹⁸⁸ Esto es bastante evidente por el hecho de que los arcos de la torre tuvieron que cegarse parcialmente al aparecer el muro central, siendo también extraño el recrecido tras estas torres. Sobre la posible fecha de la intervención, sabemos que en ese año concedió Pedro el Ceremonioso al obispo Vidal de Blanes que pudiera comprar y unir a su palacio las casas de Ramón de Villanueva, que confrontaban con la iglesia de Santo Tomás, las casas de Na Torres y Juan de Monzón, por otra parte con las casas de Jaime Escrivá y un callizo, y por otra con las casas de dicho Palacio (Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo I, p. 170) Tenía que tratarse de una parcela interior, a espaldas del Palacio Episcopal –como demuestra la colindancia con Santo Tomás– y por ello pensamos que se aprovechó para ampliar el edificio y quizá crear un pequeño patio.

⁹⁸⁹ Algarra, V; Lerma, J. V.; Pascual, P.; Ribera, A y Salavert, J.V.: “Las excavaciones arqueológicas en el palacio real”, en Boira Maiques, J. V. (Coord.) *El palacio real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia 2006, pp. 33-46, concretamente p. 41. Esta moneda apreció en el relleno de nivelación para la construcción del palacio. Dada la documentación de importantes obras en esta parte del complejo durante el siglo XV, los arqueólogos consideraron la permanencia de antiguas monedas en circulación durante todo este tiempo. Los estudios de la profesora Mercedes Gómez-Ferrer sobre el Real han demostrado que se trató de una remodelación sobre una preexistencia (Gómez-Ferrer, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas” en *Reales Sitios* n° 158 (2003) pp. 33-47).

carácter secundario. Este esquema tripartito recuerda a la configuración de las casas andalusíes, si bien en este caso nos encontraríamos en una planta alta y sin pórticos de acceso. El *Realet*, por su parte, presentaba además dos alas perpendiculares que conformaban una planta en U, tal como se ve en los planos de Mancelli y Tosca. Desconocemos si esta era su organización primitiva, pero siendo la residencia de los dos jóvenes hijos del rey Jaime y Teresa Gil de Vidaurre, resulta sugerente pensar que se concibiera duplicando el esquema de *sala de paraments* y de *cambra* o dormitorio que encontramos en la arquitectura residencial del XIII. En este contexto, el cuerpo que unía las torres podría funcionar como salón común o más bien como un gran vestíbulo, acaso abierto y con vistas al huerto posterior. Este esquema podría haber funcionado también en el *Real Vell*, el pequeño palacio satélite del Real, antes de la gran remodelación de Alfonso el Magnánimo. Sin embargo, del edificio conservamos solamente las plantas en su estado final y no conocemos con detalle la situación previa a la intervención del siglo XV, que fue bastante importante.

Considerando estos referentes de los siglos XIII y XIV, y a partir de los datos más antiguos que tenemos de la Casa de la Ciudad antes de las remodelaciones sufridas como sede municipal, podemos considerar que inicialmente siguió un modelo parecido, aunque siempre albergamos dudas sobre si nuestra interpretación de este primer edificio es la correcta. Parece probable que el ala norte contaba desde un primer momento con dos pisos y también con una doble crujía, siendo la recayente al patio una galería abierta con arcos en planta baja formando un porche, que aparece documentado hacia 1390. Con estancias de escala doméstica y abierta a sur a través del patio, esta zona que albergó las prisiones debería haber sido inicialmente la parte más privada del palacio primitivo. Al igual que ocurría con el Real, una de las alas laterales albergaría el salón representativo, situado sobre la puerta de entrada. En nuestro caso sería el ala de Poniente, donde en 1380 se habla ya del *alberch de la Sala* y donde después se construirá la Sala Dorada, probablemente agrupando espacios más pequeños. Bajo esta óptica comprenderíamos por qué toda esta ala mantendría una cota similar a la del ala norte, según se deduce del dibujo anónimo del Museo Lázaro Galdiano y de la falta de comunicación directa con las estancias principales del ala sur.

Respecto al ala oriental, las noticias de la década de 1370 parecen estar situando los tribunales Civil y de 300 Sueldos. La falta de mantenimiento en las cubiertas de esta zona y la manera en que se habla de crear nuevos espacios en un piso superior hace pensar en que ambos espacios ocupaban un cuerpo de una sola planta. Para que hubiera coherencia con el resto del conjunto edificado, esta planta debería tener una altura doble, razón por la que podemos pensar que se habrían ubicado aquí los tribunales. Si acudimos a los prototipos anteriormente expresados de palacios reales

de la Corona de Aragón, comprobamos que en todos ellos aparece un gran salón de banquetes en una de las alas perpendiculares al cuerpo residencial. En las residencias de Valencia y Perpignan es patente un aumento de la dimensión de esta crujía para tener mayor capacidad, pero debe entenderse que el protocolo de la Corte necesitaría espacios más amplios en la casa del Monarca que en la vivienda de un noble de alta alcurnia, aunque fuera hijo del rey. Este salón suponemos llegaría hasta el muro norte, porque es la única manera de introducir los dos tribunales con una cierta independencia y porque, como vimos, el Racionalato ocupaba el espacio creado en 1376 para la cárcel de personajes notables.

Nos queda ahora únicamente el ala meridional, la más importante del conjunto, que flanqueada por sus dos torres conformaba la fachada principal. Si establecemos los paralelos con los palacios reales de Valencia, Palma y Perpignan encontraríamos un amplio salón funcionando como vestíbulo o como tribuna abierta, al menos los dos últimos casos. Lo que llama la atención en nuestro caso de estudio es la extraordinaria importancia que alcanza a nivel dimensional y representativo. Por otra parte no podría funcionar bien como vestíbulo, puesto que se encontraba a una cota diferente a la del resto del palacio⁹⁹⁰. Más bien podemos pensar que se trataba de una unidad autónoma representativa dentro de lo que fue la Casa de la Ciudad.

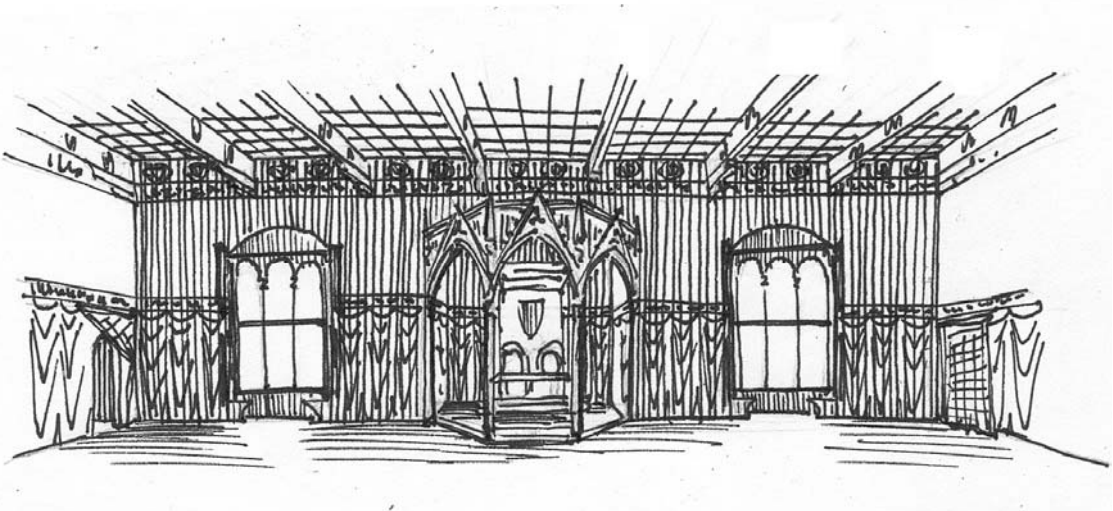
Asumiendo el carácter independiente de este cuerpo parece que no encajaría con la concepción unitaria del resto de edificaciones del conjunto, aunque podría tener una función determinada dentro del programa de los grandes palacios de la época. Da la sensación de que este cuerpo no fuera coetáneo al resto de las construcciones, lo que nos llevaría a plantear dos posibilidades. La primera es que se tratara de una realización de nueva planta ejecutada hacia 1370, lo que explicaría la inscripción de la piedra angular de 1376 y que hasta ese momento no se hable de la *Sala del Consell*. Sin embargo, esta hipótesis se enfrentaría con el probable empleo del codo islámico en la métrica del salón principal y con la independencia de los niveles del forjado de planta primera con respecto a las alas Norte y Este del antiguo palacio, puesto que parece lógico que se hubiera intentado mantener el mismo nivel. Igualmente, en la planta baja parece haber estado alojado desde un primer momento el Tribunal Criminal, sin que esté documentado ningún traslado provisional.

La segunda alternativa sería plantear que este cuerpo fuera el más antiguo y se mantuviera con un carácter de salón representativo, añadiendo después todo lo necesario para cubrir las necesidades protocolarias de una gran residencia aristocrática. Tipológicamente respondería a un esquema de bloque único de

⁹⁹⁰ Coincidirá con la cota de la capilla y el ala Oeste pero, como se acaba de comentar, este cuerpo inicialmente sería de doble altura y por ello se entiende que al crear la planta intermedia se relacionara antes con la *Sala del Consell* que con las prisiones.

tradición románica, quizá similar al núcleo original del Palacio Ducal de Gandía. Para poder mantener esta segunda posibilidad hay que aceptar que la obra llevada a cabo en la *Sala del Consell* fue una remodelación o adaptación de un espacio previo, quizá abierto, y que la piedra angular del edificio se empotró sobre un muro ya existente. Resulta extraño el acuerdo de los arcos del lado Sudeste del patio sobre un mismo pilar, pero perfectamente se podría haber conseguido un acuerdo acoplado un ala en época posterior.

Una base para reflexionar sería la cuestión de las bóvedas del edificio, referidas tanto por Boix como por Zacarés. Si estas bóvedas fueran de crucería y tabicadas, nos encontraríamos probablemente ante la explicación de la intervención de 1370 y frente a un precedente de la actuación llevada a cabo en el Real, donde acabaría trabajando el maestro albañil de la Casa de la Ciudad, como se comentó en su momento. Sin embargo, la operación llevada a cabo bajo el Archivo de la Escribanía a principios del siglo XVI sugiere que las bóvedas fueran posteriores, quizá de mediados de siglo o incluso de principios del XVI, cuando todavía se construían bóvedas de crucería nervadas⁹⁹¹.



Recreación muy libre del Salón del Trono en el Palacio del Real de Valencia, inspirada en la planta del edificio y en algunas miniaturas del *Llibre de Privilegis* de la ciudad de Barcelona.

⁹⁹¹ Véanse, por ejemplo, las iglesias del Patriarca, de San Esteban y de San Andrés de Valencia, levantadas a finales del XVI y principios del XVII. Hay otra razón para considerar que las bóvedas fueran tardías. Considerando fiable el dibujo del patio conservado en la Fundación Lázaro Galdiano, la puerta de los tribunales caería justamente en el arranque de una de las bóvedas si se hubiera partido de la división lógica de tres bóvedas equivalentes. Podría también considerarse que el muro y la puerta de los tribunales fuera del XIV, pero parece más extraño. Lo que queda claro es que las bóvedas no serían del siglo XIII, puesto que en esta época su empleo habría exigido la aparición de gruesos muros o de contrafuertes, como en el palacio de La Zuda de Lérida, abovedado en tiempos de Jaime I.

7.2.- Reflexiones en torno a la configuración primitiva de la Sala del Consell.

Muy poco sabemos de la arquitectura del antiguo edificio, pero a pesar de las diferentes reformas, ampliaciones, destrucciones y reconstrucciones que había sufrido en sus casi seis siglos de existencia, la sede municipal conservaba en el XIX todavía importantes restos de la época de su construcción, al menos en las estancias más representativas recayentes a la calle Caballeros. A este respecto, las descripciones de Zacarés son bastante elocuentes:

No es fácil colegir la distribución que en aquel tiempo tendría el piso principal [...] Se advierte sin embargo en el frontis recayente a la calle de Caballeros un cambio de importancia histórica para nuestro propósito. Formaba todo aquel frente en lo antiguo un espacioso salón cortado en sus dos extremos por arcos de doble ojiva apoyados en el muro y sobre delgadísimas columnas, calados los intermedios de sus curvas ultrasemicirculares con los delicadísimos follajes y adornos con que aquel pueblo tan afeminado en la paz como feroz en la guerra sabía ejecutar estos tipos peculiares de su esbelta y graciosa arquitectura. Pintadas vidrieras [sic] colocadas en estos intercolumnios daban al salón el efecto de una galería árabe en armonía con las ojivas elevadas ventanas y recortados ajimeces que a mediados del siguiente siglo cedieron su sitio a los desmesurados balcones que ahora vemos y macizados luego los referidos arcos a consecuencia del incendio [...] o por otras causas, quedaron en los extremos que dividían, dos salones de los cuales el uno sirvió de antesala al archivo de la insaculación y el otro de antecapilla o sala del consejo secreto.⁹⁹²

Salvedad hecha de la referencia a las vidrieras, que resulta bastante extraña⁹⁹³, parece que Zacarés podía identificar todavía los restos de una decoración que él supuso de tipo musulmán. Sin embargo, en esta época apenas se había empezado a poner en valor la arquitectura de la Alhambra granadina y resultaría demasiado precipitado considerar que el erudito pero aficionado historiador supiera realmente si estaba contemplando una obra árabe o cristiana. Incluso en la actualidad, para los no expertos, puede ser difícil diferenciar una obra hispanomusulmana pura o una realización de yesería mudéjar.

Respecto a la tipología, Fernando Chueca puso de manifiesto la ascendencia oriental de las pantallas de columnas, su arraigo en la arquitectura visigoda y su posterior asimilación en el mundo hispanomusulmán⁹⁹⁴. El espacio descrito por Zacarés sería

⁹⁹² Zacarés, J. M.: *Memoria...*, pp. 18-19.

⁹⁹³ Extraña pero posible. Hay que recordar que en la arquitectura veneciana medieval se colocaban vidrios coloreados en los espacios bajo los arcos de las galerías de fechada, conservándose todavía algunos edificios como la llamada *Ca d'Oro*.

⁹⁹⁴ Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Seminarios y Ediciones, Madrid 1971, pp. 81 et ss.

muy similar, por ejemplo, al de la pequeña iglesia de Santa María de Naranco, que probablemente fue palacio de Ramiro I. Aún así, más que de una obra andalusí parece tratarse de una reinterpretación de época cristiana.

Aunque en un primer momento parezca muy simple, la descripción de Zacarés es bastante enigmática. Pueden plantearse distintas interpretaciones para sus palabras y, según optemos por una o por otra, podemos llegar a resultados totalmente dispares. Lo mismo podemos pensar en una obra de la segunda mitad del siglo XIII como de la reforma de 1376, porque en ambos momentos es posible encontrar referencias a la tradición mudéjar, aunque bajo formas y planteamientos diferentes. Lo que sí que nos atrevemos es a descartar cualquier suposición de que Zacarés se hubiera confundido con una realización de yeso de tiempos de los Reyes Católicos, donde aparecen arcos de formas complejas, según las modas castellanas, pero no es habitual el relleno de ataurique.

Si suponemos que la obra supuestamente mudéjar responde al siglo XIII, se trataría de una parte del antiguo palacio aristocrático. Si, por el contrario, concluimos situarla en el último cuarto del XIV, nos encontramos ante una obra llevada a cabo dentro del programa de adecuación y embellecimiento de la Casa de la Ciudad. Un detalle importante, que no debe pasarnos por alto, es que en 1376 se crea la *Cambra del Consell Secret* en una de las torres, seguramente a costa de una parte de la propia *Sala del Consell*. Sabemos que las torres existían en 1371 y que lo lógico sería que existiera un elemento estructural de poco impacto visual, pero que garantizara la transmisión del peso del muro superior de la torre. En ese caso, este elemento estructural podría ser una galería como la descrita por Zacarés, que habría sido cegada para poder “crear” un ambiente independiente.

No obstante, aunque es una solución mucho peor, el muro de la torre también podría apoyar sobre una viga, como ocurre excepcionalmente en una de las del Castillo de Alaquás, en este caso para poder crear una habitación mayor. Podría así existir sobre una sala diáfana y haberse cerrado posteriormente prolongando el muro desde el arco de planta baja. Sería una mala solución constructiva inicial, que obligaría a considerar toda la “galería árabe” como una obra del siglo XIV, con varios arcos además de la puerta, que podrían cerrarse con motivo de las deliberaciones secretas. Podríamos tener así un espacio similar al de las salas capitulares o algunas capillas privadas, como la del Palacio Episcopal de Tortosa o el Palacio de la Generalidad de Barcelona.

Nos queda una tercera posibilidad, que unificaría las dos anteriores. Tendríamos inicialmente una galería primitiva muy diáfana, que podría haberse reconvertido en

un esquema de sala capitular con puerta central y dos ventanas laterales, introduciendo para ello tracerías y maineles nuevos, quizá ejecutados en yeso. Bajo este supuesto se justificaría la gratificación otorgada al maestro de obras por un alarde decorativo singular, que habría resuelto con especial maestría un problema aparentemente trivial.

De las tres opciones quizá nos atreveríamos a descartar la segunda, por considerarla estructuralmente comprometida. Respecto a las otras dos, no tenemos suficientes datos para hacer un juicio preciso. Aunque con toda seguridad el edificio de la Casa de la Ciudad de Valencia existía en el siglo XIII, hay documentadas intervenciones de importancia relativas a la Sala en 1376. Podría incluso haberse decidido ampliar un salón anterior demoliendo el muro del patio y reconstruyéndolo con un desplazamiento de dos metros más hacia dentro, lo que explicaría la particular planta oblonga de las torres.

Zacarés nos habla de “esbeltísimas columnas”. En principio parece que no deberían ser columnas de mármol convencionales, sino más bien de piedra de Gerona, cuya dureza permite forzar mucho más las proporciones. La producción de las canteras gerundenses se exportaría por todo el Mediterráneo por permitir la elaboración de piezas de gran esbeltez, que llegarían hasta los 2,5 metros de altura con un diámetro de apenas 20 cm. El comercio con las columnas de piedra de Gerona puede datarse a partir de 1300, siendo quizá los sepulcros reales de Santes Creus una de las primeras realizaciones con este tipo de piezas⁹⁹⁵.

Pero, incluso sin ser piedra de Gerona, existen precedentes de columnas de gran esbeltez en piedra local. Eso sí, siempre contaban con la ayuda de arcos de descarga para evitar la rotura. Podríamos mencionar la ventana de la Casa del Arcediano, en Xàtiva, que dataría de la segunda mitad del XIII, o las esbeltas columnas románicas del antiguo museo del Palacio Arzobispal de Valencia, con sus más de dos metros de altura para un diámetro de apenas diez centímetros⁹⁹⁶.

⁹⁹⁵ Sobre la producción y exportación de elementos de piedra de Gerona, puede verse: Español, Francesca: “Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización” en *Anuario de Estudios Medievales* nº 39/2 (2009) pp. 963-1001. Este artículo supone una actualización con respecto a un interesante trabajo, ya clásico, que publicó la misma autora hace más de una década: “Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV) en Yarza, J. y Fite, F.: *L’artista artesà medieval a la Corona d’Aragó*, Lérida 1999, pp. 77-127.

⁹⁹⁶ Ambas columnas presentaban decoración en sólo tres de los lados del ábaco, lo que sugiere que estaban adosadas a un muro, seguramente a las jambas de una ventana. Aunque conservamos las basas y los capiteles, desgraciadamente los fustes se perdieron durante la Guerra Civil, por lo que nos es imposible confirmar con total certeza que se correspondieran a la misma época. Sobre estas piezas, véase: Zaragoza Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín” en *Historia de la Ciudad V. Tradición y Progreso*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 61-78.

La idea de una arquitectura liviana y de proporciones fantásticas se iría gestando a lo largo del siglo XIII en el norte de Francia e Inglaterra y tendría su mejor representación en la Sala Capitular del Convento de Santo Domingo, construida entre 1310 y 1320 a instancias de Pere Boil con motivo de su matrimonio con Altadona de la Scala, la hija del influyente Cangrande della Scala, señor de Verona y cabeza del partido gibelino⁹⁹⁷. Las relaciones políticas y comerciales entre la Corona de Aragón e Italia a principios del siglo XIV son de enorme importancia y podemos todavía encontrar grandes ventanas góticas de tipo italiano en Villafranca, Herbés, Catí o en el castillo de Onda.

Sin embargo, estas reflexiones sirven de bien poco al caer en la cuenta de un pequeño detalle. Si Zacarés vio un muro cegado, lo normal es que se hubieran rellenado tanto huecos como espacios entre los soportes, por lo que es muy probable que no llegara a ver las columnas reales. La idea de dejar un cajeadado para poder contemplar un fuste embebido en un muro es muy moderna y con toda seguridad no estaba resuelta así la Casa de la Ciudad en el siglo XIX. Por lo que podemos deducir que la referencia a las “esbeltísimas columnas” es un fruto de un recurso retórico más que una descripción fidedigna.



Recreación muy libre de la “galería árabe” cuyos restos describe Zacarés.

⁹⁹⁷ Soler Verdú, Rafael y Zaragoza Catalán, Arturo: “La sala capitular del monasterio de Predicadores de Valencia y las salas medievales con pilares de gran esbeltez”, en *Actas del Sexto Congreso de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Valencia 2009, tomo II, pp. 1371-1380.

7.3.- Una interpretación para el enigma de los arcos de doble ojiva

Zacarés nos ofrece más detalles descriptivos, como los *arcos de doble ojiva*. Pero ¿qué es un arco de doble ojiva? En sigilografía se emplea esta denominación para determinado tipo de sellos con forma almendrada, pero esto no resulta aplicable a la arquitectura. También se emplea a menudo el término ventanas de doble ojiva para referirse a bíforas ojivales y existen vanos dobles en algunas puertas de época andalusí, como los Cuartos de Granada en la Alcazaba de Málaga. Pero creemos que éste no es el caso, porque se está haciendo referencia únicamente a los arcos y no a los huecos completos.

¿Qué son, por tanto, arcos de doble ojiva? Podemos pensar en dobles arcos ojivales sin apoyo intermedio, sustituido por un pinjante. Aunque resulta una composición algo extraña, sí que existió en la época que nos ocupa. De principios del XIV podemos citar la entrada a la Sala Capitular del convento de Santo Domingo de Valencia o la curiosa ventana sobre el acceso del castillo de Peñíscola, que se reproduce tal cual en uno de los retablos pintados sobre los muros de San Félix de Xátiva⁹⁹⁸. Sin embargo, en nuestra opinión, cualquier solución de este tipo tendría un aspecto demasiado gótico como para que a Zacarés le pareciese andalusí, a menos que fueran arcos ojivales polilobulados.

Otra alternativa a considerar, también con antecedentes en la tradición musulmana, sería la de unos arcos entrelazados. La expresión completa de Zacarés es *arcos de doble ojiva apoyados en el muro y sobre delgadísimas columnas*, lo que hace pensar quizá en tres huecos, donde dos arcos irían de muro a columna superponiéndose. Encontramos arcos entrelazados de época califal en la Mezquita de Córdoba y del siglo XI en la Aljafería de Zaragoza, pero no tenemos evidencias de que en Valencia hubiera sobrevivido esta tradición hasta el siglo XIII. Sin embargo, sí que son abundantes en la Sicilia normanda y por influencia italiana los hallamos precisamente a principios del XIV en la Corona de Aragón, con buenos ejemplos como la ventana de la torre del castillo de Alcañiz o en el patio del castillo de Bellver, en Mallorca. Podemos también referir una ventana de la ampliación que hizo Pedro el Ceremonioso en la Aljafería a partir de 1336, tratada de manera muy original con una mezcla de atauriques y tracerías góticas para contextualizarse con el palacio islámico. La arquitectura gótica italiana del siglo XIII los usó en algunas ocasiones, como en la galería del Palacio Papal de Viterbo, de hacia 1270. Sin embargo, la interpretación de

⁹⁹⁸ La ventana da la sensación de estar rota y que le falta la columna central y la primera dovela, pero realmente estaría resuelta como un doble elemento pinjante. Arturo Zaragozá ha sido quien ha observado este mismo motivo en una de las pinturas de San Félix de Xátiva, lo que confirmaría que se trataba de algo intencionado.

que se tratar de arcos entrelazados es, a nuestro juicio, muy forzada, porque esta configuración podría haberse descrito de manera más sencilla y explícita.

Existe una tercera opción de interpretación, quizá más libre, pero que a nuestro juicio tendría bastantes puntos para considerarse la correcta. Podríamos interpretar que la doble ojiva es individual de cada arco y que es una manera de referirse a los arcos conopiales dobles, precedentes de los arcos mixtilíneos tardogóticos. Aunque esta propuesta pueda parecer forzada, existiría también una justificación etimológica de la expresión de Zacarés “arcos de doble ojiva”. Para nosotros, la ojiva es siempre la forma de un arco apuntado, aunque se da la paradoja de que también se llama ojivos a los arcos cruceros de una bóveda, que suelen ser de medio punto. En todo caso, estaríamos ante curvas convencionales. La palabra ojiva deriva del francés *ogive*, siendo la misma palabra usada en ámbito anglosajón. Sin embargo, para los ingleses existe otra palabra muy parecida, *ogee*, que se usa aún hoy en día para referirse al perfil de determinadas molduras, pero que también se ha empleado para hacer referencia al juego de curva y contracurva conopial típico del gótico flamígero. De hecho, al arco conopial se le llama *ogee arch*. Es decir, la extraña expresión de Zacarés sería realmente un anglicismo o, más bien, una traducción errónea de la palabra *ogee* y, por tanto, cuando nos habla de una doble ojiva estaría haciendo referencia a un doble arco conopial, que es lo que hemos apuntado anteriormente. Debemos tener en cuenta que la reivindicación del gótico en Inglaterra había sido mucho más temprana que en Francia y que en este momento los escritos de Pugin, Ruskin, Street y otros autores británicos eran el principal referente, aunque los completos estudios de Viollet-le-Duc y posteriormente Choisy darían el relevo cultural a la Francia de Napoleón III. Por ello, el error de Zacarés lo que nos está demostrando es un conocimiento de los términos usados en ámbito anglosajón durante el segundo cuarto del siglo XIX.

Hay que recordar que el historiador emplea un término análogo aplicado a la puerta de la galería que cruzaba el patio que, como vimos, se debió levantar antes de 1514: [...] *la puerta de entrada de doble arco ojival en cuyo remate, enjutas, y ménsulas se ven las armas de la Ciudad, ángeles custodios, figuras alegóricas y algunos atauriques de escaso mérito*⁹⁹⁹. No obstante, aquí habla de un *doble arco ojival* y no un *arco de doble ojiva*. Por la cronología de la pieza y la descripción de la decoración, donde necesariamente aparece un motivo en el remate (en la clave) parece claro que se está refiriendo a un arco conopial tardogótico. Se comprobaría aquí cómo Zacarés traduce *ogee* por ojiva.

Sería muy fácil pensar que las arcadas cegadas de la Sala fueran una obra tardogótica, aunque la comunicación lateral con las torres debería estar amortizada desde 1376 y

⁹⁹⁹ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, pp. 22-23.

1412 y, de hecho, el incendio de 1423 no se propagó más allá de la *Sala del Consell*. Ello nos sugiere que en el siglo XV hubiera ya tres salas independientes, aunque los arcos cegados podrían haberse dejado visibles en la pared como elemento decorativo. Pero ¿podrían ser estos arcos de finales del siglo XIII o principios del XIV? No podemos afirmarlo ni demostrarlo, pero tampoco deberíamos descartarlo. Vimos que la métrica de esta sala respondía a un módulo posiblemente andalusí y que era probable que estuviera ejecutado por maestranzas hispanomusulmanas. No se conserva prácticamente nada de las realizaciones andalusíes de la zona valenciana y mucho menos de un primer mudejarismo donde las influencias italianas y orientales habrían sido más patentes, como demuestran las pinturas del Palacio de En Bou. Por otra parte, cabe destacar que las ventanas trilobuladas valencianas, desde finales del siglo XIV, adoptan un peculiar diseño conopial muy próximo al de los arcos de las galerías venecianas del XIV, derivados de las formas orientalizantes presentes ya en San Marcos en el siglo anterior.

Bajo este supuesto, la atrevida solución de Juan Guas para los arcos del patio del Palacio del Infantado hacia 1483 se explicaría mejor si se pensara que estaba intentando emular en piedra alguna solución anterior actualmente perdida. Y el referente podría haber sido la arcada de la Casa de la Ciudad de Valencia o una obra análoga desaparecida. En este sentido, hay que tener en cuenta que Pere Compte también retoma un modelo parecido una década después, en la puerta de la antigua librería de la Catedral de Valencia, cuya decoración está fechada en 1497.

Encontramos arcos trilobulados con remates flamígeros, muy similares a las ventanas valencianas, en la arquitectura veneciana. Habían aparecido de manera embrionaria en la Porta dei Fiori de la Basílica de San Marcos, de mediados del XIII. Esta forma, más evolucionada, se convertirá en la habitual de las arquerías venecianas de los siglos XIII y XIV, y pervivirá con variantes a lo largo del XV¹⁰⁰⁰. También a finales del XIII aparecen estos arcos en Inglaterra, sobre todo en sepulcros y portadas, teniendo su máxima difusión en el resto de Europa dentro de lo que se llamará estilo flamígero, ya bien entrado el siglo XIV.

Como ha señalado Jurgis Baltrusaitis, los diseños arquitectónicos de los miniaturistas de las escuelas mongolas y mesopotámicas también muestran arcos con formas conopiales y a veces gran complejidad desde comienzos del siglo XIV, posiblemente

¹⁰⁰⁰ Sobre la evolución de las ventanas venecianas, puede verse el esquema tipológico realizado por Ruskin, que supone una excelente clasificación formal: Ruskin, John: *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid 2000, p. 315. En las páginas que preceden y siguen a la lámina se hace referencia a las ilustraciones, aunque no aparecen fechas.

influenciados por las corrientes chinas tan acusadas por la pintura de la época¹⁰⁰¹. Tendríamos, por tanto, que este tipo de arcos no serían musulmanes sino más bien “orientales”. De hecho, su aparición podría relacionarse con el éxito de los viajes de la familia Polo a China y sus relatos sobre el mundo oriental. Los mercaderes Niccolo y Matteo Polo partieron de Venecia en 1255 y llegaron a Pekín en 1266, volviendo como mensajeros de Kublai Khan, buscando estrechar la relación entre China y Occidente. En 1271 emprenderían un segundo viaje llevando a Marco, hijo de Niccolo, que pasaría varios años al servicio del Gran Khan como consejero. La portada referida de San Marcos se han datado como de mediados del XIII, con lo que se podría intentar relacionar su forma orientalizante (“árabe” para muchos autores) con las expediciones comerciales de la época.

Respecto a la relación entre Aragón y Venecia, durante la Edad Media, fue más bien escasa. El reino de Valencia tenía pactos con la República de Génova desde el siglo XII y, como hemos visto al hablar de los hermanos della Volta, los genoveses tuvieron también una buena representación tras la conquista cristiana. El comercio con Génova era importante, aunque tuvo momentos de tensión a raíz de la guerra por la posesión de Cerdeña (1351-1362). Sólo a finales del siglo XIV aparecen mercaderes venecianos en Valencia, si bien en las primeras décadas del siglo XV se consolidaría como la principal escala en el comercio de la Serenísima con Flandes. Debe tenerse en cuenta que ambas potencias eran aliados frente a la República de Génova y que Venecia representaba comercialmente la puerta de Oriente. Valencia, por su parte, sería el principal puerto de escala para el comercio atlántico de los venecianos, al menos desde el siglo XV¹⁰⁰².

Aunque el contacto con Venecia no fuera estrecho, sin embargo, el interés por Oriente también existía en la Corona de Aragón. Por las mismas fechas el rey Jaime I estaba preparando una Cruzada para recuperar Tierra Santa y mandó embajadas para forjar alianzas con el rey Hethun I de Armenia, el sultán de Alejandría, y el Khan Abaga, gobernante de Persia, que estaba casado con una hija del emperador

¹⁰⁰¹ Baltrusaitis, Jurgis: *La edad media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid 1994, p. 267. Según este autor, la presencia de arcos conopiales en Inglaterra desde finales del siglo XIII o principios del XIV obedecería a un contacto cultural entre Oriente y Occidente.

¹⁰⁰² Sobre la relación con Génova y el siglo XIV, véase: Hinojosa Montalvo, José: “Aspectos del comercio exterior valenciano en el siglo XIV (1351-1378)”, en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nº 12 (1999) pp. 207-236. La relación con Venecia sería más patente durante el siglo XV, con la presencia de representantes valencianos en la propia ciudad: Szászdi León-Borja, István: “Los cónsules de Portugal, Castilla y Aragón en Venecia durante los siglos XV-XVII”, *Revista de Historia Moderna*, nº 16 (1997) pp. 179-214. Precisamente en esta época se pueden rastrear influencias venecianas en las tracerías de alguno de los ventanales del palacio de Martín I en Poblet (1397-1406), obra de Arnau Bargués, como ha puesto de manifiesto alguna vez Arturo Zaragoza. Por otra parte, algunos autores han apuntado la posible relación entre el proyecto no realizado del rey Martín para un palacio junto a las Atarazanas de Barcelona y el Palacio Ducal de Venecia.

bizantino Miguel Paleólogo. En 1265 recibiría contestación del primero y en 1266 de los dos segundos, destacando en el tercer caso la llegada de dos tártaros acompañando al enviado aragonés Jaume Almerich, que llegaron a estar en la ciudad de Valencia¹⁰⁰³. Los contactos del rey de Aragón no habían llegado tan lejos como los viajes de los hermanos Polo, pero en todo caso nos muestran también un contacto con Oriente y los dominios de los mongoles, que en ese momento se veían como aliados contra los musulmanes.

Este tipo de arcos de doble ojiva, según la expresión de Zacarés, se recuperaron en la arquitectura tardogótica de finales del siglo XV, como se ha comentado. Sin embargo, los detalles referidos en su relato apuntan a una estructura con una decoración de gran delicadeza, más próxima a modelos orientales que góticos. Zacarés continúa describiendo los arcos, añadiendo que están *calados los intermedios de sus curvas ultrasemicirculares con los delicadísimos follajes y adornos*. ¿A qué se refiere con los intermedios de las curvas ultrasemicirculares? Podemos pensar en bandas de elementos vegetales recorriendo las curvas, como las cardinas en muchos elementos tardogóticos sobre todo castellanos, o también en franjas más anchas, como en la tradición andalusí. Sin embargo, da la sensación de que Zacarés nos está hablando del espacio entre los arcos. La palabra “calado” implica un trabajo en bajorrelieve o, más probablemente, una perforación física de la decoración atravesando el muro, como parece reafirmarse algo más adelante. En cuanto a las curvas ultrasemicirculares, sería una definición compatible con la forma propuesta de arcos de tipo veneciano, con un elemento central desarrollado como arco de herradura con remate flamígero, similar a las ventanas tradicionales del último gótico valenciano¹⁰⁰⁴.

Finalmente, nos habla de que *pintadas vidrieras colocadas en estos intercolumnios daban al salón el efecto de una galería árabe en armonía con las ojivas elevadas ventanas y recortados ajimeces que a mediados del siguiente siglo cedieron su sitio a los desmesurados balcones que ahora vemos*¹⁰⁰⁵. Aunque el erudito no conoció las ventanas primitivas, sí que había visto las de distintas partes del palacio, remodeladas en los siglos XV y XVI. Es decir, está

¹⁰⁰³ Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I el Conquistador*, Espasa, Madrid 2003, pp. 658-660. La comitiva llegó a Barcelona con el rey ausente. Finalmente fueron recibidos en Valencia en enero de 1269.

¹⁰⁰⁴ Los arcos trilobulados occidentales parecen derivados de los de tradición islámica, como los que aparecen ya en el Mihrab de la Mezquita de Córdoba en el siglo X. En las cabeceras de las catedrales de Santiago de Compostela (s. XI) y de Palermo (s. XII) hallamos pequeñas ventanas derivadas de los modelos musulmanes. Se realizaron también ventanas biforas o triforas con forma trilobulada en Francia e Italia desde mediados del XIII. Los más antiguos presentan su arco central circular, en forma de herradura –ultrasemicircular– como en el caso cordobés, mientras que a finales de siglo pasan a tener en su motivo central una forma ojival y después almadrada, que es la más frecuente en Cataluña, por ejemplo. Curiosamente, la ventana valenciana del XV recupera la proporción de los huecos circulares ligeramente apuntados y a veces conopiales. Sin embargo, estaríamos hablando de ventanas formadas por piezas de pequeño tamaño, generalmente monolíticas, o galerías de una escala controlada, como en Venecia, porque la forma de estos arcos no es estructuralmente adecuada.

¹⁰⁰⁵ Zacarés, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 19.

pensando en una armonía entre estos arcos y las ventanas tardogóticas típicamente valencianas, lo que incide en nuestra última interpretación de la doble ojiva como un doble arco conopial.

La referencia a las vidrieras nos parece bastante fantástica, por no decir totalmente fantástica, pero podría estar más o menos fundada en lo que pudo observar Zacarés. No creemos que este autor llegara a ver vidrios coloreados ni restos de emplomados, sobre todo si el muro estaba cegado. Tampoco tendría mucho sentido colocar vidrios por debajo de los arcos, que deberían llevar entonces algún elemento horizontal de apoyo. Más bien parece que las supuestas vidrieras estarían por encima de los arcos y por ello Zacarés habla de “estos intercolumnios” y no de “los intercolumnios”, porque está haciendo referencia a los espacios entre los arcos anteriormente citados. Y esto nos lleva nuevamente a la palabra “calado” que usó el erudito para describir el tratamiento dado a la decoración vegetal.

Si estuviéramos en la tradición gótica, sería fácil imaginar una galería de arcos trilobulados y sobre ellos tracerías con formas geométricas, con grandes huecos calados, como en el referido Palacio Papal de Viterbo. Pero si acudimos a la tradición constructiva andalusí, podemos lograr un efecto similar con arcos entrelazados de tradición califal. Sin embargo, Zacarés sugiere una decoración más delicada, lo que también nos haría pensar en paños de *sebka* de tipo almohade. Esta decoración repetitiva podría estar calada totalmente, como en las galerías del Patal de Granada o en el Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, o simplemente insinuada en el muro con un relieve de cierta profundidad, motivo que encontramos repetido tanto en el estilo mudéjar aragonés como en el castellano. En ámbito levantino también se dio este tipo de decoración, como se puede comprobar en las yeserías de una casa excavada en Onda o en distintos elementos del yacimiento murciano de Siyasa (Cieza)¹⁰⁰⁶.

La idea del uso de paños de *sebka* no debería ser muy descabellada, al menos en los años del reinado de Jaime I, cuando la población hispanomusulmana todavía era mayoritaria en el Reino de Valencia. Por otro lado, considerar la idea de la galería con el paño de *sebka* en la Casa de la Ciudad de Valencia nos ayudaría a comprender mejor alguna obra poco ortodoxa, o más bien enigmática, como la capilla de San Jorge en el Palacio de la Generalidad de Barcelona, construida por Marc Safont entre 1432 y 1434¹⁰⁰⁷. El modelo de la puerta entre pináculos y las dos ventanas laterales

¹⁰⁰⁶ Ambos casos, debidamente contextualizados y junto a estudios sobre edificaciones de otros períodos, pueden encontrarse en Navarro Palazón, Julio (ed.): *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Lunwerg, Barcelona 1996.

¹⁰⁰⁷ Carbonell i Buades, Marià: *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003, p. 27.

nos remite a la capilla del Palacio Episcopal de Tortosa y a la tradición de las salas capitulares de conventos y monasterios. Sin embargo, resulta sorprendente el prolijo trabajo de tracería ciega repetitiva que presenta en todo el muro y que se remata en un extraño friso resuelto con una composición similar. En cualquier otra parte de España se habría considerado que este motivo estaba inspirado en la *sebka* de tradición almohade, pero una influencia mudéjar en la Barcelona de la primera mitad del XV resulta extraña. Sin embargo, podemos recordar que en la Casa de la Ciudad de Valencia la primitiva capilla estaba precisamente en la *Cambra del Consell Secret*, es decir, detrás de una de las dos galerías referidas por Zacarés. Sería fácil establecer este elemento como un modelo de prestigio que se trata de evocar y superar, dentro de un lenguaje ya plenamente gótico. En ese sentido nos serviría también la reflexión de Marià Carbonell sobre el hecho de que esta capilla, como la del Palacio Episcopal de Tortosa, tuviera ventanas a ambos lados de la puerta para ser “transparente” y permitir seguir la celebración de la misa a las personas que no cabrían en su interior, por sus reducidas dimensiones¹⁰⁰⁸.

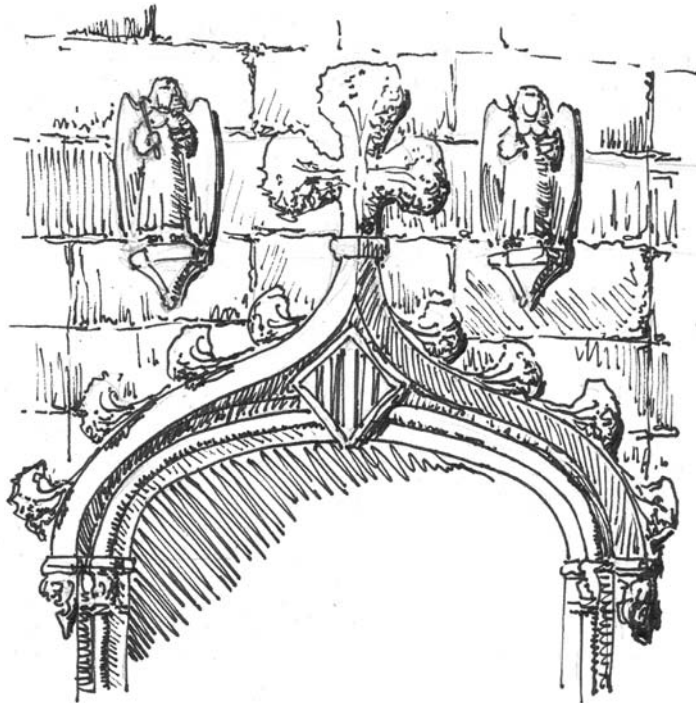
Descartando, por tanto, que las arcadas de la Casa de la Ciudad fueran del siglo XV, podríamos pensar que se habrían realizado durante la remodelación de 1370 o, finalmente, asumir que pudieran estar realizadas un siglo antes, en época de Jaime I. En las décadas posteriores a la conquista del Reino de Valencia, aunque las construcciones más importantes usarían piedra y serían ejecutadas por cristianos, la incorporación de la decoración de ascendencia andalusí en los interiores domésticos debió ser un hecho, como sugiere la presencia de motivos andalusíes e incluso epigrafía árabe en los techos conservados en ámbito valenciano e incluso en Barcelona, como el Palacio de Berenguer de Aguilar¹⁰⁰⁹. Otra cosa diferente es pensar que intencionadamente se intentara recrear ambientes de tipo islámico. De hecho, la profusión de los techos pintados desde finales del XIII entraría dentro de la tradición medieval de la Europa meridional y sobre todo del lujo de la corte siciliana, que era probablemente lo que se pretendía emular.

Podríamos pensar también en un segundo momento de “mudejarismo” durante el reinado de Pedro el Ceremonioso, influenciado por la arquitectura de su adversario Pedro I de Castilla quien, a su vez, trataba de emular en Sevilla el lujo de la corte granadina. La decoración pictórica de las techumbres valencianas mantiene o recupera los motivos andalusíes en este período, como se puede comprobar en la Casa de Joan de Valeriola, en Valencia, o en los dibujos que hizo Chabret de la Casa del Delme de Sagunto. También se ha referido el traslado de varias armaduras

¹⁰⁰⁸ Carbonell, M.: *El Palau...*, p. 101.

¹⁰⁰⁹ Información sobre la decoración en la arquitectura valenciana del XIII y una buena documentación e imágenes de las principales techumbres pintadas valencianas puede encontrarse en: Zaragoza Catalán, Arturo: *Jaime I (1208-2008) Arquitectura año cero*, Generalidad Valenciana, Castellón 2008, pp. 29-66.

islámicas originales de Xátiva para incorporarse al Palacio Real de Barcelona. Se han encontrado fragmentos de yeserías del último cuarto del siglo XIV en las excavaciones del Palacio Real de Valencia, probablemente vinculadas a la llamada *Casa dels Marbres*, un espacio abierto al jardín y resuelto como un salón y pórtico de inspiración andalusí, probablemente del XIII¹⁰¹⁰. Estas yeserías, sin embargo, son de carácter marcadamente geométrico y bastante planas. Podrían estar ejecutadas por maestros castellanos, siendo patente la similitud con las realizadas en la fachada de la sinagoga de Córdoba o en el Alcázar de Medina de Pomar en la misma época¹⁰¹¹. Por todo ello los interiores del Palacio de Vidaurre se deberían entender más en un intento de recrear un ambiente “oriental” y no en una continuidad de la tradición residencial almohade (Lámina 5.9).



Recreación hipotética de la portada superior de la escalera, a partir del relato de Zacarés, incluyendo el ángel custodio conservado en el palacio de Catalá de Valeriola.

¹⁰¹⁰ El pabellón presentaba una planta tripartita similar al de los palacios andalusíes, e incorporaba columnas de expolio. Sin embargo, la obra estaba ejecutada en sillería. Desconocemos cómo estaban resueltos los arcos, pero las proporciones desiguales de los vanos descartarían los arcos de herradura, y el hecho de que existiera un piso superior, nos hace plantear dudas sobre un acabado de yeserías y *sebka*. Además, el pórtico estaba formado por pilastras con las columnas adosadas. Todo ello nos lleva a pensar más en una solución con arcos apuntados sobre estas columnas, como encontramos por ejemplo en los restos del absidiolo lateral de la parroquia de Santa Catalina en Alzira o las cabeceras de las iglesias de Santa María de Benifassá (1264-1276) o San Juan del Hospital (anterior a 1272). Esta solución, por otra parte, se relacionaría con la tradición del estilo normando en Sicilia más que con lo hispanomusulmán. Sobre este pabellón, con una propuesta de restitución, hemos tratado en un informe histórico sobre el edificio de “La Granja” de Poliñá del Júcar, antigua casa señorial del desaparecido poblado de Sinyent, que pertenecía a la Corona y presentaría ciertas similitudes con el palacio de Valencia.

¹⁰¹¹ Algarra, V; Lerma, J. V.; Pascual, P; Ribera, A y Salavert, J.V. “Las excavaciones arqueológicas en el palacio real”, en Boira Maiques, J. V. (Coord.) *El palacio real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia 2006, pp. 33-46, concretamente p. 44.

7.4.- El Palacio de Vidaurre y el Palacio Ducal de Gandía

De todo lo comentado hasta ahora, lo que resulta más extraño es el uso de arcos trilobulados, propios de ventanas, en las arcadas internas de un edificio o en sus galerías. En la línea de los arcos del Infantado pueden mencionarse los del cancel de la Capilla Boteller de la Catedral de Tortosa, realizado a finales del XV o principios del XVI por alguien del círculo de Pere Compte. No obstante, en Valencia existieron mucho antes galerías de este tipo, de grandes dimensiones y ejecutadas en ladrillo, con la misma técnica en que se construyeron los arcos polilobulados andalusíes. Podemos suponer que en muchas ocasiones podrían ir revestidas con yeserías, sobre todo en los interiores y quizá también en algunos exteriores. Al fin y al cabo, como se ha dicho, en las décadas posteriores a la conquista cristiana todavía debieron mantenerse las tradiciones de los maestros hispanomusulmanes.

El único testimonio fidedigno de este tipo de galerías de arcos trilobulados en área valenciana serían unos arcos que aparecieron durante la restauración llevada a cabo por los Jesuitas en el Palacio Ducal de Gandía, a finales del siglo XIX. El Palacio Ducal de Gandía es quizá el edificio más parecido que hemos encontrado a la Casa de la Ciudad y debió levantarse por las mismas fechas. Sabemos que existía ya un edificio cuando la población, que pertenecía a la Corona, fue entregada como feudo a la Emperatriz Constanza en 1296. Sabemos también que ésta añadió una galería entre el cuerpo principal y la Torre de San Miguel, aunque ello no debería descartar que hubiera construido o ampliado la zona representativa¹⁰¹². El palacio actual, ampliado a lo largo de la Edad Media, tiene unas dimensiones muy parecidas a las del Palacio del Real de Valencia. Respecto al cuerpo principal, la llamada Sala de las Coronas tendría unas dimensiones similares a las del Salón de los Ángeles y estaría flanqueada por otras dos habitaciones, como en la Casa de la Ciudad.

La galería que nos interesa estaba en la fachada del piso principal. Se trataba de tres grandes arcos trilobulados ejecutados en ladrillo que se descubrieron entre dos de las ventanas del Salón de las Coronas recayentes al río Serpis, al lado de Levante. Aunque actualmente están cegados, se realizó un dibujo, donde se aprecian tres arcos trilobulados el perfil ojival francés, de hacia 1300, ejecutados en ladrillo tanto en las curvas como en las jambas (Lámina 1.17). La galería original incluiría además probablemente los huecos de las dos ventanas, abarcando dos terceras partes de la longitud del frente del salón¹⁰¹³. Si tenemos en cuenta que la actual capilla contigua

¹⁰¹² Aguilar, Inmaculada y Mut, Francisco: "Palacio Ducal", en AA.VV: *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1983, tomo I, pp- 448-453.

¹⁰¹³ Solá, José María y Cervós, Federico: *El palacio ducal de Gandía*, Barcelona 1904, p. 79. Estos arcos se cubrieron al tener que reforzar el muro de fachada, pero en el libro se incluye un dibujo con los tres que aparecieron completos.

pudo ser algo más pequeña, comprobaríamos que se trataba de cinco o siete arcos entre dos machones macizos, que actuaban de estribos. Algo muy parecido a las galerías de los palacios venecianos de los siglos XIV y XV, pudiendo también establecerse relaciones con otro tipo de composiciones más libres, como la de la fachada del Palacio Papal de Viterbo, de hacia 1270.

A ambos lados del salón de Gandía había dos habitaciones más altas, cuyo perfil almenado conformaba una especie de torres¹⁰¹⁴. Al sur estaba una de ellas, la llamada Sala de la Cinta, que conserva todavía la decoración pictórica de hacia 1300 en todos sus muros, lo que descarta que hubiera arcos interiores como los descritos por Zacarés en la Casa de la Ciudad. La otra habitación, al norte, está totalmente transformada, porque se debió ampliar en el siglo XV para convertirla en los aposentos principales del palacio. Lo único que sabemos con seguridad es que la escalera medieval desembarcaba en el lado contrario del Salón de las Coronas, por lo que es posible que hubiera existido una especie de galería y un espacio acotado separado del resto, hoy perdido, que quizá contaba con arcos. La representación de escenas detrás de galerías de arcos cerradas mediante cortinas es habitual entre las ilustraciones de las Cantigas de Alfonso X y es probable que respondan a una realidad de la época. Un caso anecdótico y completamente casual es que, en otra zona del mismo Palacio Ducal de Gandía, el arquitecto José M^a. Manuel Cortina quiso recrear la alcoba medieval donde nació San Francisco de Borja, y para ello introdujo un cerramiento formado por arcos neogóticos sobre esbeltas columnas.

En la Casa de la Ciudad también había dos ventanas en la fachada principal, de 10 palmos de anchura. Como en Gandía, las ventanas, convertidas después en balcones, estaban separadas la distancia equivalente a tres vanos, por lo que resulta fácil pensar en un esquema similar de galería con cinco o más arcos. Los huecos del lado contrario no respondían ninguno de ellos a la misma modulación, lo que parece indicar que este muro recayente al patio hubiera sido siempre ciego o se organizara de manera diferente. Es probable que hubiera una escalera adosada al muro y una galería corrida, como las que se conservan en el castillo de Luchente, posiblemente inspiradas en el modelo desarrollado en el castillo federiciano de Trani. No tendríamos, por tanto, un vestíbulo protocolario abierto al patio del edificio a modo de tribuna, sino una gran sala de estar con un enorme ventanal orientado al sur y cerrado al norte.

El uso como sala principal explicaría por qué esta cruzía tenía mayor importancia que las demás. Por otra parte, la apertura de una galería a la buena orientación tendría

¹⁰¹⁴ Se puede apreciar perfectamente en las fotografías antiguas, si bien durante la restauración se tuvo que reconstruir este paño y, además, se le dio un acabado con un revoco uniforme, perdiéndose cualquier rastro del evidente crecimiento de la estancia.

una enorme lógica desde el punto de vista funcional. Las galerías fueron habituales en las fachadas de tradición románica y también existieron en la Valencia del siglo XIII, como se puede comprobar en la casa natalicia de Tomás Vicente Tosca, que mantiene todavía una columna en esquina y alguna otra por el interior del actual cerramiento.

Dentro de esta tipología, resulta de gran interés establecer algunas relaciones entre la posible configuración primitiva del Salón de los Ángeles y una de las miniaturas del *Llibre de Privilegios* de la Ciudad de Barcelona, en la que se representa a Jaime I en su palacio¹⁰¹⁵. Aunque el manuscrito está ejecutado en la Ciudad Condal, debemos recordar que el Conquistador establecería su corte en Valencia y permanecería en ella la mayor parte de su vida, probablemente por el mejor clima y ante la necesidad de controlar de manera más inmediata el territorio que incorporó a la Corona y donde la mayoría de población musulmana hacía previsible el peligro de una revuelta en cualquier momento. Es decir, que aparte de las posibles coincidencias tipológicas, no habría que descartar que el iluminador barcelonés se hubiera inspirado en un palacio valenciano.

La escena representa al monarca entronizado en el centro de un salón alargado, flanqueado por dos habitaciones simétricas a las que se accede a través de arcos trilobulados, seccionados por la mitad en la imagen, y bajo un techo formado por grandes vigas y casetones pareados. Existe otra miniatura en el mismo libro que también representa a Jaime I al fondo de un salón alargado, al que se accede a través de una torre de mayor altura y donde una puerta posterior conduciría a la habitación del monarca. Sería normal que alguna de las dos pudiera representar el antiguo palacio real de Barcelona, residencia de los condes carolingios, que fue totalmente transformado por Pedro el Ceremonioso en la época en que se realiza el manuscrito¹⁰¹⁶, pero la otra podría ser el Real de Valencia, la Aljafería de Zaragoza u otra residencia de la Corona. Y las puertas formadas con arcos trilobulados no eran algo demasiado habitual en la época.

¹⁰¹⁵ La miniatura es bastante conocida y ha sido publicada, por ejemplo, entre las ilustraciones de Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I el Conquistador*, Espasa, Madrid 2003, s/f.

¹⁰¹⁶ Este palacio habría sido levantado probablemente en el siglo XII y presentaría un esquema de doble crujía, de 8 metros de luz cada una, adosando dos torres de la muralla. Por encima de una planta baja abovedada, que ejercería de basamento, en el frente recayente a la actual plaza tendría dos plantas y detrás, donde estaba el salón principal, un piso de doble altura. Sobre este edificio puede verse: Beltrán de Heredia Bercero, Julia: “De la ciudad tardoantigua a la ciudad medieval: Barcelona en el siglo XII”, en Castiñeiras, Manuel y Camps, Jordi: *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa 1120-1180*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2008, pp. 39-45.

7.5.- El modelo ideal del palacio flanqueado por dos torres en Valencia

La iconografía del palacio flanqueado por torres y con fachada recorrida por una galería en la planta noble parece formar parte del imaginario colectivo de la Valencia medieval. A este respecto podemos mencionar la representación en uno de los libros de *Murs i Valls* del año 1356 de un enigmático edificio que podría ser el Alcázar (Lámina 1.16)¹⁰¹⁷. En la portada aparecen dos escudos: uno con el emblema real¹⁰¹⁸ y, junto a él, el blasón antiguo de la ciudad de Valencia repetido dos veces, en una de las últimas representaciones oficiales que de él se realizarían antes de que Pedro el Ceremonioso le otorgara las armas reales. Este escudo primitivo consistía, tal como lo describe Jaume Febrer, en *una ciutat bella sobre aygua corrent*¹⁰¹⁹ y así aparece también, pocos unos años antes que en el libro municipal de gastos, en la decoración de una de las jambas de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia¹⁰²⁰.

En la Catedral, la ciudad viene representada con dos niveles de murallas tras los que sobresale una torre octogonal con ventanas caladas, que representa el cimborrio primitivo de la catedral¹⁰²¹. La imagen del libro de *Murs i Valls* es muy similar, pero sobre la muralla y situado tras el cimborrio asoma un curioso palacio flanqueado por dos torres, rematadas por pináculos y unidas mediante una larga galería abierta de arcos trilobulados. Por su céntrica posición y preeminencia en la composición, este palacio no puede ser otro que el antiguo Alcázar de Valencia. La alternativa sería pensar en el Real, pero éste se encontraba a las afueras de la población aunque, como

¹⁰¹⁷ Los dibujos aparecen publicados en: Rosselló, Vicenç M. y Esteban Chapapria, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*, Bancaja, Valencia, 2000. pp. 67-68. Las fotografías corresponden al libro de *Murs i Valls* de 1356, AMV T-25, E-3. Anteriormente fueron publicados en la *Geografía del Reino*, aunque a tamaño mucho más reducido. (Martínez Aloy, José: *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Valencia*, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, Barcelona 1927, p. 716).

¹⁰¹⁸ En el texto se identifica este escudo con el moderno de Valencia a partir de época de Pedro el Ceremonioso, antes de la concesión final del privilegio de la corona tras la guerra contra Castilla. No obstante, resulta tal vez más plausible que se trate de una representación de las armas reales, que en esta época se suelen representar generalmente sin corona. La representación de las armas reales una vez y dos las armas -modernas- de la ciudad puede observarse también en los portales de Serranos y Quart.

¹⁰¹⁹ Febrer, Jaime: *Trobes de Mosen Jaume Febrer, caballer, en que tracta dels llinatges de la conquistade la ciutat de Valencia e son regne*, Imprenta del Diari, Valencia 1796, p. 11.

¹⁰²⁰ Este escudo debería ser anterior a 1354, época en que se construye la puerta. Curiosamente aparece también acompañado de las armas reales, como en el libro de *Murs i Valls*. Entre las monedas acuñadas en la época, las de 1361 mantienen el escudo en forma tradicional, mientras que otras de 1379 ya presentan el perfil romboidal o losange que caracteriza al escudo actual de Valencia. Se conserva noticia de un acuerdo del Consell de 1377 por el que se decide sustituir los sellos antiguos de la ciudad por otros nuevos con las armas reales y el privilegio de la corona. Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de historia y geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, pp. 121-122.

¹⁰²¹ Debe notarse que la torre campanario del Miguelete todavía no se había.

levantado en estas fechas. Sí que existía un cimborrio de una única planta y cubierta piramidal de madera, sobre el que se intervendría en el siglo XV dando lugar al resultado que ahora contemplamos. Sobre la intervención del cimborrio, puede verse: Miquel Juan, Matilde: “Martí Llobet en la Catedral de Valencia (1417-1439) La renovación del lenguaje gótico valenciano” en *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad*. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2010, pp. 103-126.

veremos, guardaría bastantes semejanzas con la residencia oficial de los antiguos reyes musulmanes.

La última opción es considerar que se tratara de la Casa de la Ciudad antes de su remodelación, una propuesta sugerente pero que no nos atrevemos a defender. Resultaría extraño que el Palacio de Vidaurre, como residencia particular, tuviera una importancia tan grande en el *skyline* de la ciudad como para que se convierta en parte de su escudo. Podría ser ya el edificio municipal en 1356, lo que pondría en cuestión la historia de la pertenencia a la Casa de Vidaurre, pero debemos recordar que la construcción llevada a cabo en la década de 1340 debía ser relativamente modesta y que, según la historiografía tradicional, se habría reconstruido totalmente hacia 1370.

Lo más interesante del enigmático edificio no es solamente que tenga una galería de arcos trilobulados y torres laterales, sino que las torres también presentan grandes vanos del mismo tipo. En otros edificios de la época, como el Palacio Episcopal, el Real o el *Realet*, las torres se caracterizan por ser elementos macizos y rematados por almenas. En el caso que nos ocupa, lo que se muestra en la imagen es mucho más que una pequeña trífora para iluminar una habitación. Recuerda mucho más a los remates de las torres o miradores andalusíes, como los que encontramos en el Partal o en el Generalife de Granada, donde los huecos son cuadrados. Más fantasía se despliega en los arcos de las torres representadas en las ilustraciones del libro de los amores de Bayad y Riyad, manuscrito Arab. 368 de la Biblioteca Vaticana, que viene a fecharse entre los siglos XIII y XIV¹⁰²². Dentro del mundo islámico hemos encontrado algunos paralelos construidos precisamente en la arquitectura tradicional del Golfo Pérsico, concretamente en las torres de viento, llamadas *badgir* en persa¹⁰²³. Se trata de estructuras ingeniosas, donde el remate se ejecuta con una estructura de madera y en la que se intercalan los arcos resueltos en yeso¹⁰²⁴. Llegados a este punto, resulta tentador recordar lo dicho con anterioridad sobre los arcos de doble ojiva descritos por Zacarés y su relación con las miniaturas persas, así como con la presencia de los enviados del khan Abaga antes de 1270. Tendríamos una fantástica arquitectura de estilo oriental, ejecutada por maestros locales a partir de miniaturas de libros, y construida seguramente con estructuras endebles de madera y yeso, que

¹⁰²² Se trata de un manuscrito andalusí, si bien el tipo de miniaturas respondería a modelos persas. Puede encontrarse en Torres Balbás, Leopoldo: “Miniaturas hispanomusulmanas”, publicado inicialmente en *al-Andalus* nº XV (1950), pp. 196-202, y recogido en *Obra dispersa*, I, vol. 4, pp. 263-271.

¹⁰²³ Entre la bibliografía consultada sobre arquitectura islámica cabe destacar por su utilidad Ragette, Friedrich: *Traditional domestic architecture of the Arab Region*, Axel Menges, Stuttgart 2003. Concretamente la casa Bukhash, en Dubai, presenta un extraño aire de familia con la miniatura valenciana, con una galería corrida de ventanas mixtilíneas y dos torres rematadas por grandes huecos similares.

¹⁰²⁴ La solución es similar a la de los pórticos hispanomusulmanes, si bien en éstos los elementos portantes suelen ser de fábrica, cubriéndose los huecos adintelados de madera y rellenándose de yeserías caladas.

en la década de 1370 habrían tenido que eliminarse por su mal estado de conservación.

La imagen del edificio con las dos torres y galerías corridas podría parecer nos una invención o un mero convencionalismo, si no fuera porque la veremos repetida en otras ocasiones. Recientemente Vicent Gil, archivero de Villarreal, ha publicado un documento de la misma época de la guerra contra Castilla, en cuyo margen el copista incorporó algunos dibujos de animales, un trabuquete de asedio y un curioso edificio muy similar al del libro de *Murs i Valls*, aunque más esquemático (Lámina 1.16)¹⁰²⁵. Existen algunas pequeñas diferencias, destacando la presencia de una puerta central y que los arcos son de medio punto, lo que nos hace pensar que no se trata de la misma construcción. Podría tratarse del *Real Vell*, aunque el acceso que nos muestran los planos decimonónicos era lateral.

Esta misma iconografía áulica se conserva todavía en el pequeño pabellón real del Palacio de la Almudaina, donde una galería elevada entre dos torres ejerce de fachada a las habitaciones privadas del monarca. Construido durante el reinado de Jaime II (1276-1311), debemos tener en cuenta que este segundo rey cristiano de Mallorca era hijo del Conquistador, que había nacido y se había criado en Valencia, por lo cual es normal que exportara las formas o símbolos de la residencia de los monarcas, reconocibles fácilmente por todos. No obstante, aquí nos encontraríamos con el modelo de las torres macizas que se ha comentado anteriormente.

En el palacio del Real de Valencia, concretamente en pabellón principal del *Real Nou*, con toda seguridad existió una *loggia* o galería dando al jardín, sobre los arcos de la llamada *Casa dels marbres*, que imitaba un salón andalusí. No aparece en los planos del edificio, pero tendría bastante lógica que hubiera existido en algún momento, aunque podría haber desaparecido con la destrucción llevada a cabo por las tropas castellanas a mediados del XIV y quizá nunca fuera reconstruida¹⁰²⁶.

El esquema de doble crujía flanqueado por torres macizas puede verse como una evolución de algunos tipos andalusíes, pudiendo relacionarse el Real de Valencia con

¹⁰²⁵ Gil Vicent, Vicent: “El paisaje urbano de Villarreal en tiempos de Jaime I”, en Zaragoza, A (ed.): *Jaime I (1208-2008) Arquitectura año cero*, Generalidad Valenciana, Castellón 2008, pp. 96-113

¹⁰²⁶ Zurita cuenta que los soldados castellanos se llevaron las columnas de mármol para el palacio que iba a construir el rey Pedro en Sevilla (Arciniega, L. y Serra, A. “Cort e palau...”, p. 86) En la excavación arqueológica de la *Casa dels marbres* aparecieron restos de columnas de mármol rotas, quizá las piezas que no pudieron arrancar o simplemente destrucción de lo que no se llevaron. Respecto a la no reconstrucción, así se deduciría de una de las ilustraciones del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, representando una terraza abierta al jardín, que podría corresponderse con este espacio. Sobre estas miniaturas: Español, Francesca: “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova” en *Locus Amoenus* n° 6 (2002-2003) pp. 91-114.

los hallazgos del Alcázar Menor de Murcia¹⁰²⁷. Igualmente habría que ponerlo en relación con una pileta cerámica hallada en Alhama de Murcia, fechable en el siglo XII o XIII, que imitaba la forma de un pabellón flanqueado por torres¹⁰²⁸. En el caso valenciano se habría desarrollado un modelo de dos plantas superponiendo una distribución similar, pero que sustituye el pórtico por una galería alta. Soluciones coetáneas parecidas podemos encontrarlas en tierras castellanas, como en el toledano Palacio de Galiana¹⁰²⁹ o algo más tarde en el desaparecido Palacio Real de San Martín, en Segovia, construido a mediados del siglo XV, donde también hubo un triple arco en planta baja y una galería superior de siete vanos¹⁰³⁰. Deberíamos también plantearnos la relación con la arquitectura barcelonesa del XIII, como el Palacio Episcopal de la Ciudad Condal, si bien debe tenerse en cuenta que su cronología es prácticamente coetánea, por lo que resulta complejo establecer la dirección en la que habría ido la influencia.

La iconografía del edificio con dos torres que flanquean una galería debió tener mayor alcance del que aquí estimamos. Incluso en la versión más delicada con las torres rematadas en arcos. En este sentido, resulta también muy sugerente la similitud de la miniatura de Villarreal con la fachada del palacio de los condes de Luna en Zaragoza. Construida a partir de 1551 por Pedro Martínez de Luna, primer Conde de Morata y Virrey de Aragón, presenta una imponente fachada flanqueada por dos torres, la única de este tipo en Zaragoza¹⁰³¹. La planta basamental está

¹⁰²⁷ El Alcázar Menor de Murcia se construyó de nueva planta renunciado a gran parte de los jardines de la antigua quinta de recreo de los reyes musulmanes, ante la necesidad de reestablecer aquí la sede de gobierno tras la ocupación del Alcázar Mayor por las tropas castellanas. Por ello podemos considerar que su estructura respondería a un modelo ideal de residencia real, inspirada en la obra realizada o simplemente sugerida en el palacio murciano desde donde gobernó Ibn Mardaniš. Se compone de un amplio patio con dos pabellones simétricos y una larga alberca central, precedente de las que encontraremos en Granada. Cada uno de los pabellones se caracterizaba por estar flanqueado por dos volúmenes cúbicos de mayor altura, con accesos y funcionamiento independientes, al igual que en el Castillejo de Monteagudo. De éstos, el del lado occidental presenta cuatro pilares que sostendrían una linterna central, modelo que se repetirá en algunas estancias de los palacios nazaríes un siglo después, mientras que en el oriental un muro central serviría de apoyo a un forjado superior más convencional. Los mismos volúmenes se repetían en el otro pabellón.

¹⁰²⁸ Navarro Palazón, Julio y Jiménez Castillo, Pedro, “Maquetas arquitectónicas en cerámica y su relación con la arquitectura andalusí”, en Navarro Palazón, J. *Casas y palacios...*, pp. 287 et ss. Estos autores consideran que el hueco de la pileta correspondería al patio y los extremos cortos cubiertos a las crujiás construidas en los extremos de una casa islámica tradicional. El hueco, sin embargo, llevaba una tapadera por lo que, en nuestra opinión, lo que se estaría representando es un pabellón de dos crujiás, con torres emergentes en una de ellas.

¹⁰²⁹ Chueca Goitia, Fernando: *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, COAM-Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila 2001 (Facsimil de la edición de 1964), pp. 513-520.

¹⁰³⁰ Conocemos el edificio a través de un artículo divulgativo escrito por el profesor José Miguel Merino de Cáceres: “El Palacio Real de Segovia, un monumento que desaparece”, publicado en la página web SalvarPatrimonio (<http://www.salvarpatrimonio.org/cronicas/palacio-real-segovia.html>) Dada la seriedad y extensión del texto, la reputación del autor y la ausencia de bibliografía no hemos creído necesario profundizar más.

¹⁰³¹ Lampérez y Romea, Vicente: *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII*, Ed.Giner, Madrid 1993 (fac-símil de la edición de Saturnino Calleja, Madrid 1922) tomo I, pp. 564-565. En Aragón podemos

construida con piedras procedentes de la antigua muralla romana de la ciudad, mientras que el resto se ejecutó enteramente en ladrillo. Destaca una curiosa arquería ciega en la planta noble que nunca debió estar abierta y que no tendría precedentes en ningún otro edificio señorial aragonés que conozcamos, pero que podría responder a algún elemento existente en otro edificio anterior al que trataría de emular, quizá la Casa de la Ciudad de Valencia. Si bien las dimensiones totales del palacio zaragozano son mayores, es sugerente la gran coincidencia de las alturas y del tamaño de las torres con las que debieron existir en Valencia¹⁰³².

¿Es posible que en la fachada de la Casa de la Ciudad de Valencia se conservara en el siglo XVI una galería así? Vimos que probablemente existió algo similar a lo que se pudo documentar en Gandía durante los trabajos de restauración, pero no parece lógico que se dejara a la vista cuando se cegó y se remodeló la fachada. Por otra parte, otros edificios coetáneos que podríamos relacionar con la Casa de la Ciudad, como la Casa Gralla de Barcelona o el Ayuntamiento de Huesca, presentan sus muros completamente lisos. Sin embargo, considerar que existieron estos arcos en fachada nos resolvería bastantes problemas.



mencionar ciertas similitudes con el frente del Castillo de Alcañiz, si bien esta última obra sería del siglo XVIII y no tiene arcos ciegos en la planta noble. Lo mismo se podría decir de la fachada lateral del Palacio de los Reyes de Navarra en Estella, edificio románico remozado parcialmente en época renacentista.

¹⁰³² Midiendo sobre el plano catastral, tenemos unas dimensiones de 8,2 x 9,5 m y de 8,7 x 9,7 m para la torre izquierda y derecha, respectivamente. Respecto a la Casa de la Ciudad, vimos que el ancho de la crujía oriental era de 32 palmos (7,25 m) la anchura menor de la torre occidental era de 35 palmos (7,92 m) y que el ancho de la sala central era de 39 palmos (8,83 m). Si le añadimos unos muros de dos palmos estaríamos en 8,15 x 9,72 y 8,82 x 9,72 m, valores demasiado cercanos para ser meras casualidades. Sobre todo hay que pensar en la diferencia entre el largo y el ancho, en unas torres que podrían haberse diseñado perfectamente cuadradas para un edificio de nueva planta como el de Zaragoza.

8.- CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE

Es difícil sintetizar a modo de conclusiones todo lo que se ha tratado en relación a la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, porque además se han planteado enfoques completamente distintos en cada una de las partes. No obstante, se va a intentar sintetizar las principales aportaciones de nuestro estudio.

- Orígenes de la Casa de la Ciudad. Como se ha visto sobre todo en las últimas páginas, hay muchos detalles que parecen apuntar a una cronología de construcción del edificio original en torno a 1270. Si atendemos -al menos parcialmente- las tesis de Zacarés sobre los orígenes de este edificio podemos suponer que fue encargado por uno de los infantes de Vidaurre, hijos del tercer matrimonio de Jaime I. Esta teoría, desacreditada en la actualidad por falta de documentación, parece más plausible que vincularlo a la remodelación de las casas de los hermanos della Volta en la década de 1340, en una época de crisis económica para la ciudad.

- Tipología del edificio primitivo. La construcción que llegó al siglo XIV se articulaba en torno a un patio, con anchas crujías a Este y Oeste, dobles crujías menores a norte y un pabellón protocolario de grandes dimensiones en el ala sur, flanqueado por torres. Este pabellón pudo llegar a funcionar de manera autónoma como palacio y se podría relacionar con residencias del último tercio del siglo XIII, como los palacios episcopales de Barcelona y Valencia, el Real Vell o el Palacio Ducal de Gandía. Probablemente contó con una fachada con una galería de arcos, que posteriormente dieron paso a ventanas independientes.

- Estilo del edificio primitivo. Interpretando la descripción que hace Zacarés del salón principal, podemos únicamente concluir que presentaba una arquitectura poco convencional. Se ha planteado la posibilidad de que hacia 1270 se realizaran unos interiores de aspecto orientalizante, con arcos conopiales dobles que podrían haber servido de modelo a las ventanas valencianas del siglo XV. Esta decoración que, si atendemos a la miniatura del libro de *Murs i Valls*, se extendería a la fachada y a las torres, debía encontrarse en mal estado cuando se intervino sobre el edificio en la década de 1370. Cabe plantear también que la decoración referida por Zacarés fuera

de esta segunda época, si bien visto el panorama de la época nos parece menos probable. Descartaríamos totalmente que se tratara de una intervención de finales del XV o principios del XVI.

- Acondicionamiento como Casa de la Ciudad. Siguiendo con los argumentos de Zacarés, el edificio debió pasar a la Corona con la extinción del linaje de Vidaurre en 1369 y poco después el monarca habría puesto el palacio a disposición de la Ciudad. Las actuaciones llevadas a cabo hacia 1370 se pueden relacionar con las adaptaciones para el nuevo uso y las reparaciones de un edificio que llevaba bastante tiempo sin una adecuada manutención. Es interesante resaltar que no se hablará de la *Sala del Consell* hasta unos años después, lo que sugiere que el espacio principal estuviera en un estado de conservación precario o que no presentara unas condiciones de uso adecuadas. Habría que destacar también la remodelación del ala occidental y la creación de nuevos espacios a la altura de la planta noble.

- Intervenciones a lo largo del siglo XV. De esta época conocíamos las actuaciones llevadas a cabo en la Sala Dorada (1418) y en el llamado Salón de los Ángeles, tras el incendio de 1423. A partir de la documentación publicada por el profesor Serra hemos intentado localizar y analizar las obras llevadas a cabo en la Escribanía o el Racionalato, planteando también que hacia 1446 se hubiera cambiado el trazado de la escalera principal. También en el siglo XV se levantarían los porches, inicialmente para proteger las techumbres del Salón de los Ángeles (1423) y la Sala Dorada (1433) aunque después se igualarían las otras alas, ya en 1492.

- Intervenciones a lo largo del siglo XVI. Además de la capilla, cuya documentación habían publicado Boix y Tramoyeres, hemos comprobado la realización de obras importantes con una temprana decoración renacentista en el Archivo de la Escribanía y en la Casa del Escribano. Se ha analizado la documentación de archivo del primer cuarto de siglo, adelantando la fecha del encargo de la bóveda de la capilla hasta 1510 y aportando algún que otro detalle documental sobre artistas que trabajaron en la obra. Hemos dejado las décadas centrales pendientes de un estudio más completo, aunque no parece que se llevaran a cabo grandes transformaciones.

- El incendio de 1586 y la reconstrucción del edificio. El desastroso incendio de 1586 afectó únicamente a la planta de porches y a la crujía norte, que quedó prácticamente destruida, cayendo incluso la fachada a la calle Bailía, si bien la crujía paralela que estaba abovedada resistió al fuego. La reconstrucción debió plantearse inicialmente como una obra de reparación del edificio, reconstruyendo muros caídos o desplomados. A partir de 1593 y en paralelo con la realización de la galería del Colegio del Patriarca debió decidirse una renovación de la fachada principal,

seguramente bajo proyecto de Gaspar Gregori. En algunos detalles de las torres, como recercados y almohadillados, puede rastrearse una influencia del estilo de Juan Bautista de Toledo y las obras reales de mediados del XVI, principalmente el Palacio de Aranjuez.

- Actuaciones tardías. La Casa de la Ciudad habría llegado a su máximo esplendor a principios del siglo XVII. Existió otra campaña de actuaciones sobre las portadas de acceso en la década de 1630, sobre la que no hemos buscado más información. Tenemos noticias sueltas de intervenciones como el nicho para alojar un crucifijo en el Salón de los Ángeles en 1642, o la remodelación del balcón de la fachada principal en 1674. Con toda seguridad entre los siglos XVII, XVIII y XIX se sustituyeron las puertas medievales por carpinterías cuadradas, se cambiaron pavimentos y se incorporarían arrimaderos de azulejo en las principales estancias, si bien se trata de obras menores y de un interés relativo. Igualmente se debieron cerrar galerías y ampliar o acristalar ventanas, como ocurrió en otros muchos edificios valencianos.

- Reflexiones en torno al derribo. Se ha podido contrastar un escaso interés despertado por el edificio en la bibliografía de los siglos XVIII y XIX. Pocos son los autores que nos aportan descripciones del mismo, centrándose en noticias históricas y cronológicas. Únicamente José María Zacarés y, en menor medida, Antonio Suárez nos dan información arquitectónica. El debate suscitado con motivo del derribo pone de manifiesto que se trataba de un edificio resuelto en conjunto con poca gracia. La reconstrucción que planteamos y la posible imagen del patio conservada en la colección Lázaro Galdiano nos ayudan a entender estas opiniones. Es por ello que sólo se pensó en rescatar determinadas piezas de mayor valor artístico o histórico, aunque fue muy poco lo que finalmente se salvó del derribo. La actitud de José María Zacarés, y en parte también de Vicente Boix, debe entenderse como una defensa del monumento en sí mismo por su antigüedad y por lo que significaba históricamente para Valencia, dentro de un planteamiento patrimonial más próximo a los postulados británicos que a los franceses. Se trata de la visión nostálgica de quien ve desaparecer poco a poco los testimonios de una época, más que de una puesta en valor arquitectónica.

Dentro de este contexto, podemos también hablar de un fracaso de la Comisión Provincial de Monumentos. Aparte de la techumbre de la Sala Dorada -que seguramente el propio Ayuntamiento decidió conservar, porque no aparece en la documentación- tendrían que haberse rescatado del derribo gran número de fragmenos de otros artesonados. También hubo partidarios de rescatar la portada de la Capilla, sin que se hiciera finalmente nada. En este contexto, resulta extraordinario que, al encontrar los restos de la decoración renacentista de los lunetos, se decidiera

desprenderlos y restaurarlos, si bien este proceso se completó unas décadas más tarde. Es probable que en los almacenes municipales y del Museo de Bellas Artes se conserve alguna de las lápidas decorativas mencionadas en la documentación.

- Restitución del edificio. Aparte de poner a escala y detallar la conocida imagen de la fachada del edificio, se han analizado varias de las estancias interiores. No cabe aquí hablar de conclusiones, sino de objetivos de restitución ideal que se han podido cumplir o de cuestiones todavía abiertas. Principalmente cabe destacar la reconstrucción del techo del Salón de los Ángeles a partir del contrato original, la descripción de Zacarés y los frescos de la iglesia del Patriarca. Se ha podido comprobar aquí la variación entre lo pactado inicialmente y lo realmente ejecutado, de lo que se podría deducir que el sistema de cubrición anterior fuera muy diferente. También se ha podido restituir con bastante fidelidad la capilla y su portada, tanto en época renacentista como en la reconstrucción tras el incendio, revisando y completando a nivel arquitectónico el estudio publicado por Tramoyeres en 1919. A nivel de ideas nos quedan otras estancias menos documentadas, como la Sala del Consejo Secreto o el Archivo de la Escribanía, que hemos propuesto como procedencia de los elementos escultóricos incorporados a la roca “Valencia” en 1855 y quizá, después de un traslado en fecha indeterminada al Salón de los Ángeles, de la efigie del escribano Gaspar Eximeno que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Por último, aunque con menor interés arquitectónico, hemos propuesto una nueva identificación para las cuatro tablas de los Reyes de Aragón conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Con todo ello consideramos que hemos cumplido en gran medida el objetivo propuesto de intentar conocer el edificio de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia y entenderlo más allá de las frías noticias documentales, de nombres fechas y datos. Quedan amplias lagunas en lo que respecta a la información municipal de archivo, y puede haber sorpresas escondidas, aunque consideramos que las principales transformaciones habrían ocurrido dentro de los períodos estudiados. Es posible también que en el futuro pueda aparecer algún nuevo dibujo decimonónico que nos dé más información. Por último, también deberían aparecer en el Archivo Municipal los dos expedientes de la Comisión encargada del derribo, que consultó Tramoyeres pero que no hemos podido localizar. En ellos habrá datos más precisos que los que hemos podido localizar en los libros de plenos y quizá incluso se conserve alguno de los planos que se tuvo que realizar antes del derribo, aunque lo cierto es que Tramoyeres tampoco les pudo sacar demasiado partido. En conclusión consideramos que, a pesar de estas lagunas, el trabajo realizado de análisis e interpretación de la información ha sido indispensable para poder ahora recuperar y poner en valor el edificio de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia.

9.- CONSIDERACIONES FINALES

Con posterioridad a la redacción de este texto hemos descubierto que el profesor Fernando Pingarrón ha dedicado un artículo monográfico en el último número de la revista *Ars Longa* al tema del derribo de la antigua Casa de la Ciudad¹⁰³³. En él se detalla el proceso que hemos referido en nuestro capítulo monográfico, con algunas noticias complementarias sobre los antecedentes del ensanche de la calle Caballeros en 1853, tres solicitudes de uso de los locales vacíos en 1857 y el traslado del Ayuntamiento a la Casa de Enseñanza del Arzobispo Mayoral.

De todo el texto, sin embargo, lo más importante es la publicación de una imagen que ilustraba la colocación de unas puertas y ventanas en una de las galerías de la Casa de la Ciudad. Según parece, el dibujo aparece ilustrando un proyecto para la *colocación de cristales en los cuatro arcos que están en el paso de la Sala Capitular al Salón y Secretaría*, fechada en 5 de enero de 1833. En la nota al pie del artículo se continúa especificando que estas ventanas serían de nueve palmos de alto y cinco y medio de ancho. Estas ventanas corresponden al tramo de la galería de madera documentada a principios del siglo XVI, que debió ser reconstruida posteriormente en obra, y que comunicaba la Sala Dorada, el Salón de los Ángeles y la antigua Escribanía. Sin embargo, el dibujo no corresponde a esta actuación, sino a otra consistente en la construcción de una mampara para la escalera (principal, según el artículo, aunque ya veremos que no es tan evidente) de trece palmos de alta y ocho de anchura, *forrada de bayeta por las dos caras*, dejando otra puerta más pequeña *para la puerta de paso del Archivo*¹⁰³⁴.

¹⁰³³ Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Ars Longa* n° 20 (2011) pp. 139-152.

¹⁰³⁴ Pingarrón, F.: “El derribo...”, p. 142.

Vayamos, sin embargo, a la ilustración. El autor del artículo da por supuesto que se trata de una de las galerías del patio. Sin embargo, presenta una serie de irregularidades que nos hacen dudar. En primer lugar, las cuatro columnas parten desde el suelo, y no desde el antepecho calado que describía Zacarés. En segundo lugar, los arcos son de un tamaño enorme. Por último, la disposición de los nuevos elementos rotulados de puertas y ventanas hacen ver que hay suelo transitable a ambos lados de este elemento, algo que no ocurriría en el caso de una galería convencional.

La siguiente cuestión es ubicar este elemento. La referencia a la escalera parece ser la clave. Sin embargo, no se trata de la escalera principal que hemos visto que hubo en el patio. Ésta tenía una portada tardogótica, según se refiere en la relación decimonónica. Antes de la portada habría, evidentemente, un descansillo, por lo que también era posible que se tratara de otro paso recayente a la escalera desde un lateral. Pero, si esto fuera así, ocurriría que las rejas del “archivo” darían sobre el vacío del patio. Consecuentemente, no se puede tratar de la misma escalera.

Existía otra escalera de menor importancia situada en caja cerrada en el ala norte del edificio, que hemos ubicado a partir del presunto dibujo del patio conservado en la colección Lázaro Galdiano de Madrid. Recordemos que este dibujo no tiene anotaciones, por lo que la atribución se basaba únicamente en determinados detalles que remitirían al ámbito arquitectónico valenciano y en concreto a la Casa de la Ciudad, aunque ninguno de ellos era definitivo.

Vamos a suponer, como hipótesis de trabajo, que el dibujo haga referencia a esta última escalera. Los arcos referidos caben perfectamente en el tramo de pared existente entre el paso central del patio y el muro del ala occidental del edificio. El dibujo muestra además un paso ciego sobre un arco que cruza en un plano anterior al muro que contiene la caja de escalera, con lo que tendríamos la doble circulación referida anteriormente. Por último, podemos recordar que en el ala norte estaban desde la Edad Media los archivos del Racional, por lo que la entrada a los archivos estaría también justificada.

Volvamos al dibujo publicado por Pingarrón. En él aparecen tres arcos, el primero de los cuales es propiamente el de la escalera. La puerta aparece centrada, por lo que la anchura de la escalera debería ser prácticamente la misma del intercolumnio. Se trata, por tanto de una escalera de unos dos metros de anchura, dimensión nada despreciable. En el arco central hay una ventana y en el derecho las rejas del paso al archivo. Podríamos pensar en una escalera de dos tramos, de ida y vuelta, que ocupara el espacio de los dos primeros arcos. Sin embargo, dada la composición de

la arcada y la tradición valenciana posterior, parece más apropiado pensar en una escalera de tres tramos con hueco central, coincidente con la zona de la ventana. Se trataría entonces de una escalera mucho más grande que la prevista, pero que cabría perfectamente igualando el ancho de las dos crujías del ala norte del edificio. Si nos fijamos en el dibujo de la Fundación Lázaro Galdiano comprobamos que la escalera no es pequeña y que su arranque tiene lugar precisamente por la zona más próxima al paso central que corta el patio. Sobre este primer tramo discurriría un pasaje de comunicación, seguramente apoyado sobre una bóveda muy plana o más bien un arco, elemento que empujaría al vacío y que quizá explicaría la presencia del extraño arco diagonal que vemos en el dibujo del Lázaro Galdiano.

La solución propuesta puede parecer atrevida, pero entraría plenamente dentro de la tradición española del XVI. El aspecto de la planta alta con los tres arcos no se diferenciaría mucho de la escalera levantada por Covarrubias en el Hospital de Santa Cruz de Toledo, por ejemplo¹⁰³⁵. La planta baja sería más cerrada que en el modelo castellano, con el primer tramo que arranca desde el propio patio y sirve de cabalgador, como vemos en el dibujo de la Fundación Lázaro Galdiano. Esta misma solución la encontramos en la escalera del castillo de Alaquás, acaso de principios del XVI, y también a finales del XV en el Palazzo Abatellis de Palermo.

Visto que la reconstrucción no es tan descabellada, tenemos que entrar en el problema de la datación de esta escalera. No poseemos datos directos de la obra, pero sí que podemos extraer información complementaria que nos ayude a situar temporalmente la actuación. Sabemos que en la zona donde se construyó la escalera estaban las prisiones, por lo que las noticias de 1494 relativas a madera proveniente del derribo de parte de las mismas, así como en encargo de 1498 para crear nuevas prisiones en los porches, podrían estar definiendo una cronología. Las obras de la Lonja estuvieron paradas entre finales de noviembre de 1492 y principios de junio de 1494, lo que nos situaría en fechas muy tempranas. La otra noticia indirecta es el hecho de que Pere Beviá, uno de los autores de las bóvedas de la estancia contigua a la escalera -renovada con toda seguridad dentro de una misma actuación- habría fallecido antes de 1503. Todo ello nos lleva a plantear una cronología de la última década del siglo XV, enlazando el tema de los entorchados con la obra de Pere

¹⁰³⁵ El modelo tiene una evolución en la cual no hemos querido profundizar, porque las primeras obras, como el castillo de La Calahorra, presentan únicamente dos arcos en la planta baja, ya que el tercer tramo apoya sobre muros que llegan hasta el suelo. El referido ejemplo de Covarrubias o, algo más tardío, el zaguán del Ayuntamiento de Huesca, presentan triple arco abajo gracias a que el tercer tramo es volado. Es interesante observar que en el Palacio del Infantado, comenzado en 1480, la escalera no presenta hueco. Lo mismo ocurría en el Palacio de Medinaceli en Cogolludo, según la reconstrucción de Pérez Arribas (Pérez Arribas, Juan Luis: "El patio y la escalera de honor en el palacio de Cogolludo", *Wad-al-ayara* n° 7 (1980), pp. 291-297). Encontramos el esquema ya desarrollado en la Casa de las Conchas, construida a partir de la década de 1490, donde arranque y hueco se unifican en el frente bajo un mismo arco de doble anchura, que se repite en las dos plantas.

Compte en esta época. Otro detalle que nos confirma que se trata de una obra temprana es que los entorchados no pasan a los arcos, particularidad que encontramos ya entrados los primeros años del siglo XVI, como en el Palacio de los Centelles de Oliva, de hacia 1510. Esto podría también llevarnos a adelantar la cronología de las galerías con columnas entorchadas del patio, que en su momento habíamos datado como algo posteriores, de hacia 1514, por noticias no muy claras que podían referirse a una reparación de cubiertas.

El dato de la nueva escalera interior podría también aclarar algunas dudas con respecto a la escalera del patio, que se remontaría a mediados de siglo. Recordemos que varios detalles llevaban a esta conclusión, pero surgía el problema de la referencia confusa al caracol que se tenía que construir en 1498 para subir a las prisiones sobre el Archivo y Sala Dorada, situada a la izquierda del desembarco de la escalera principal. Si tomábamos la escalera exterior, situar la escalerilla de caracol era complicado, interrumpiendo el paso de manera poco clara. El problema se simplifica mucho si consideramos que este caracol estaría embebido en el muro que se prolongaba a derecha del frente de la caja de escalera.

Queda otro detalle suelto, que nos va a llevar a una pequeña corrección sobre la propuesta de distribución. Se trata de la antesala abovedada del Racionalato. En nuestra hipótesis habíamos reservado un espacio al oeste de la escalera interior, que era mucho más pequeña. Ahora, sin embargo, esta escalera ocupa todo el espacio. Para acceder al Racionalato no hay más remedio que crear un pequeño vestíbulo entre éste y la capilla, pieza que seguramente tendría continuidad con el “pasillo” situado a espaldas del retablo, donde había una pequeña escalera. Ahora tiene más sentido la idea de ejecutar un *retret* sobre el espacio situado entre la primera y la segunda puerta del Archivo del Racional (la sala del Racionalato, propiamente) y que éste abriera una ventana sobre la primera puerta. También se explica mejor la compartimentación realizada a principios del XVI para conformar la capilla y el posible desplazamiento de la ventana, en la que se tuvo que reparar una de las piezas de los arcos.

Vimos también que en 1434 se realizaban ménsulas y claves para una serie de bóvedas. Concluíamos que habría una bóveda en este pequeño espacio de paso, que es la misma referida por Zacarés, y un grupo de tres bóvedas en el Archivo. Ubicábamos en su momento este archivo en la crujía norte, pero cambiada la posición de su antesala, no queda más remedio que reconocer el error y considerar que el primitivo archivo sería la sala del Racionalato, como se ha sugerido poco antes, y que a ésta pertenecerían las bóvedas referidas. Para este ambiente hemos restituido unas dimensiones de 7,6 x 8,8 metros y probablemente la cubierta del siglo XIV se apoyara en un pilar central, lo que explicaría la duplicidad de las ventanas en

el frente a la calle Bailía, recogida en el plano de Tosca. La idea de abovedar un archivo significaría una solución limpia para cubrir este gran espacio. Debe tenerse en cuenta que, usando pino mediterráneo, la luz máxima que se obtiene a un coste económico está entre los cuatro y los cinco metros de luz. En dimensiones mayores se dispara el coste, como debió ocurrir en la Sala Dorada, aparte de exigir después un tratamiento pictórico para dar una cierta prestancia a la pieza. Es decir, que ejecutar una bóveda tabicada de ladrillo podría resultar incluso más económico, sobre todo si los nervios se resolvían con ladrillo aplantillado, como se estaba haciendo en San Jerónimo de Cotalba, de cronología no confirmada, pero seguramente en fechas no muy lejanas.

Respecto a la configuración de las bóvedas y las proporciones de este espacio, sería otro tema sobre el que se podría reflexionar bastante, aunque son pocas las pistas que tenemos. Al tener una sala amplia y deber integrarse en un edificio civil lo normal sería que se intentase reducir su altura con respecto a la solución convencional de plantear un cuadrado hasta las impostas y un arco terciado superior. Una buena solución sería reducir la altura de las impostas, quizá a una proporción de la mitad de la anchura, algo habitual en las iglesias de arcos diafragma valencianas. Podría también considerarse la posibilidad de que se resolviera con bóvedas rebajadas, como se había trabajado en la planta baja del Hospital de Santa Cruz de Barcelona a principios de siglo. En ambos casos los muros tendrían un espesor insuficiente para absorber los empujes, pero la segunda solución permitiría la colocación de tirantes de madera embebidos en la propia bóveda. Este tipo de tirantes se habían empleado ya en otros lugares, como el coro de la capilla del Palacio Real de Valencia, como se deduce de algunas particularidades en los capiteles conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁰³⁶.

Resulta curioso pensar que esta sala, que teóricamente resultaba ignífuga, fue finalmente el foco del incendio que destruyó gran parte del edificio en 1586. No obstante, los mecanismos del fuego son complejos. En el caso del incendio en una estructura abovedada, lo que se produce es el llamado “efecto horno”, con una acumulación del calor mayor que en un incendio convencional, por estar confinado el fuego y no tener zonas de disipación. Además de las llamas, el propio calor del incendio en una parte del recinto habría calentado el aire fácilmente y provocado la ignición espontánea de todo el papel y la madera del recinto, simplemente por mantenerse durante un tiempo prolongado una temperatura entre 150°C y 200°C. Finalmente, la alta concentración de calor habría calcinado el yeso y la cal de la

¹⁰³⁶ Véase: Iborra Bernad, Federico y Zaragoza Catalán, Arturo: “Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia”, en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008, pp. 135-156.

bóveda, convirtiéndolos en polvo y provocando su colapso, con lo que las llamas habrían podido ascender a las cubiertas¹⁰³⁷.

La gran cantidad de calor habría pasado a los muros y provocado la ignición espontánea de los forjados y muebles de ambientes contiguos, lo que explicaría el fuego de la Casa del Escribano, por ejemplo. La gran diligencia de los que coordinaron la actuación durante el incendio hizo que se tiraran por las ventanas del edificio los libros conservados en los archivos contiguos, que también podrían haber comenzado a arder espontáneamente en cualquier momento, agravando todavía más el incendio.

Zacarés nos describe este espacio cubierto por un “robusto artesonado”. Sin embargo, nosotros nos inclinamos más a pensar en lo que sería propiamente un alfarje o forjado enteramente de madera, quizá con pequeños casetones en el entrevigado que cerraría el espacio entre gruesas vigas. Los auténticos artesonados valencianos normalmente no tienen apariencia de robustez, por la gran cantidad de molduras que presentan. Además, la planta romboidal de la estancia desluciría cualquier intento de cubrir la estancia con casetones de formas regulares. Alfarjes del tipo expuesto se estuvieron realizando hasta bien entrado el siglo XVII, como en el Palacio Episcopal de Orihuela, por ejemplo. Más próximo a nuestra Casa de la Ciudad estarían los forjados de la *Obra Nova* de la Catedral de Valencia, ejecutada en 1566 bajo proyecto de Gaspar Gregori, que ofrecen una imagen de robustez y sobriedad.

¹⁰³⁷ Debemos agradecer la información sobre este fenómeno a nuestro compañero y amigo Francisco Sampere Vilar, arquitecto técnico del cuerpo de Bomberos de Valencia.

10.- APÉNDICE GRÁFICO I: LA CASA DE LA CIUDAD DE VALENCIA Y LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA ESCRITA

1.- Imágenes históricas

- 1.1.- Planimetría siglos XVI y XVII.
- 1.2.- Planimetría del siglo XVIII.
- 1.3.- Planimetría del siglo XIX.
- 1.4.- Planimetría del siglo XX (alineaciones entorno).
- 1.5.- Frescos de Bartolomé Matarana (h. 1600).
- 1.6.- Lienzo de Francisco Ribalta (1612).
- 1.7.- Grabados del siglo XVIII (Fachada).
- 1.8.- Dibujos del siglo XVIII (Interiores).
- 1.9.- Grabados del siglo XVII y XVIII (Sala Dorada).
- 1.10.- Manuscrito de Antonio Suárez (I).
- 1.11.- Manuscrito de Antonio Suárez (II).
- 1.12.- Fotografías durante el derribo.
- 1.13.- Dibujos del siglo XIX. Fachada y patio.
- 1.14.- Dibujos en el libro de ceremoniales de Félix Cebrián Aracil (I).
- 1.15.- Dibujos en el libro de ceremoniales de Félix Cebrián Aracil (II).
- 1.16.- Representaciones del Palacio Real en el siglo XIV.
- 1.17.- El Palacio Ducal de Gandía.

2.- Fragmentos conservados

- 2.1.- Techo de la Sala Dorada, trasladado a la Lonja.
- 2.2.- Reja de la capilla, trasladada a la Lonja.
- 2.3.- Metopas con fragmentos de techumbre (I).
- 2.4.- Metopas con fragmentos de techumbre (II).
- 2.5.- Piezas incorporadas a la Roca “Valencia” (I).
- 2.6.- Piezas incorporadas a la Roca “Valencia” (II).
- 2.7.- Piezas incorporadas a la Roca “Valencia” (III).
- 2.8.- Piezas incorporadas a la Roca “Valencia” (IV).
- 2.9.- Lunetos de la capilla (I).
- 2.10.- Lunetos de la capilla (II).
- 2.11.- Lunetos de la capilla (III).
- 2.12.- Lunetos de la capilla (IV).
- 2.13.- Otros restos de las pinturas de la capilla.
- 2.14.- Retratos de los Reyes de Aragón.
- 2.15.- Representaciones de San Miguel.
- 2.16.- Ángel Custodio y detalles de la portada en un lienzo del XVII.

3.- Planimetría básica

- 3.1.- Emplazamiento y toponimia.
- 3.2.- Ajuste métrico de la parcela.
- 3.3.- Disposición de los ambientes principales.

4.- Restitución del edificio

- 4.1.- Planta principal.
- 4.2.- Secciones y niveles de forjados (I).
- 4.3.- Secciones y niveles de forjados (II).
- 4.4.- Evolución de la fachada (I). Siglo XV.
- 4.5.- Evolución de la fachada (II). Siglo XVII.
- 4.6.- Evolución de la fachada (III). Siglo XVIII.
- 4.7.- Evolución de la fachada (IV). Posterior a 1789.
- 4.8.- Evolución de la fachada (V). Siglo XIX.
- 4.9.- Evolución histórica de la distribución (I).
- 4.10.- Evolución histórica de la distribución (II).
- 4.11.- Evolución histórica de la distribución (III).

5.- Restitución de los espacios representativos

- 5.1.- Plantas y esquemas de Félix Cebrián (1695).
- 5.2.- Ajuste métrico de la Sala del Consejo (I).
- 5.3.- Ajuste métrico de la Sala del Consejo (II).
- 5.4.- Techumbre de la Sala del Consejo (I).
- 5.5.- Techumbre de la Sala del Consejo (II).
- 5.6.- Planta y sección de la Sala del Consejo y Consejo Secreto (I).
- 5.7.- Planta y sección de la Sala del Consejo y Consejo Secreto (II).
- 5.8.- Puerta del testero en la Sala del Consejo.
- 5.9.- Interpretación hipotética de la “galería árabe”.
- 5.10.- Planta y sección de la Sala Dorada.
- 5.11.- El estrado en el testero norte de la Sala Dorada.
- 5.12.- Altar y retablo en el testero sur de la Sala Dorada.
- 5.13.- La galería, vestíbulo de la Sala Dorada.
- 5.14.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (I). Bóveda de 1510.
- 5.15.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (II). Trazado de la bóveda de 1510.
- 5.16.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (III). Bóveda del XVII. Hipótesis 1.
- 5.17.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (IV). Trazado de la hipótesis 1.
- 5.18.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (V). Bóveda del XVII. Hipótesis 2.
- 5.19.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VI). Trazado de la hipótesis 2.
- 5.20.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VII). Bóveda del XVII. Hipótesis 3.
- 5.21.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VIII). Trazado de la hipótesis 3.
- 5.22.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (IX). Hipótesis reducción altura.
- 5.23.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (X). Retablo.
- 5.24.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XI). Portada según contrato de 1517.
- 5.25.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XII). Portada según Zacarés.
- 5.26.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XIII). Portada según Zacarés 2.
- 5.27.- Interpretación de los retratos de los reyes.

6.- Revisión del ala norte

- 6.1.- Los arcos de la escalera.
- 6.2.- Galería y escalera de caja cerrada.
- 6.3.- Revisión de planta principal.

7.- Análisis comparativo

- 7.1.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos medievales (plantas).
- 7.2.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos medievales (alzados).
- 7.3.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos con torres.

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.1.- Planimetría siglos XVI y XVII



*Detalle de la vista de Anton Van der Wijngaerden (1563)
Biblioteca Nacional de Viena*



Detalle de la planta de Mancelli (1608). Colección Rieta

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.2.- Planimetría del siglo XVIII



Detalle de la planta de Valencia realizada por Tomás Vicente Tosca (1704)



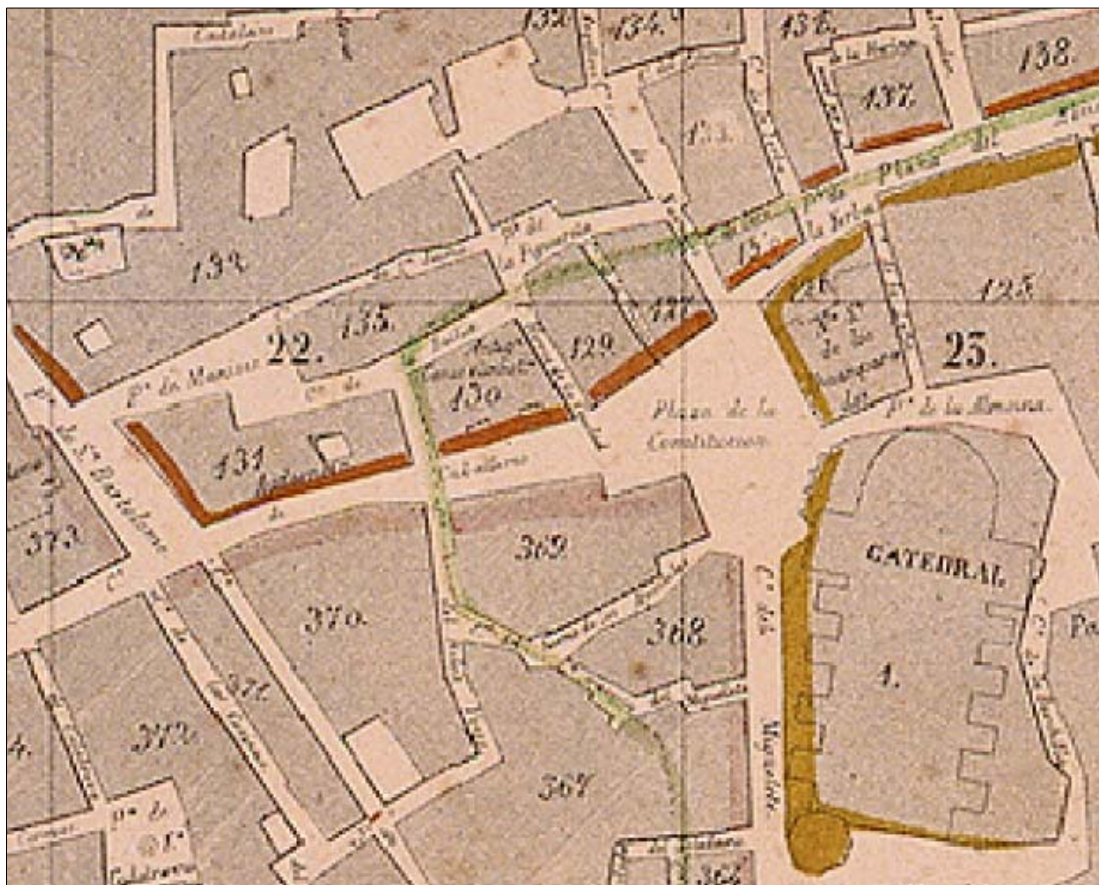
Detalle del grabado de Fortea sobre el plano de Tosca (1738)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.3.- Planimetría del siglo XIX



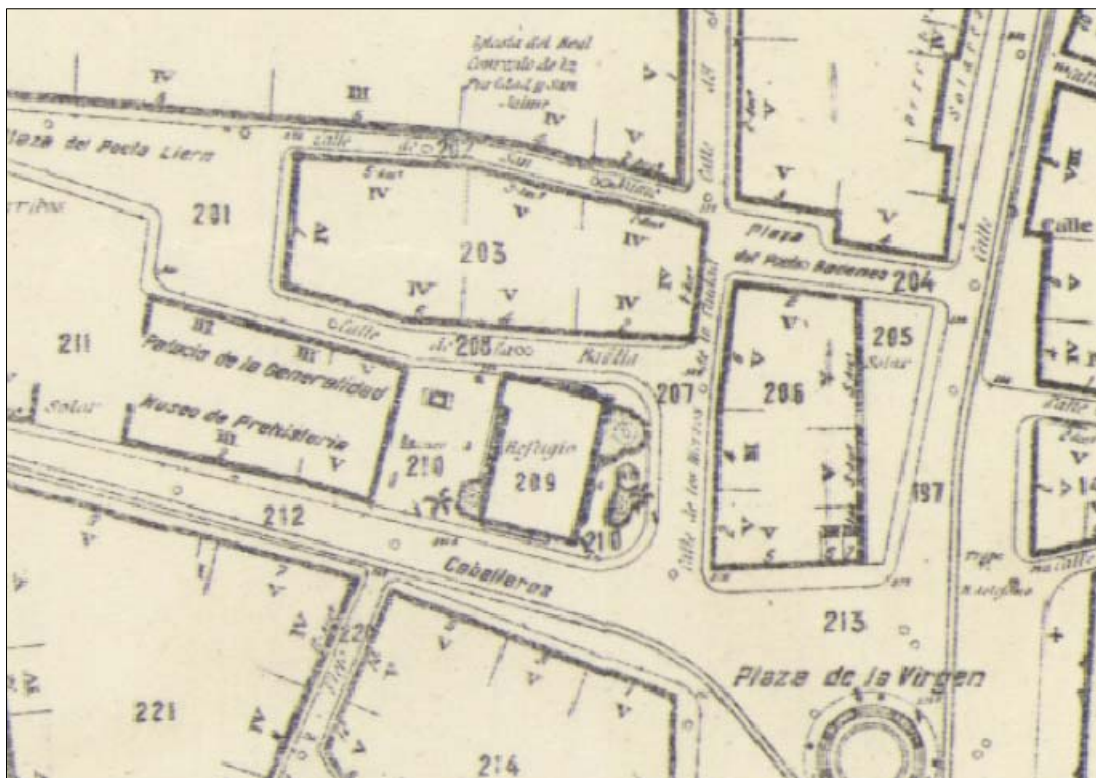
Fragmento del plano urbano realizado por Montero de Espinosa (1853)



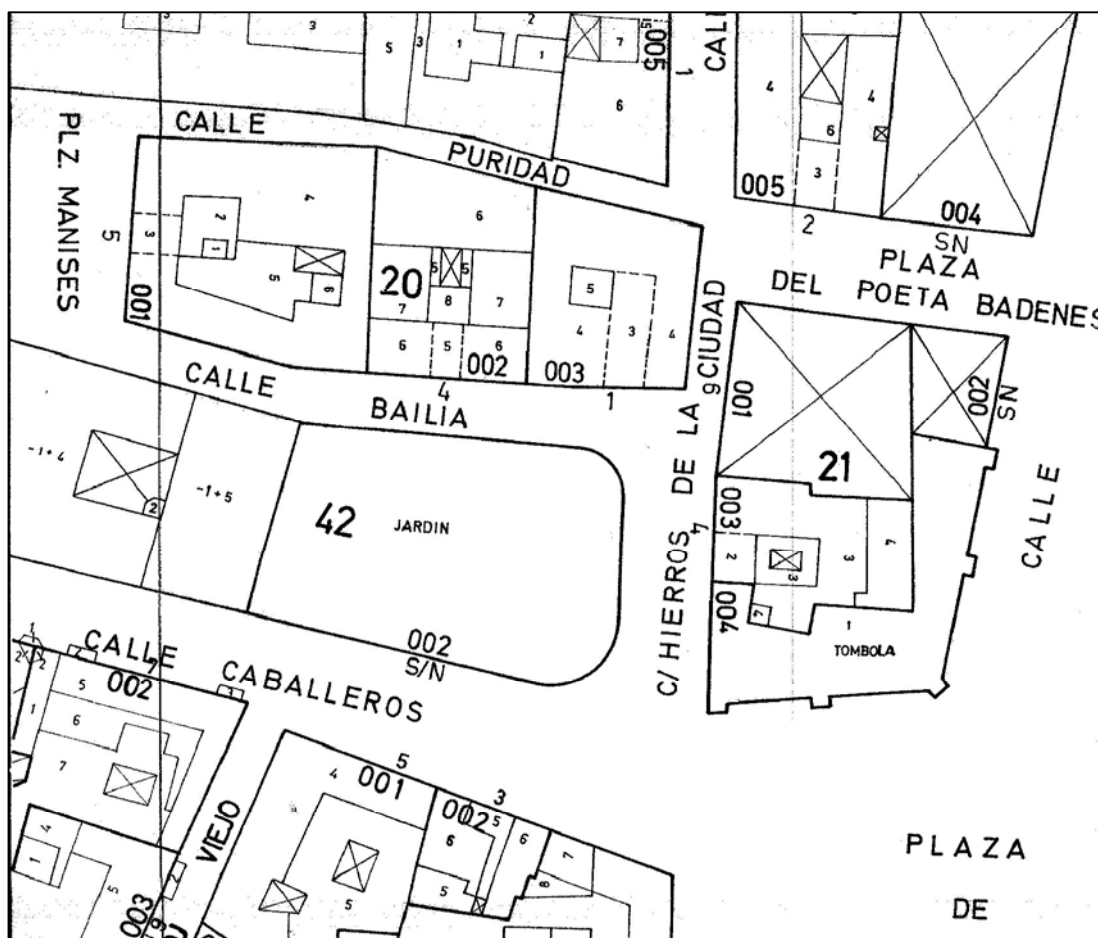
Fragmento del plano urbano de Ramón María Ximénez, grabado por Abad (1860)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.4.- Planimetría del siglo XX (alineaciones entorno)



Fragmento del plano catastral de Valencia, con el refugio marcado. Años 40



Fragmento del plano catastral, antes de la ampliación de la plaza. Años 60

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.5.- Frescos de Bartolomé Matarana (h. 1600)



*Frescos de Bartolomé Matarana en la iglesia del Colegio del Corpus Christi
Representan dos escenas de la llegada a Valencia de la reliquia de San Vicente
Izquierda: procesión con la reliquia Derecha: milagro del sordomudo
Se ve la torre de la Casa de la Ciudad Representa el Salón de los Ángeles*



La Casa de la Ciudad, según T.V. Tosca (1704)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.6.- Pintura de Francisco Ribalta (1612)



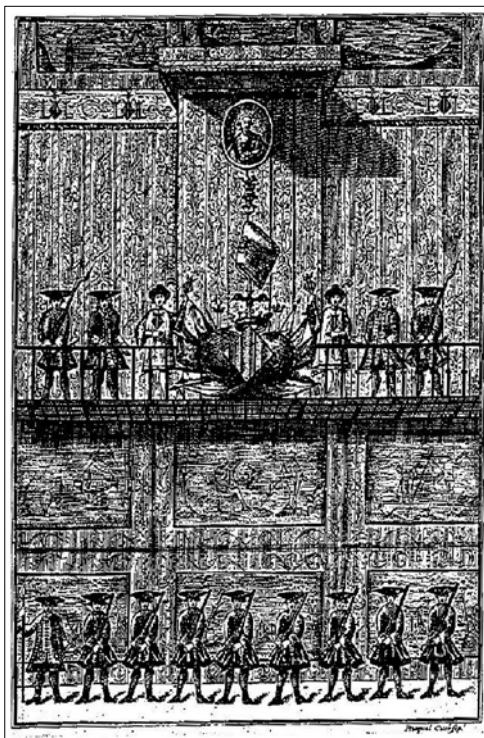
Visión del padre Francisco Jerónimo Simó, de Francisco Ribalta (1612). National Gallery de Londres. Representa la calle Bailía. A la izquierda, la Casa de la Ciudad



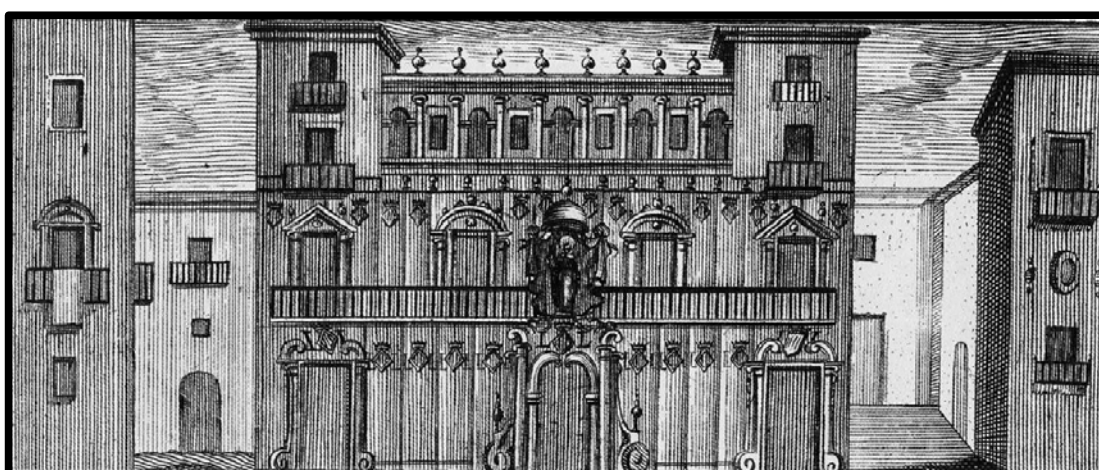
La Casa de la Ciudad, según T.V. Tosca (1704)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

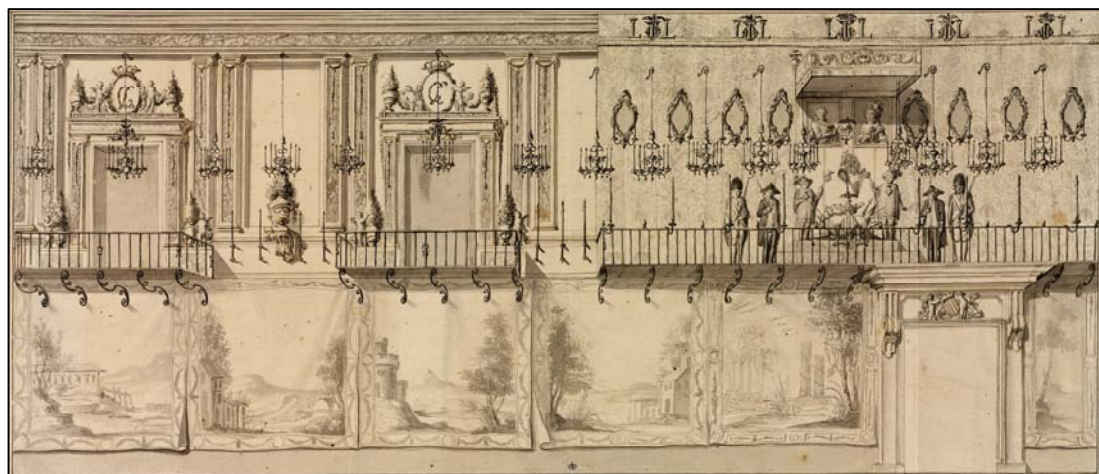
1.7.- Grabados del siglo XVIII



Proclamación de Carlos III (1759)



Grabado del Tercer Centenario de la Canonización de S. Vicente Ferrer (1762)



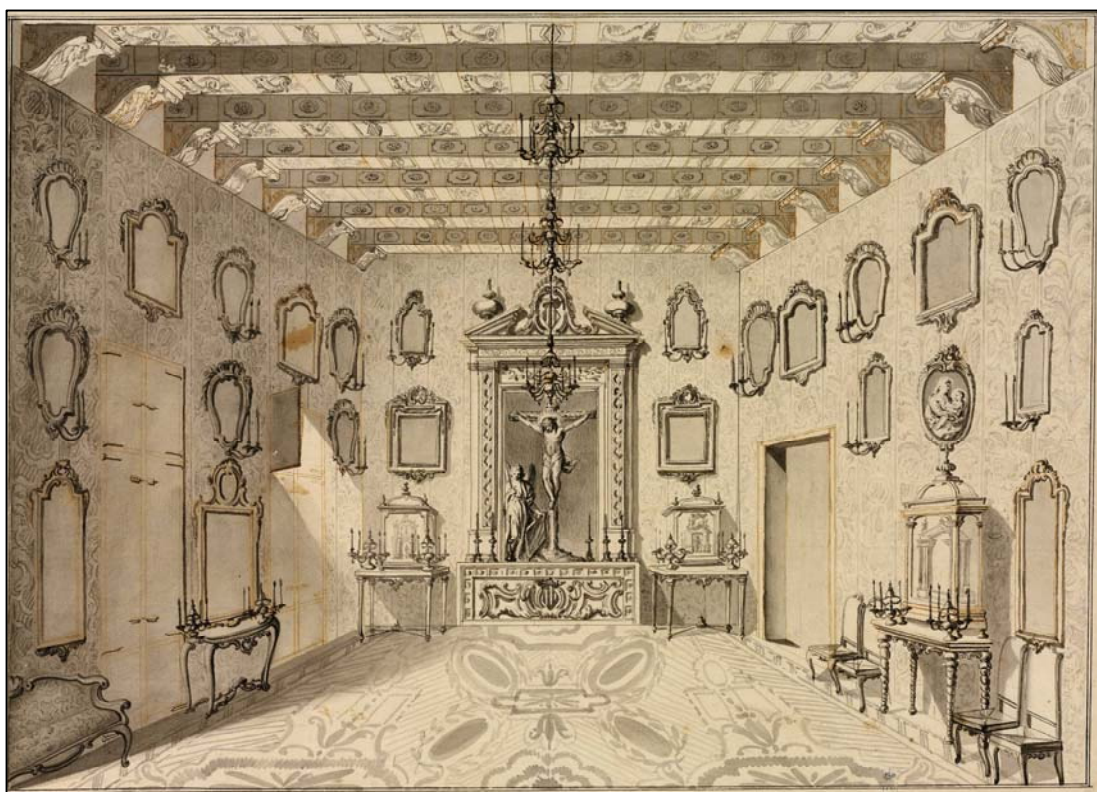
Dibujo preparatorio de la Proclamación de Carlos IV (1789). Biblioteca Nacional

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.8.- Dibujos del siglo XVIII



Dibujo preparatorio de la Proclamación de Carlos IV (1789). Biblioteca Nacional



Dibujo preparatorio de la Proclamación de Carlos IV (1789). Biblioteca Nacional

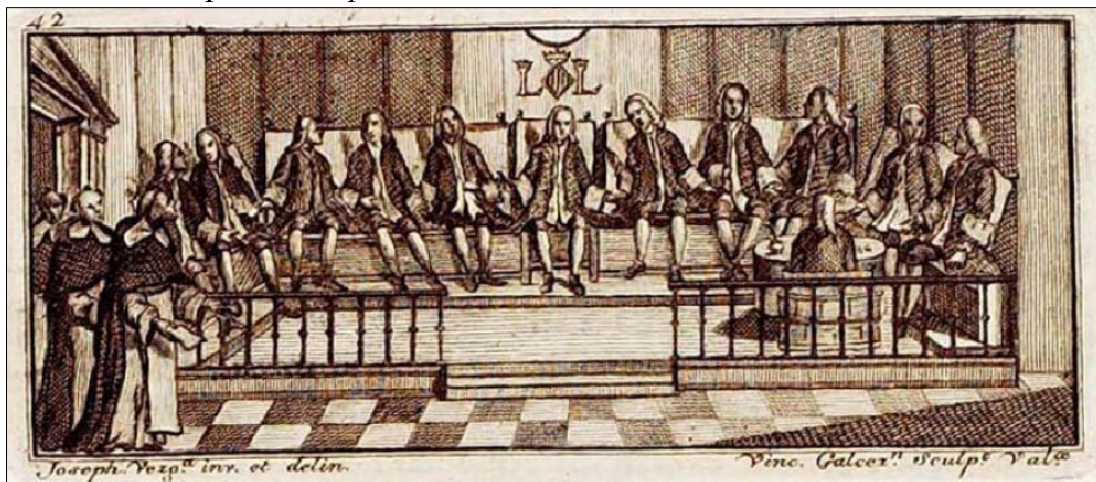
1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.9.- Grabados del siglo XVII y XVIII



Los Jurados reunidos en la Sala Dorada en 1672

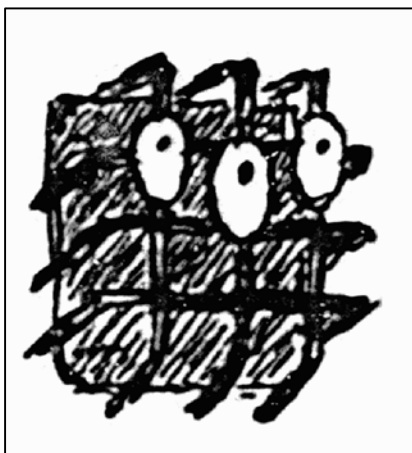
Grabado publicado por T. Llorente



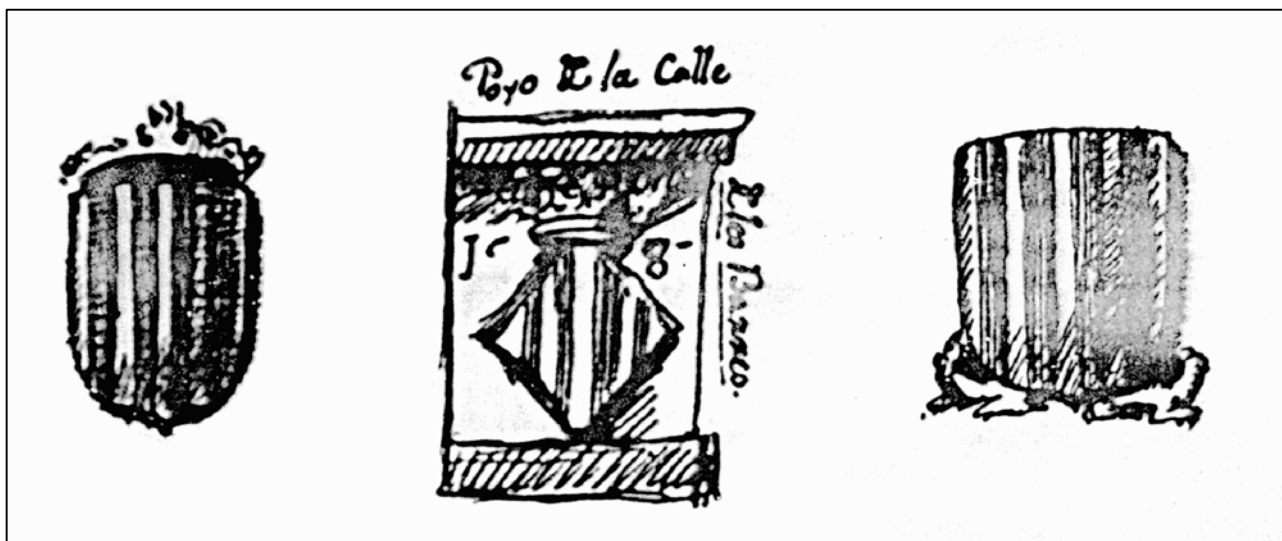
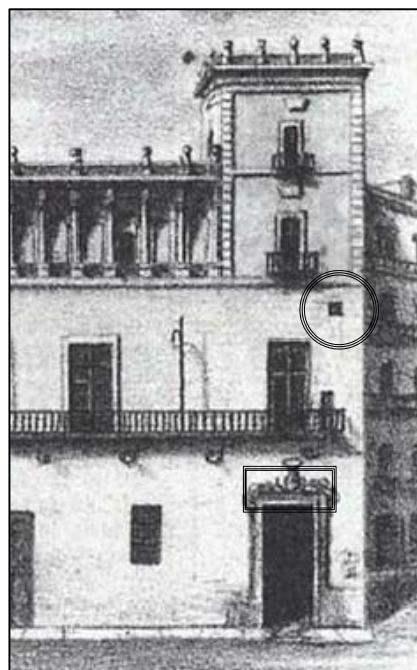
El Consistorio borbónico, reunido en 1754 (Grabado publicado en 1762)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.10.- Manuscrito de Antonio Suárez (I)



Reja en la fachada



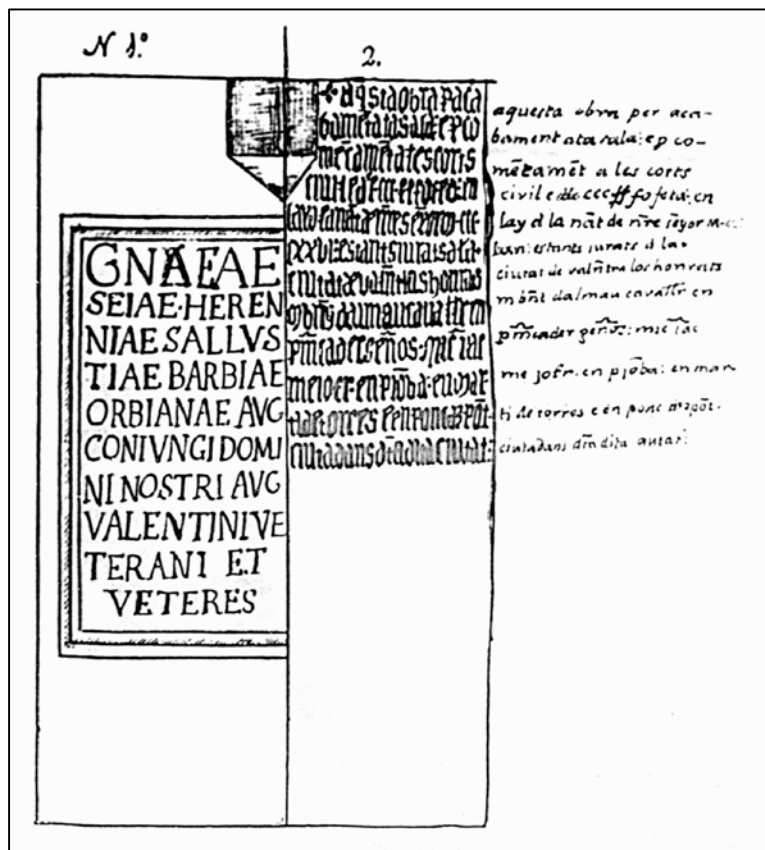
Escudos sobre las puertas secundarias y poyo existente en la calle de los Hierros



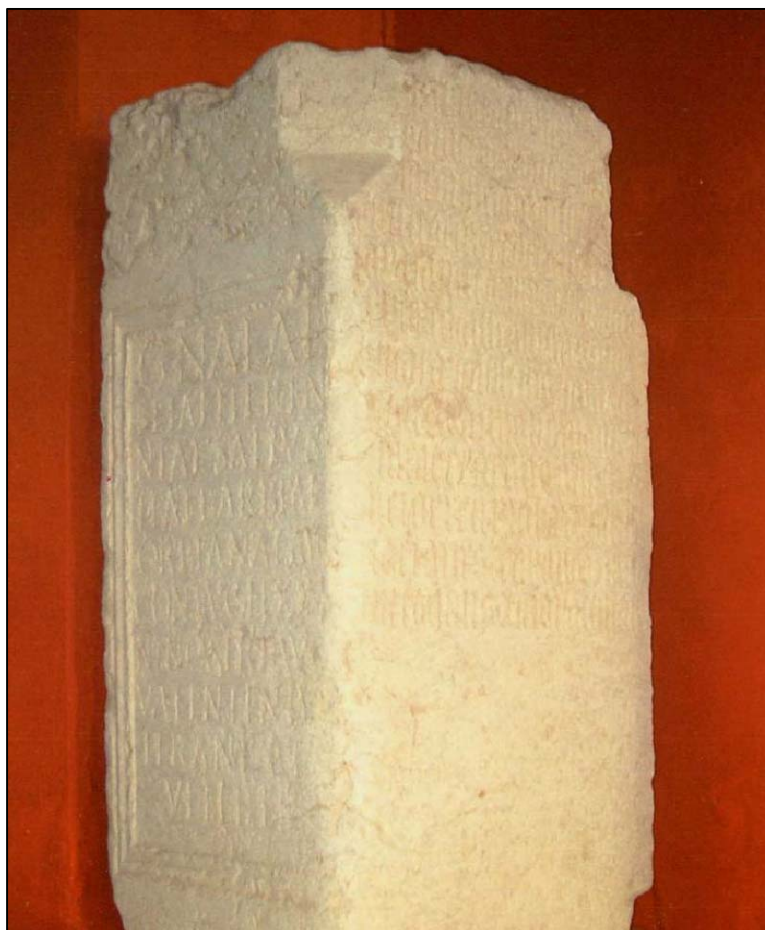
Friso decorativo sobre la puerta principal

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.11.- Manuscrito de Antonio Suárez (II)



Piedra angular de la Casa de la Ciudad. Dibujo



Fotografía de la piedra angular, en el Museo de BB. AA,

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.12.- Fotografías durante el derribo (1860)



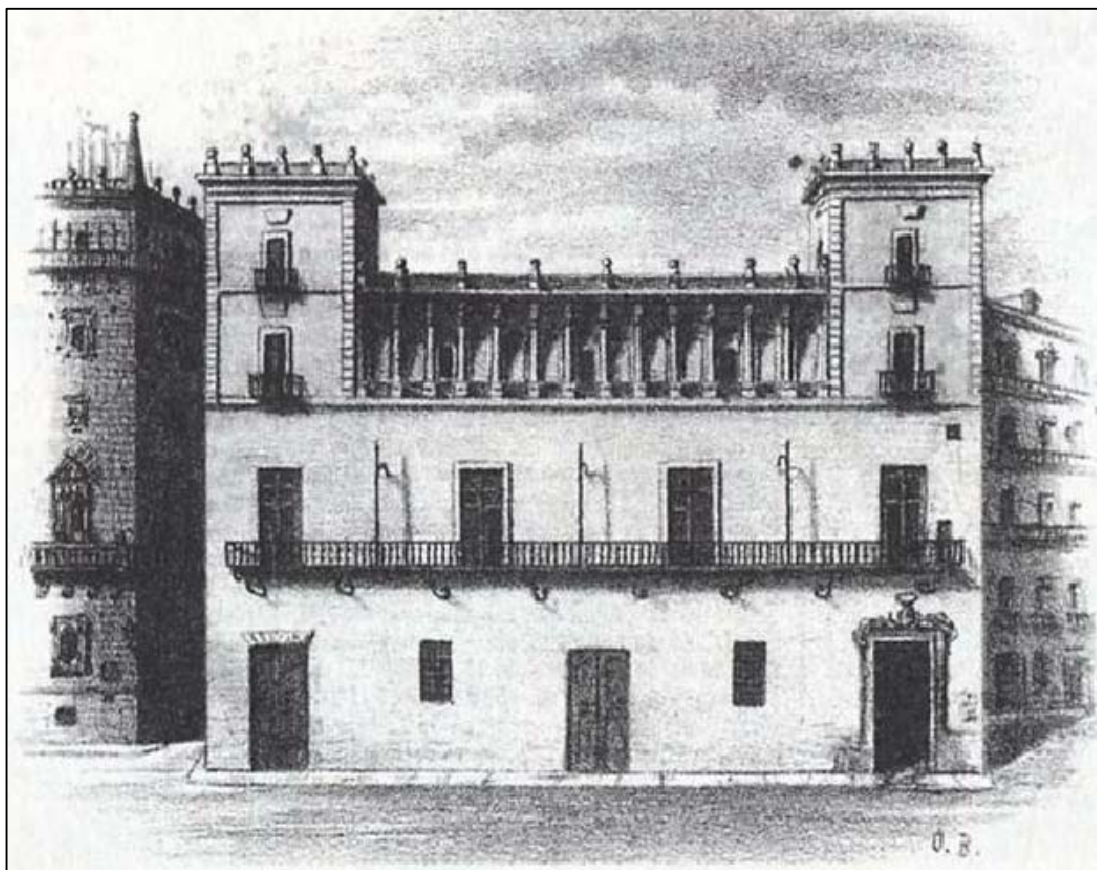
La Casa de la Ciudad. Detalle de fotografía de Radiguer (colección particular)



Detalle de otra fotografía tomada unos días después (colección particular)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.13.- Dibujos del siglo XIX. Fachada y patio



Fachada de la Casa de la Ciudad, publicada en "El Museo Literario" (1865)



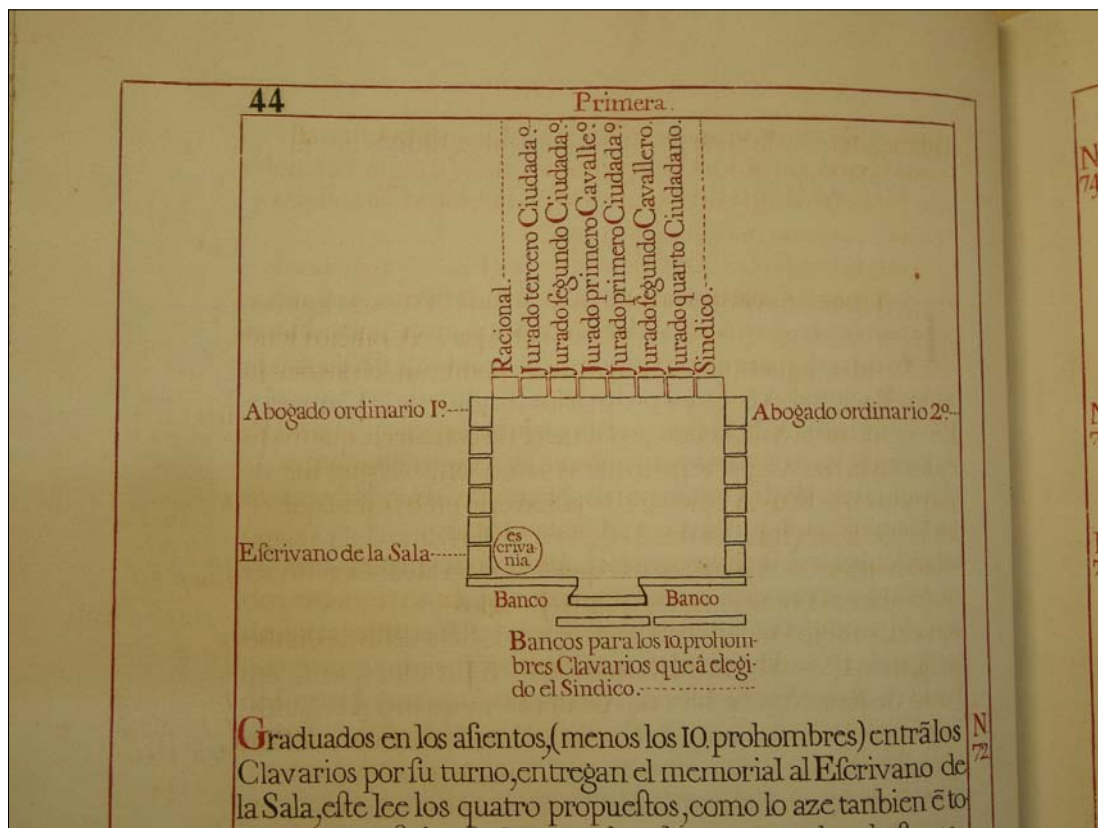
Posible dibujo del patio de la Casa de la Ciudad. Fundación Lázaro Galdiano

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.14.- Dibujos en el libro de ceremoniales de Félix Cebrián Aracil, de 1695 (I)



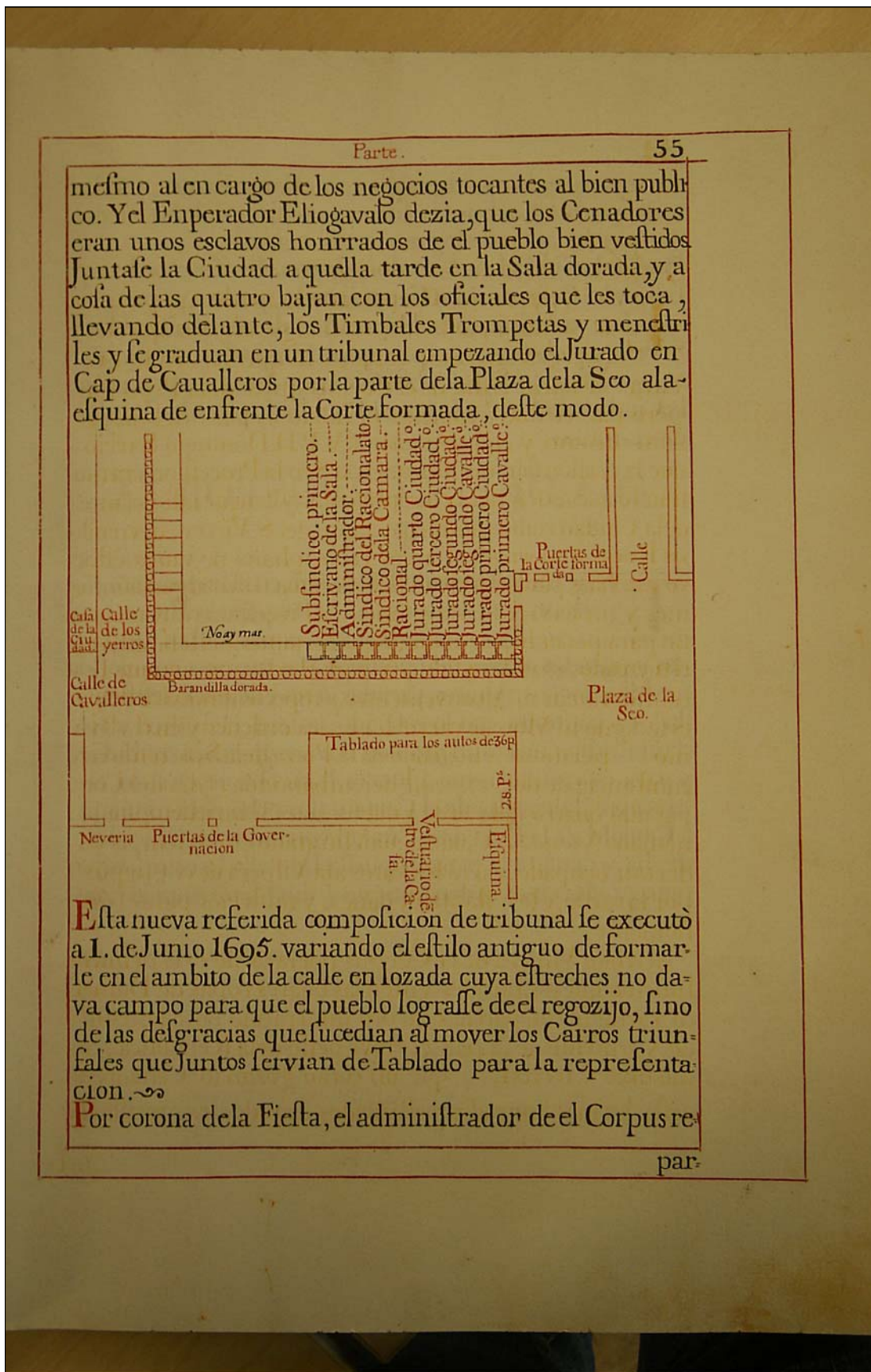
Planta de la Sala del Consell. Disposición para las elecciones de cargos



Planta del Consistorio de la Sala Dorada. Disposición para elección de clavarios

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

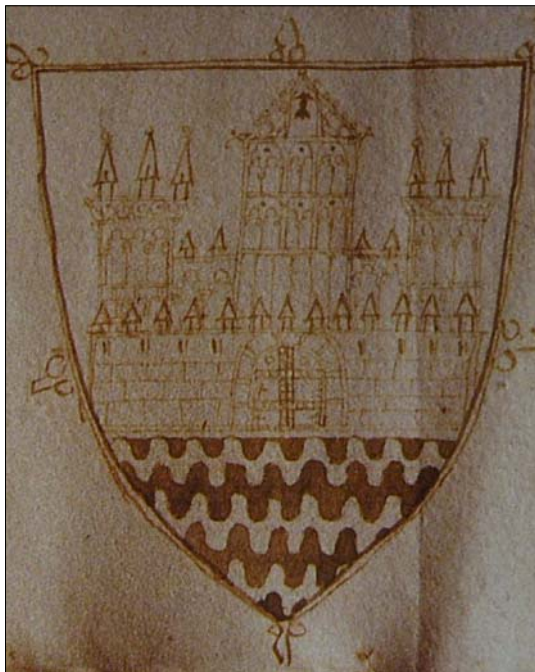
1.15.- Dibujos en el libro de ceremoniales de Félix Cebrián Aracil, de 1695 (II)



Planta del entorno próximo a la Casa de la Ciudad. Procesión del Corpus Christi

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.16.- Representaciones del Palacio Real en el siglo XIV



Escudo antiguo de Valencia.
Libro de Murs i Valls (1356)



Jaime I en su palacio.
Llibre de Privilegis de Barcelona (c. 1370)



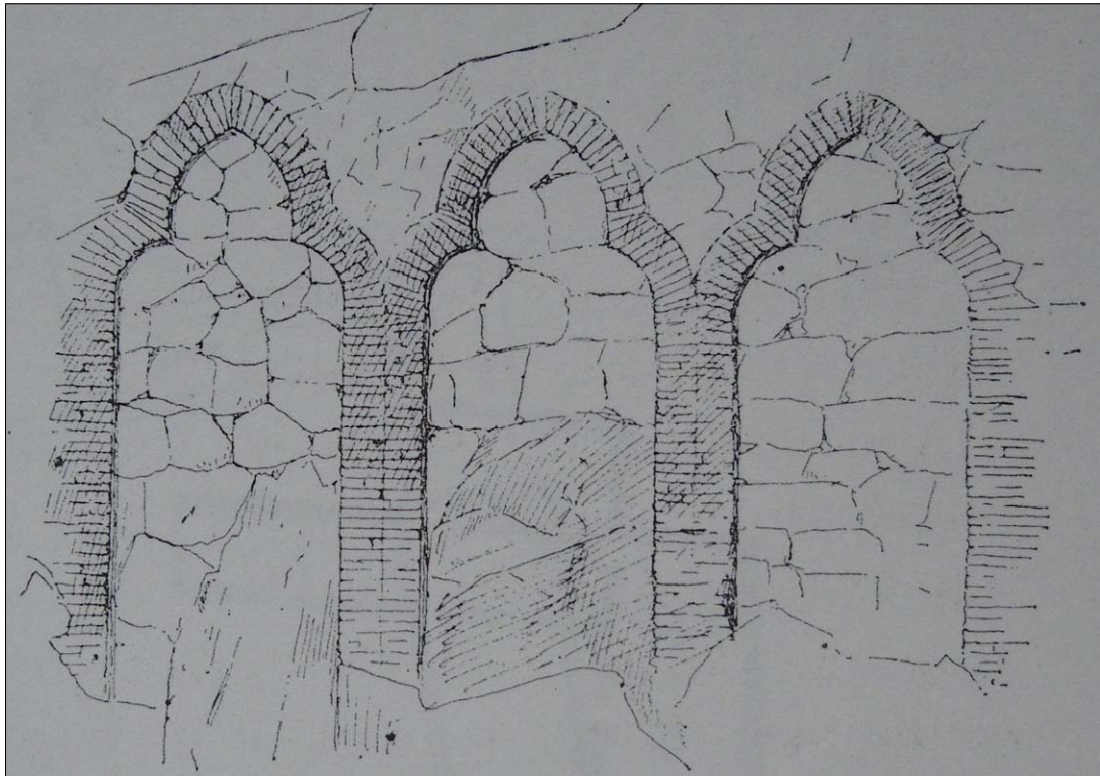
Capitel de Aristóteles y Filis, hallado en
las excavaciones de la Almoína (c. 1350)



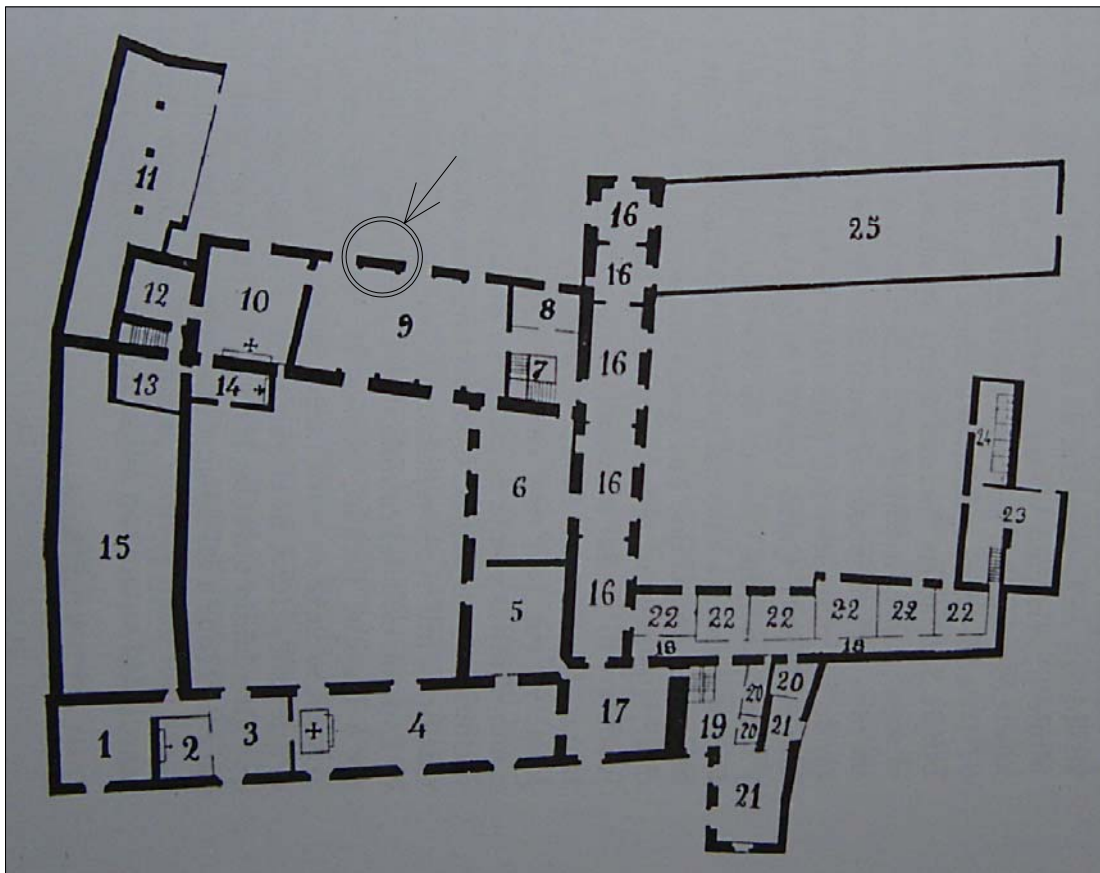
Palacio. Dibujo en documento del
Archivo Municipal de Villarreal (c. 1360)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.17.- El Palacio Ducal de Gandía



Arcadas cegadas descubiertas a principios del s. XX en la Sala de las Coronas



Planta principal del Palacio Ducal, indicando ubicación de las arcadas cegadas

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.1.- Techo de la Sala Dorada, trasladado a la Lonja



2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.2.- Reja de la capilla, trasladada a la Lonja



Reja de la capilla en su actual ubicación



*Cadenas que cerraban la calle de los Hierros
Museo Histórico Municipal (no expuesto)*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.3.- Metopas con fragmentos de techumbres (I)



Metopa 1 con fragmentos de artesanados. Museo Histórico Municipal (no expuesto)



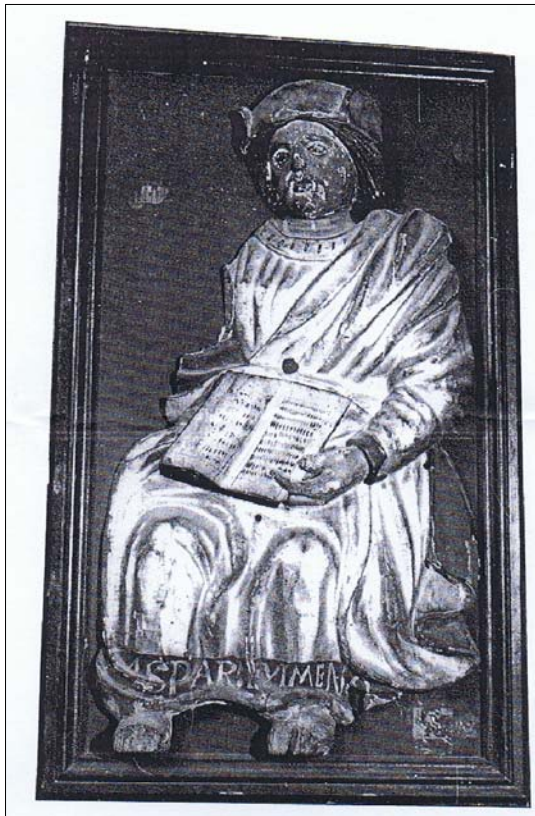
Metopa 2 con fragmentos de artesanados. Museo Histórico Municipal (no expuesto)

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.4.- Metopas con fragmentos de techumbres (II)



Metopa 3 con fragmentos de artesonados. Museo Histórico Municipal (no expuesto)



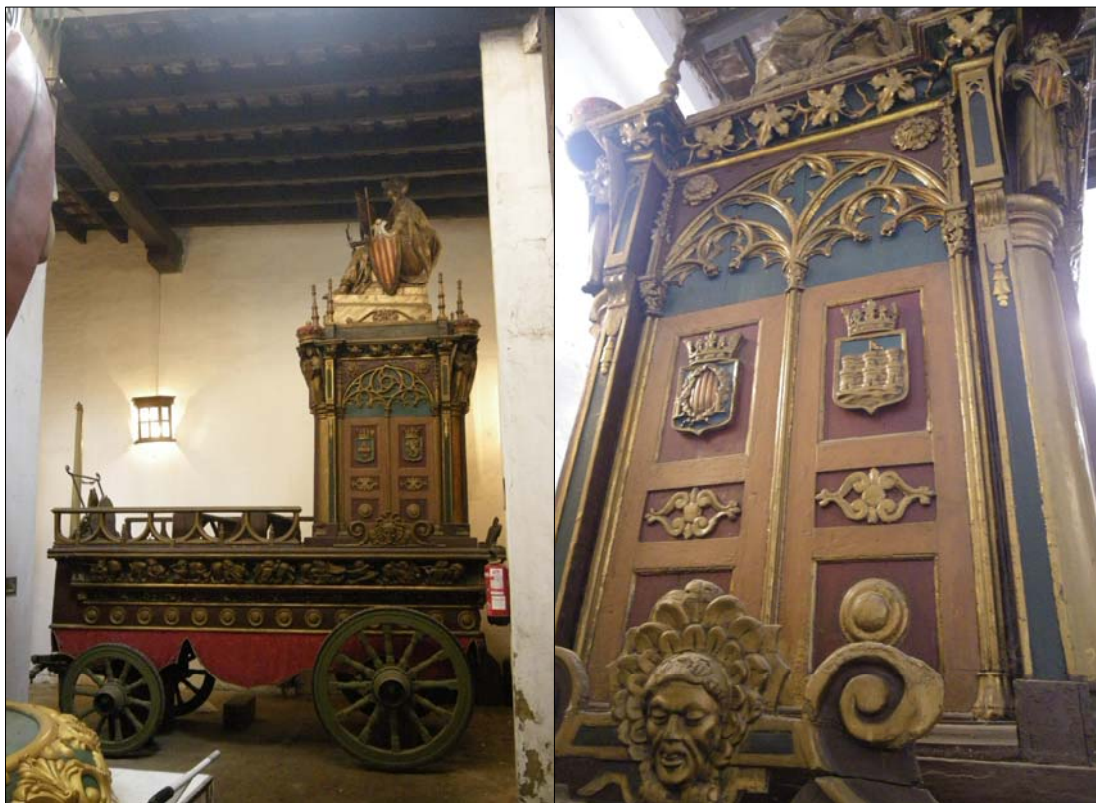
*Retrato de Gaspar Eximeno
Museo Arqueológico Nacional*



*Ménsula con forma de Ángel
Col. marqués de Cruilles (hoy perdida)*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.5.- Piezas incorporadas a la Roca "Valencia" (I)



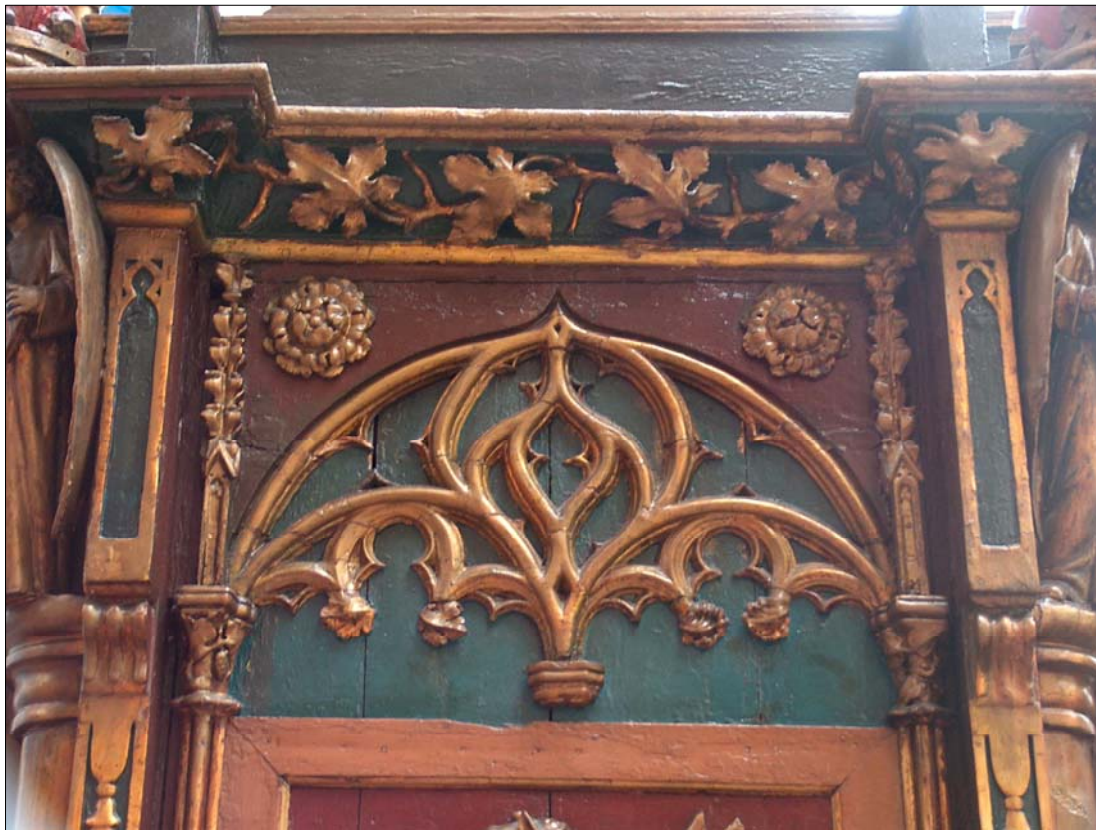
Roca "Valencia" (1855) en el Museo de las Rocas. Vista de conjunto y detalle.



Panel medieval de tracerías ciegas en uno de los costados del pedestal

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.6.- Piezas incorporadas a la Roca "Valencia" (II)



Panel medieval de tracerías ciegas en uno de los costados del pedestal



Panel medieval de tracerías ciegas en uno de los costados del pedestal

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.7.- Piezas incorporadas a la Roca "Valencia" (III)



Parte del friso conservado en un lateral de la roca "Valencia"



Detalle de las escenas de la centauromaquia

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.8.- Piezas incorporadas a la Roca "Valencia" (IV)



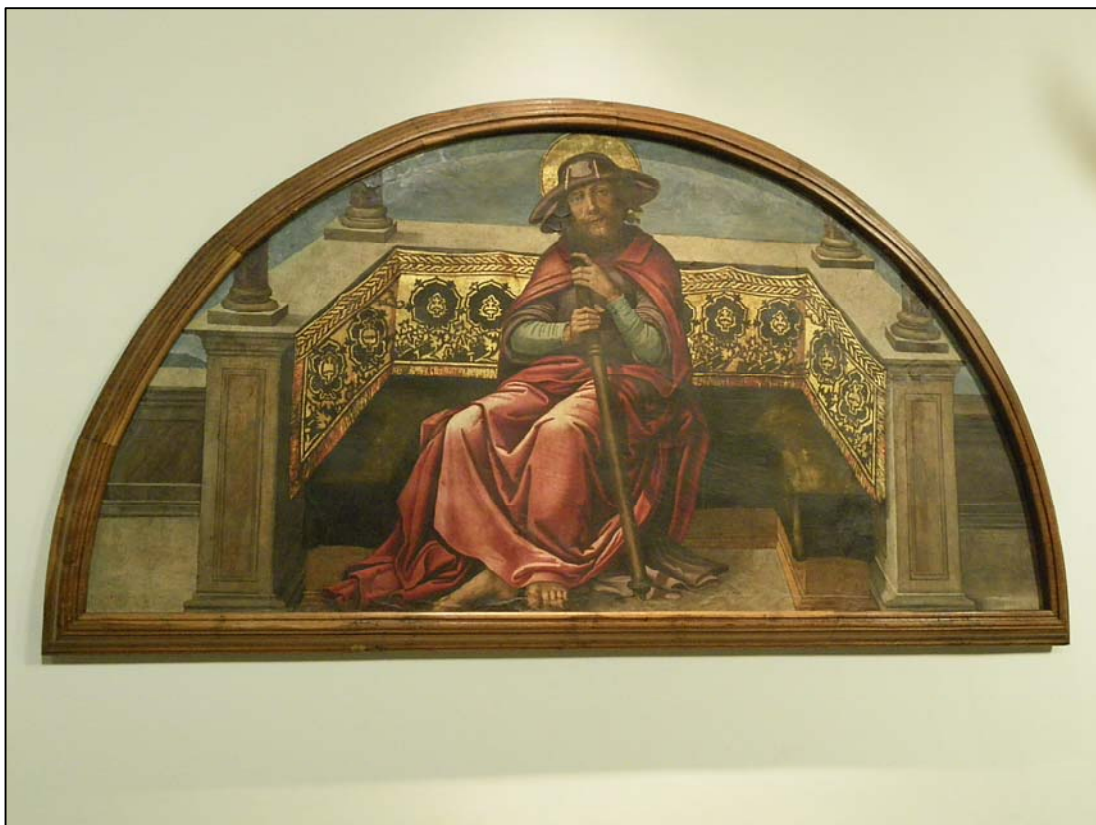
Detalle de uno de los cuatro ángeles que flanquean el pedestal

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.9.- Lunetos de la capilla (I)



Luneto representando a San Pablo, de Miquel Esteve. Museo Histórico Municipal



Luneto representando a Santiago, de Miquel Esteve. Museo Histórico Municipal

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.10.- Lunetos de la capilla (II)



Luneto representando a San Andrés, de Miquel Esteve. Museo Histórico Municipal



Luneto de San Bartolomé y San Mateo, Miquel Esteve. Museo Histórico Municipal

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.11.- Lunetos de la capilla (III)



Luneto representando a San Pedro, de Miquel Esteve. Museo de la Ciudad



Luneto representando a San Juan, de Miquel del Prado. Museo de la Ciudad

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.12.- Lunetos de la capilla (IV)



Luneto de Santiago el Menor y San Judas Tadeo, M. Esteve. Museo de la Ciudad



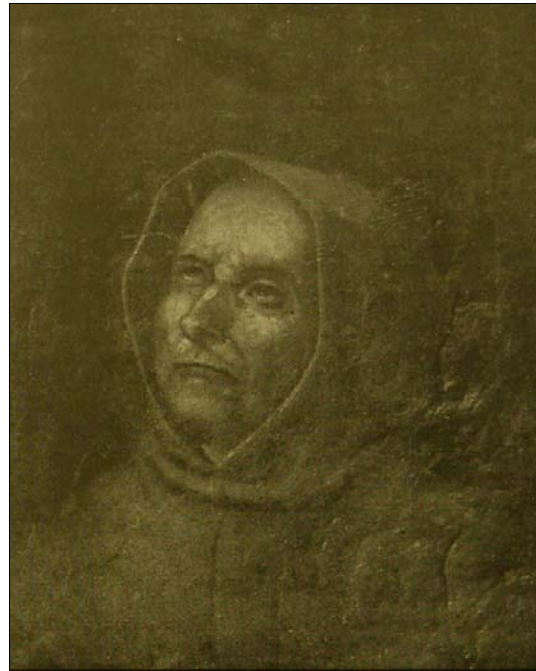
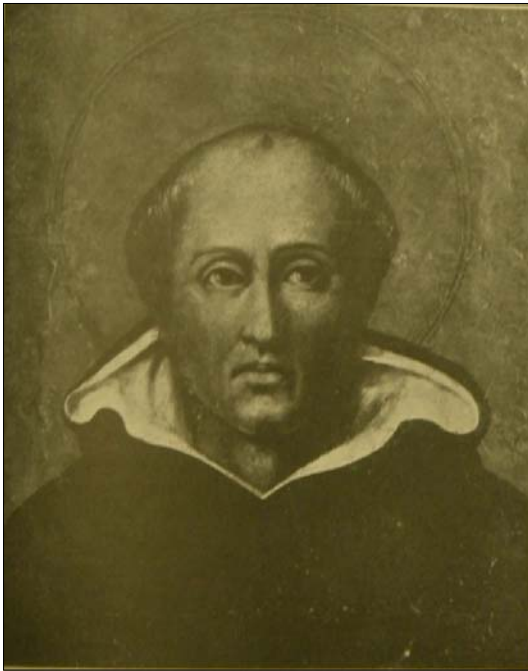
Fotomontaje restituyendo los lunetos y la bóveda de la Capilla de los Jurados

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.13.- Otros restos de las pinturas de la capilla



*Ángel Custodio (atr. Miguel del Prado) y Cabeza de la Virgen (Miquel Esteve)
Colecciones municipales*



*Cabeza de San Vicente Ferrer y del Beato Nicolás Factor (Juan de Sariñena)
Colecciones municipales*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.14.- Retratos de los Reyes de Aragón



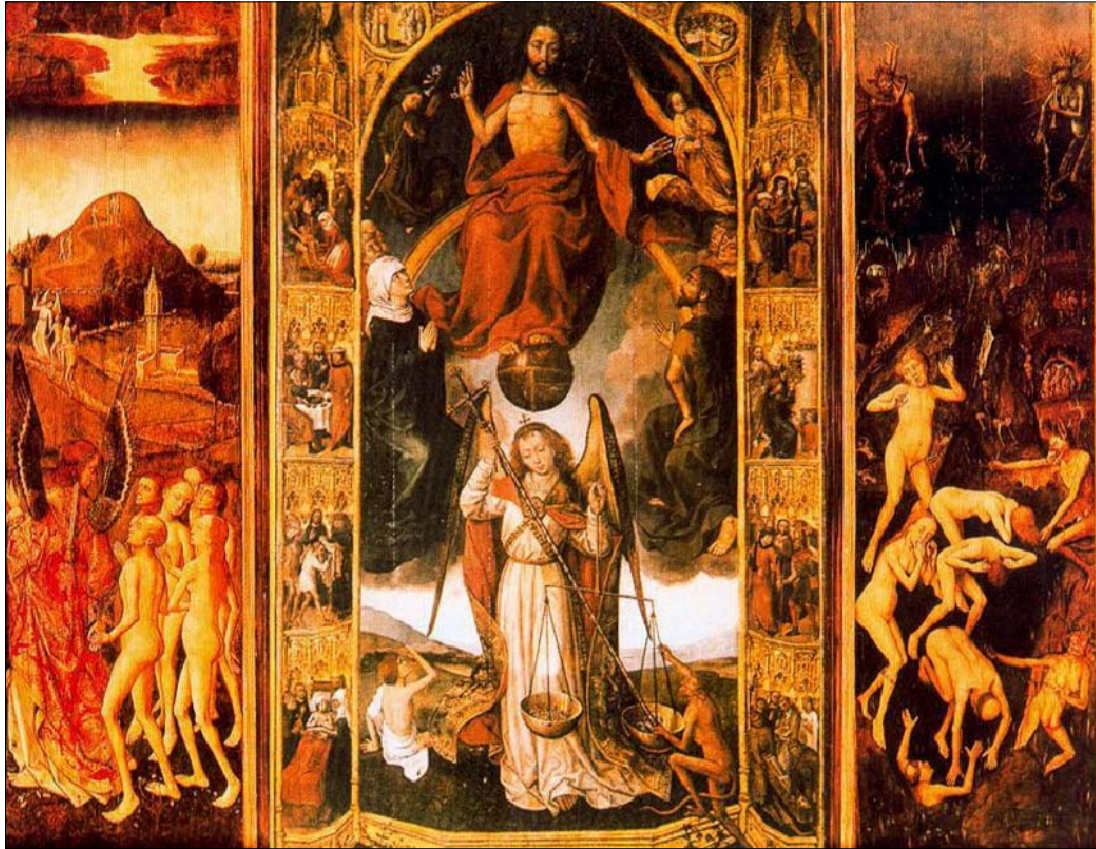
*Supuestos retratos de Jaime el Conquistador y Alfonso el Magnánimo (G. Peris)
MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña)*



*Supuestos retratos de Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Liberal (G. Peris)
MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña)*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.15.- Representaciones de San Miguel



*Triptico del Juicio Final (Vranke van der Stockt)
Procedente de la capilla de la Casa de la Ciudad
M. Histórico Municipal y Museo de BB.AA*



*Retablo de San Miguel (1480-1490)
de Paolo de San Leocadio
Catedral de Orihuela*

*Imagen medieval anónima de San Miguel,
procedente de la antigua Casa de la Ciudad
Museo Histórico Municipal*



2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.16.- Ángel Custodio y detalles de la portada en un lienzo del XVII

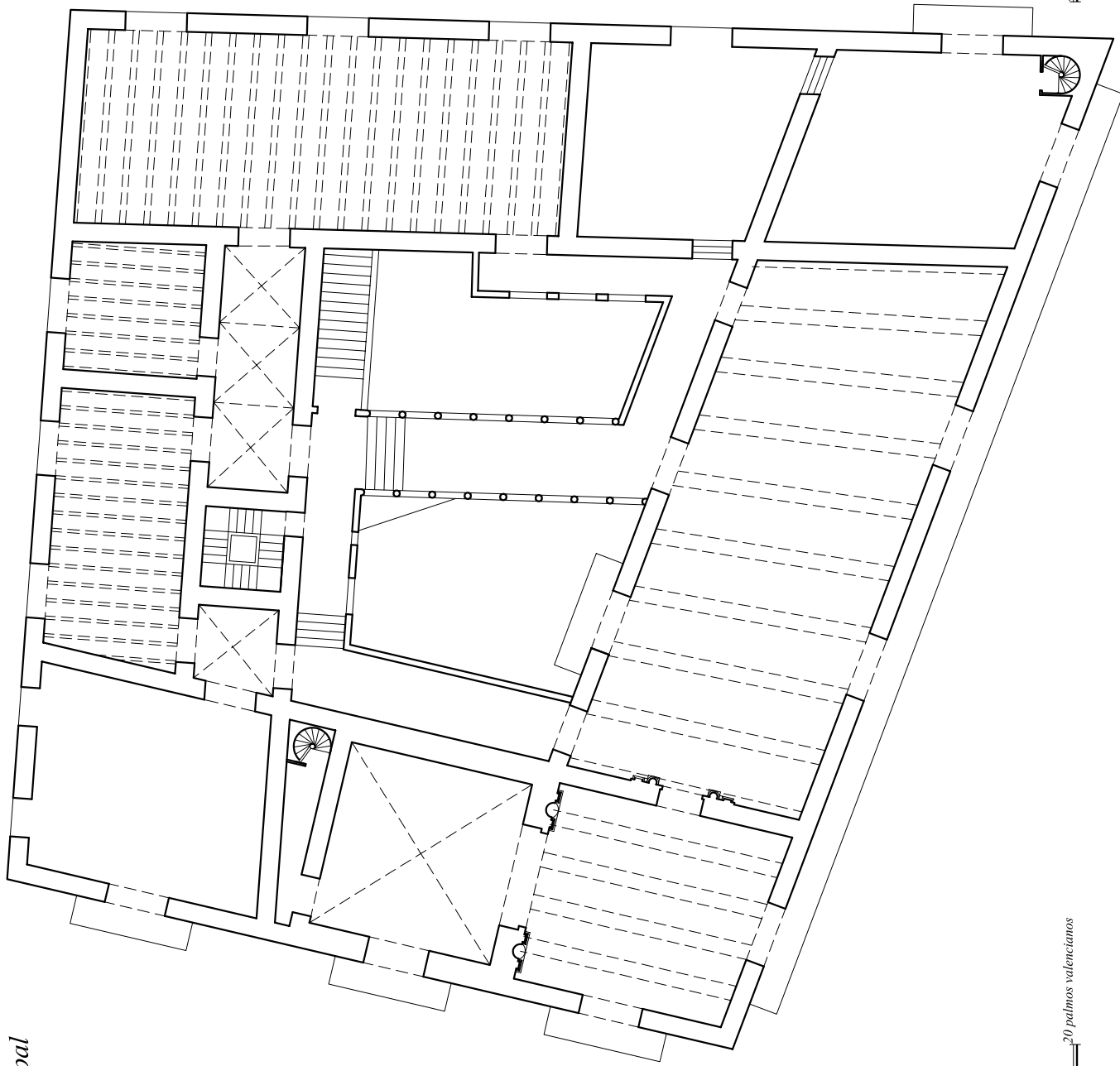


Ángel Custodio en el Palacio de Catalá de Valeriola y detalle del lienzo inferior



*La Inmaculada y los Jurados de Valencia, de Jerónimo Jacinto Espinosa (1662)
Museo Histórico Municipal*

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO
4.1.- *Planta principal*

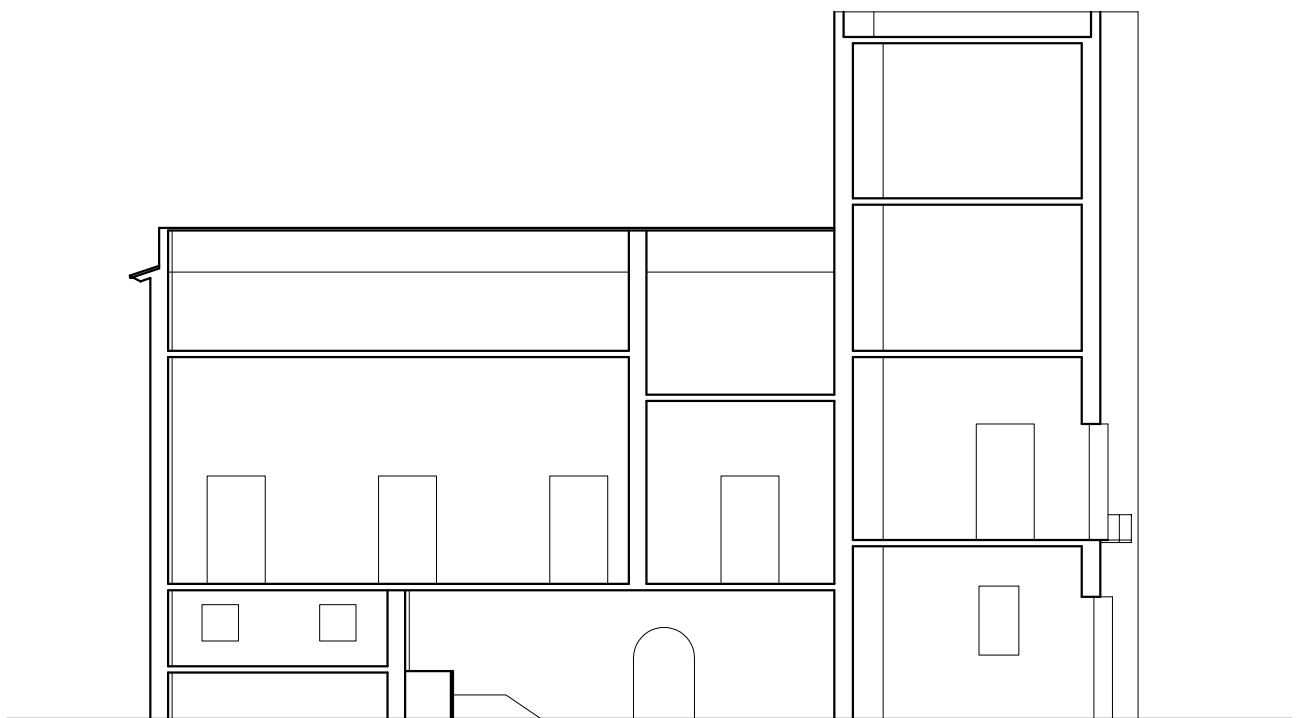
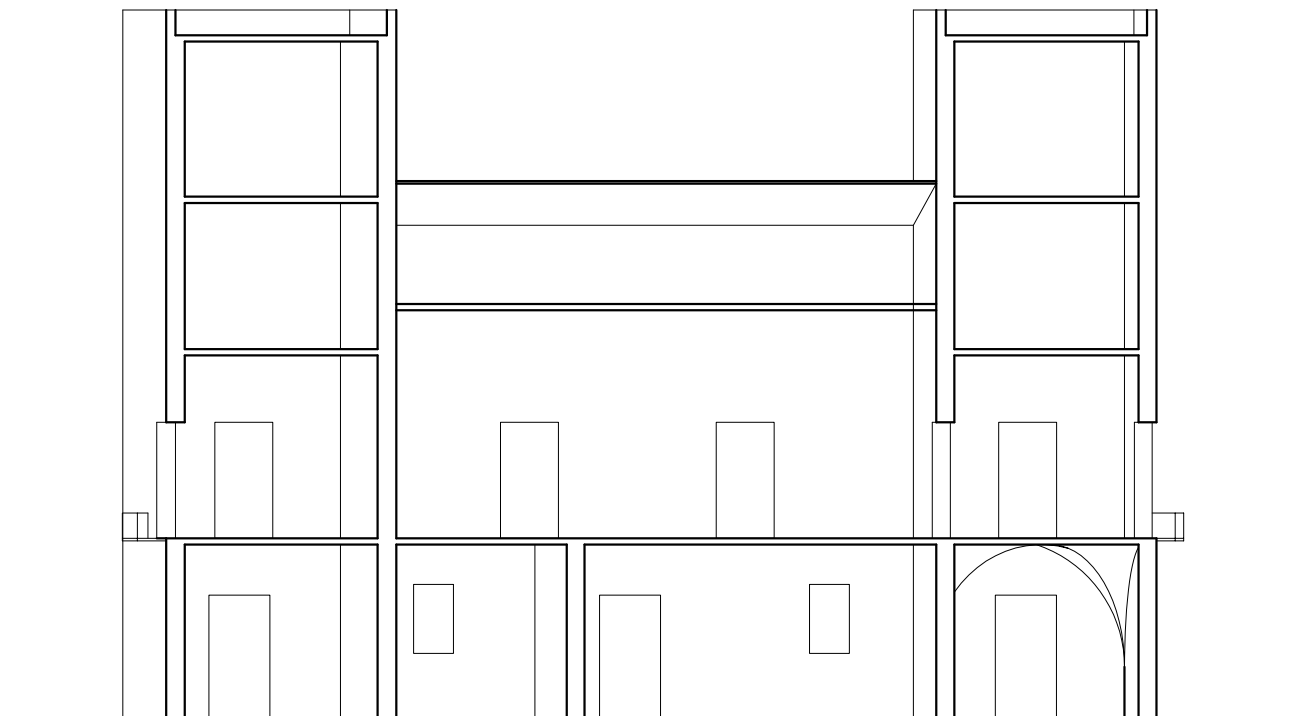


10 0 10 20 palmos valencianos

10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.2.- Secciones y niveles de forjados (I)

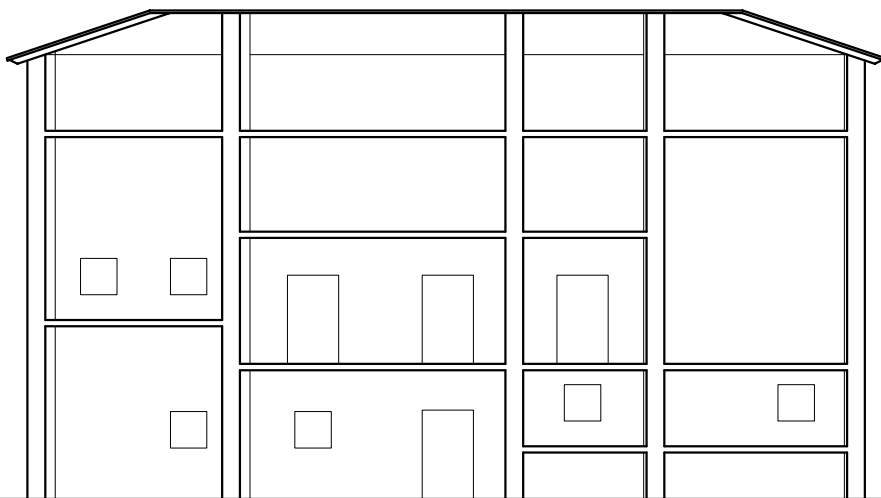
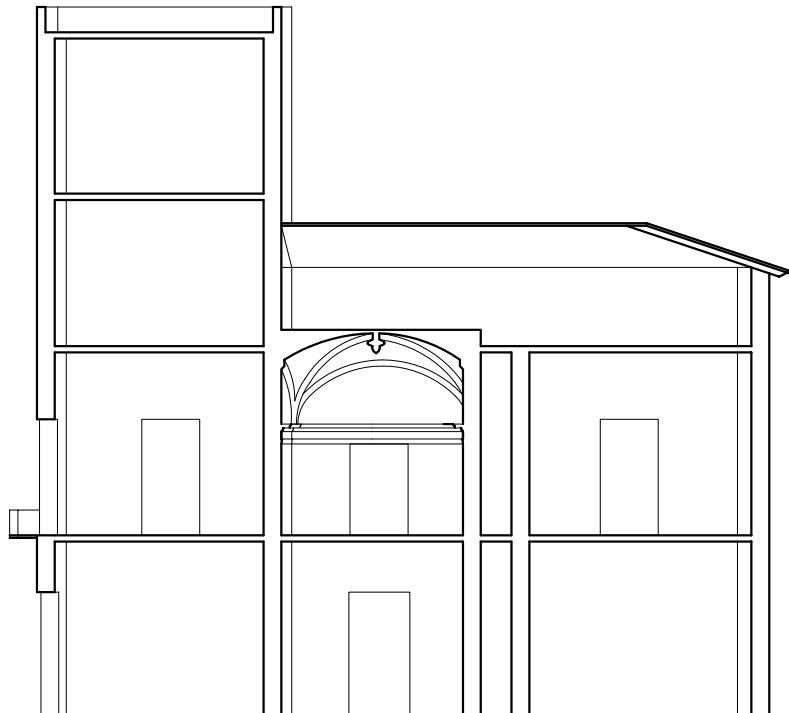


10 0 10 20 30 40 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 5 10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.3.- Secciones y niveles de forjados (II)



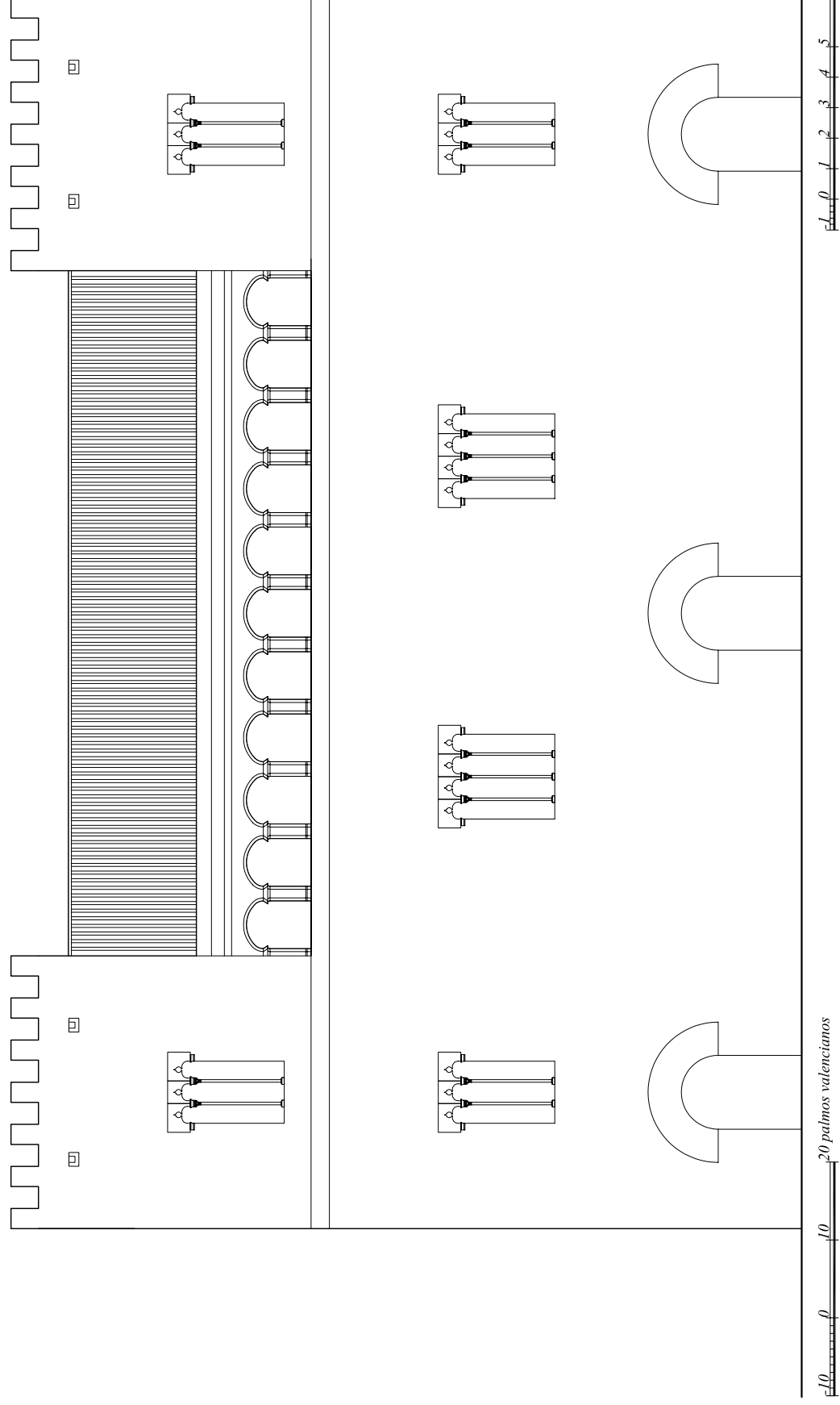
10 0 10 20 30 40 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 5 10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.4.- Evolución fachada (I)

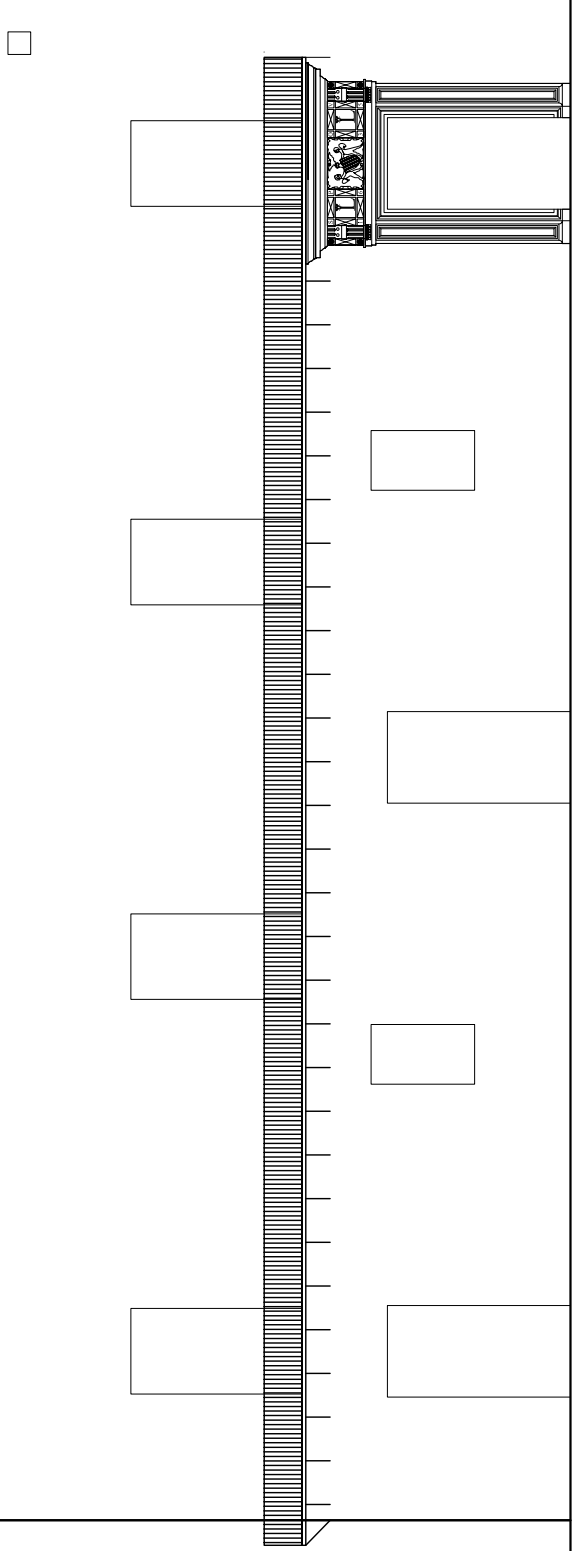
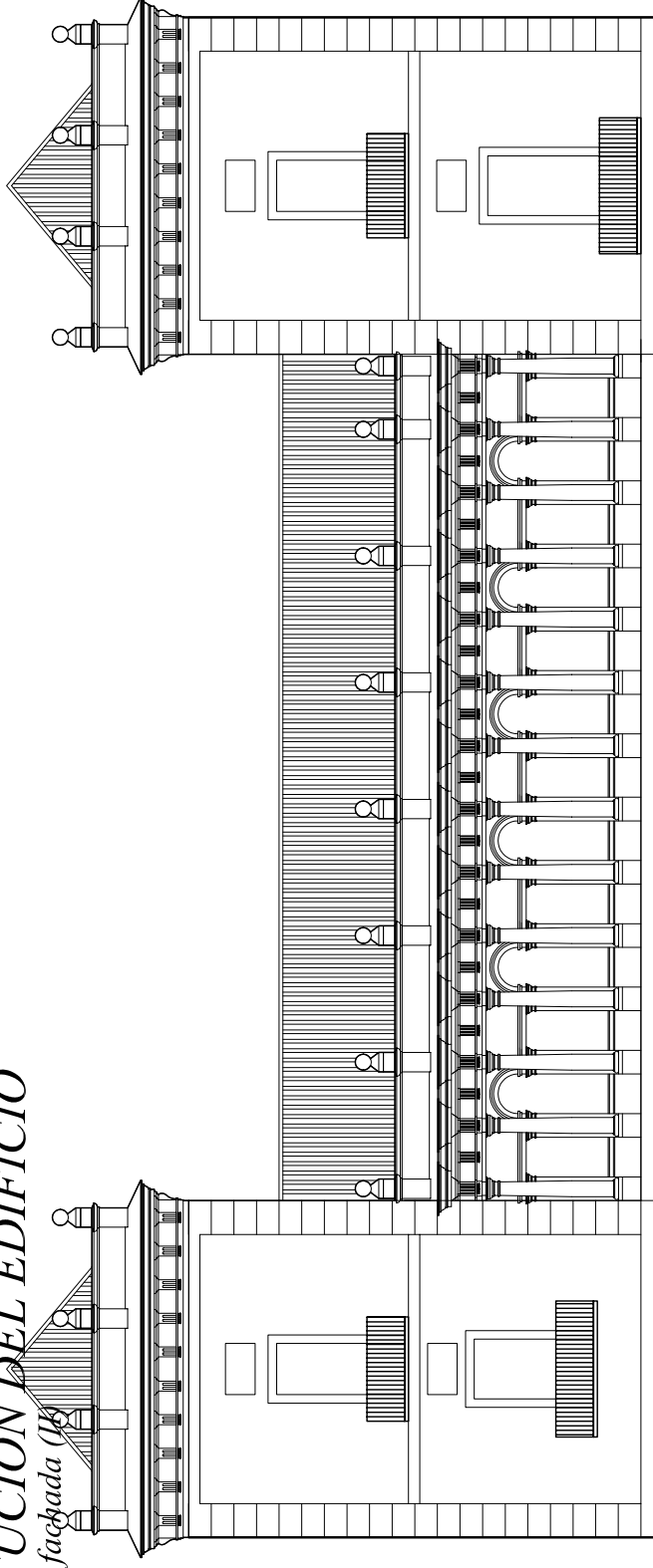
Siglo XV



4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.5.- Evolución fachada (18)

Siglo XVII



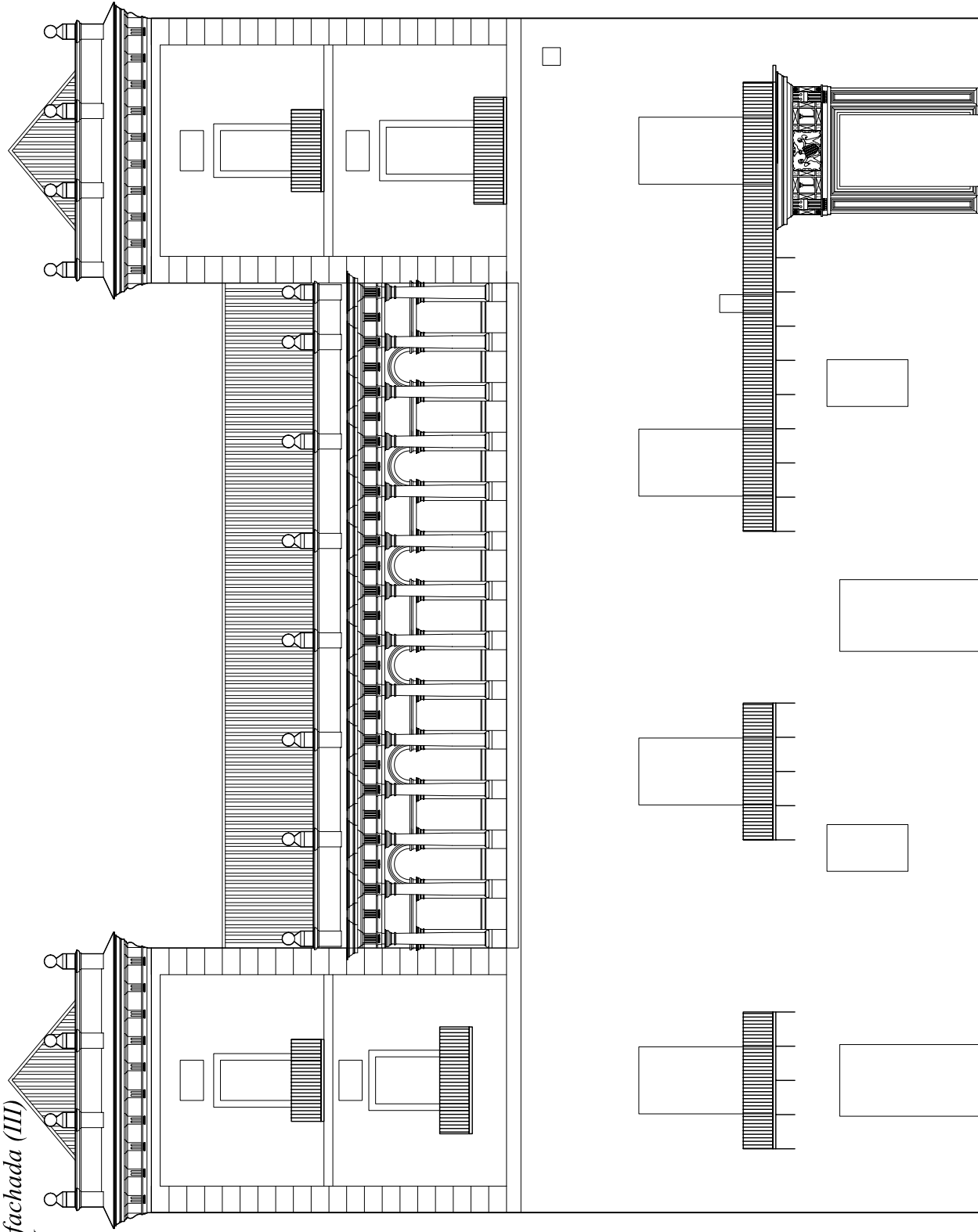
10 20 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.6.- Evolución fachada (III)

Siglo XVIII



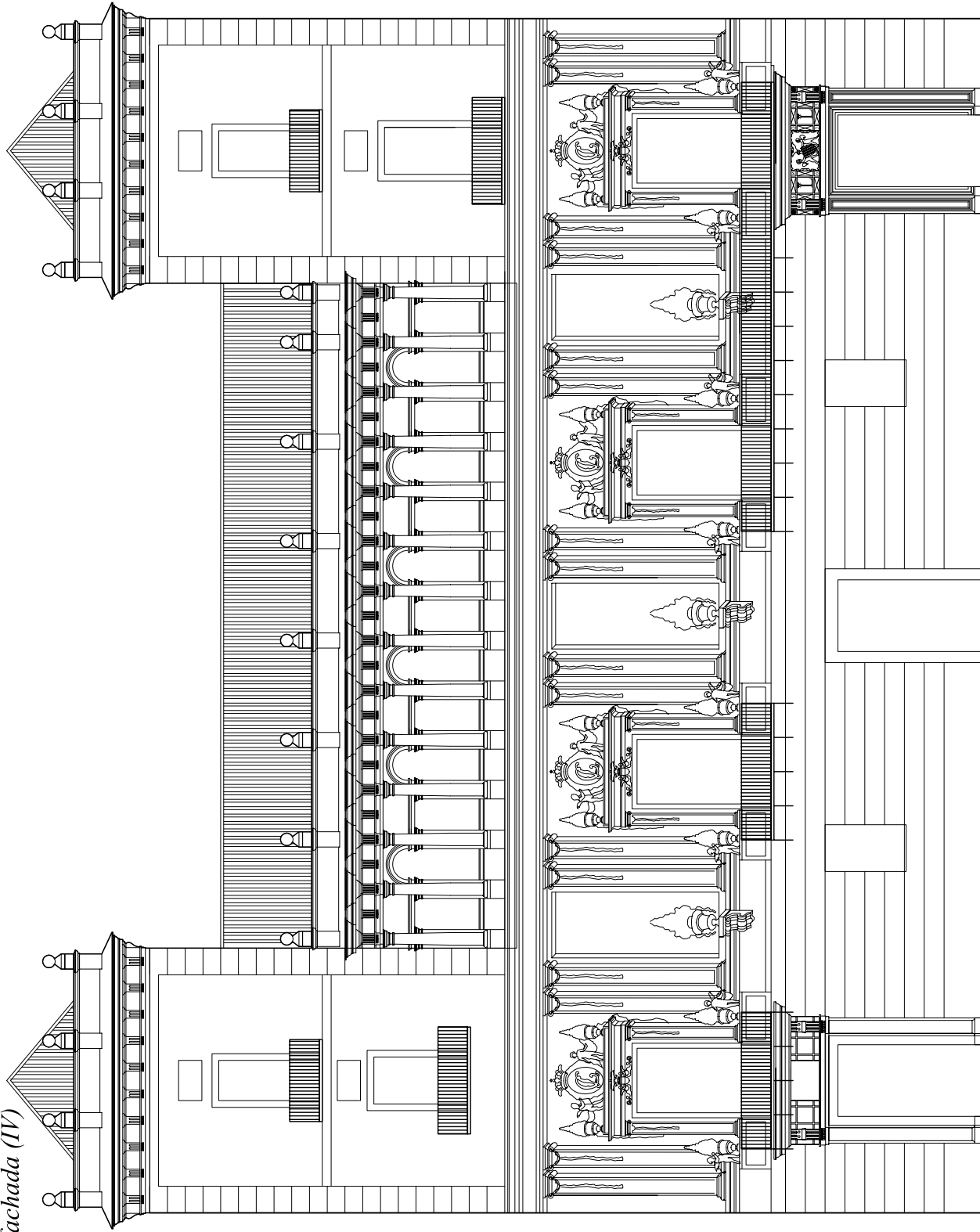
10 10 20 palmos valencianos

10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.7.- Evolución fachada (IV)

post. 1789



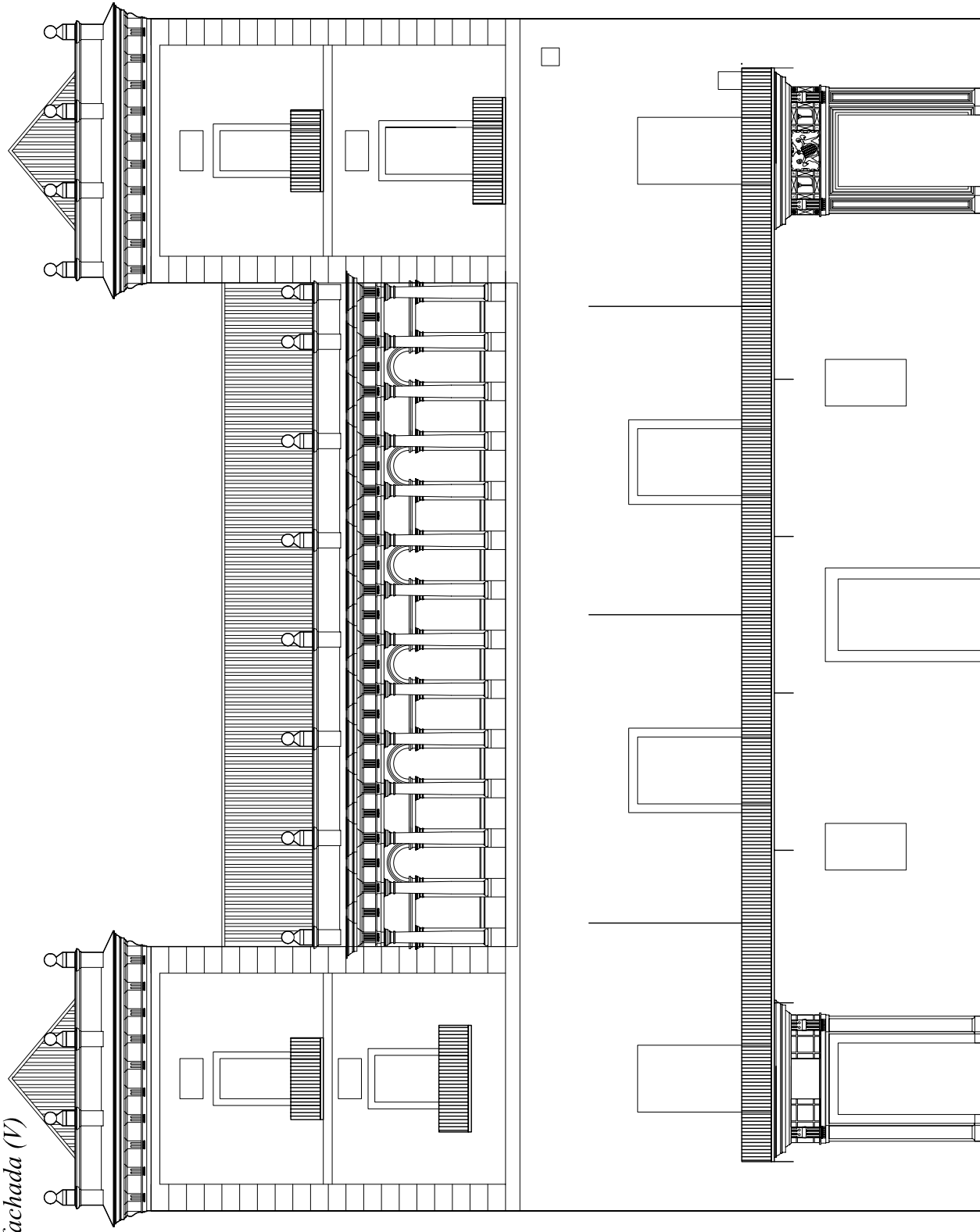
10 palmos valencianos

10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

4.8.- Evolución fachada (V)

Siglo XIX



10 20 palmos valencianos

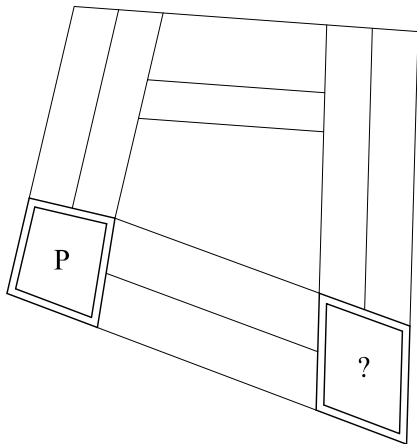
10 metros

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

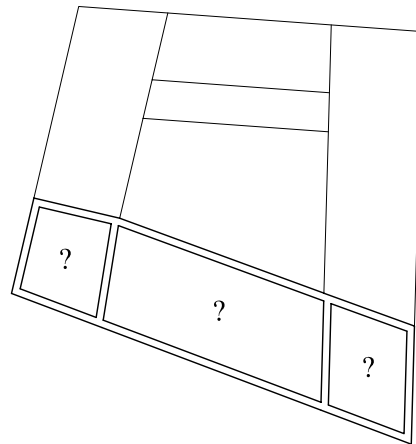
4.9.- Evolución histórica de la distribución (I)

Hacia 1370

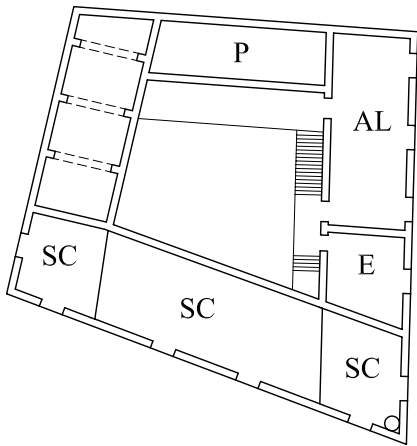
Hacia 1400



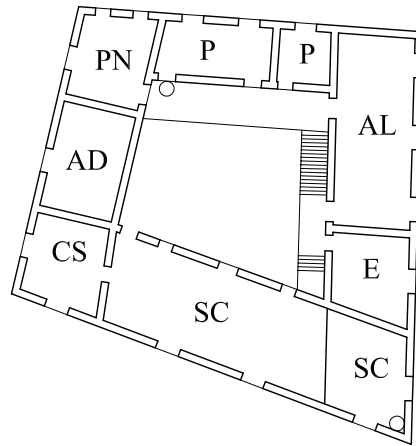
Porches



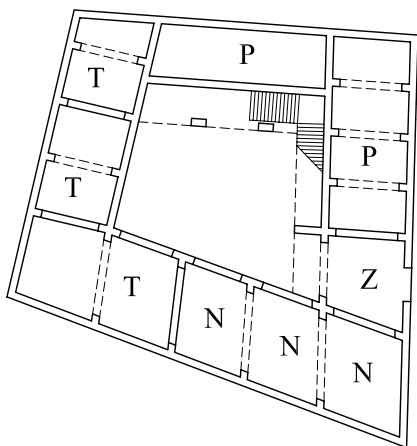
Porches



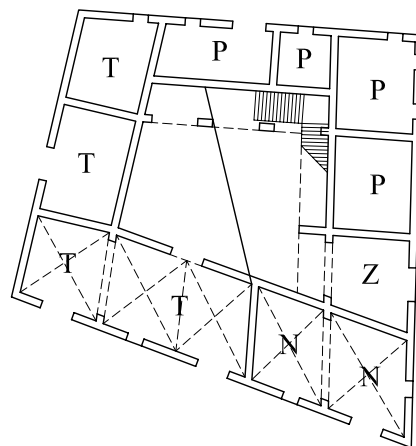
Planta Principal



Planta Principal



Planta Baja/Entresuelo



Planta Baja/Entresuelo

Z.- Zaguán

T.- Tribunal

N.- Obradores de notario

SC.- Sala del Consejo

AL.- Alberch

CS.- Sala Consejo Secreto

E.- Escribanía

P.- Prisión

R.- Racionalato

O.- Otras dependencias

AT.- Archivo Tribunal

AR.- Archivo Racional

AE.- Archivo Escribanía

AD.- Administradores

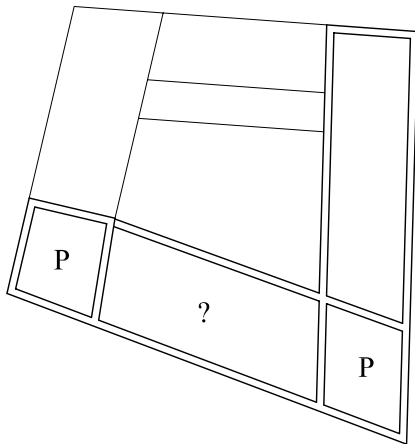
PN.- Prisión notables

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

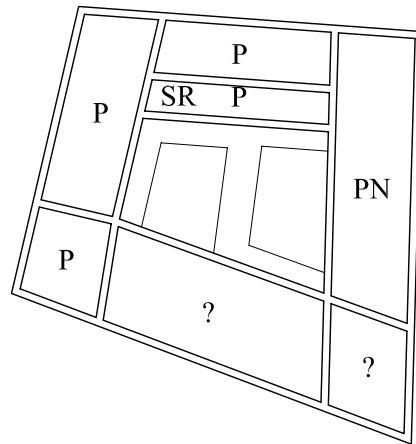
4.10.- Evolución histórica de la distribución (II)

Hacia 1450

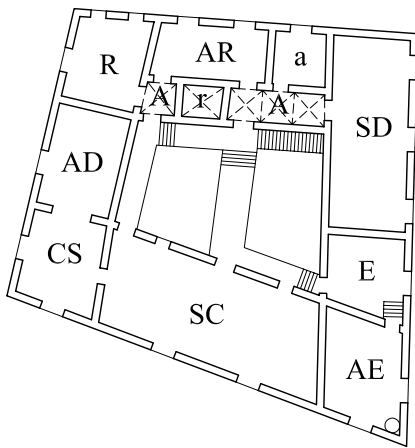
Hacia 1500



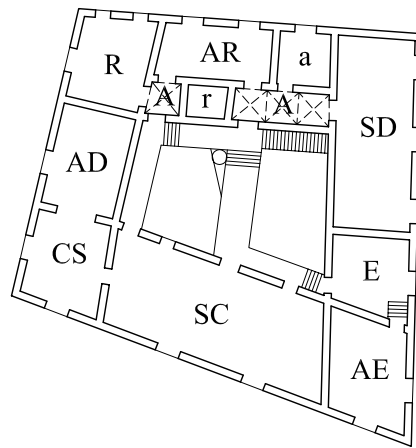
Porches



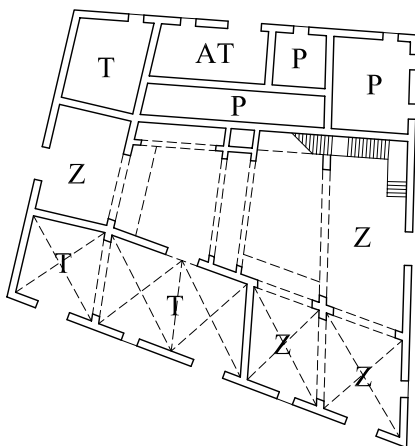
Porches



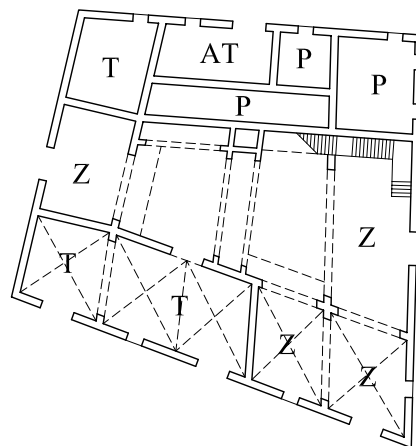
Planta Principal



Planta Principal



Planta Baja/Entresuelo



Planta Baja/Entresuelo

Z.- Zaguán
 T.- Tribunal
 P.- Prisión
 A.- Antesala
 SC.- Sala del Consejo
 SD.- Sala Dorada
 CS.- Sala Consejo Secreto

E.- Escribanía
 C.- Administradores
 p.- Pasillo
 R.- Racionalato
 O.- Otras dependencias
 AT.- Archivo Tribunal
 AR.- Archivo Racional

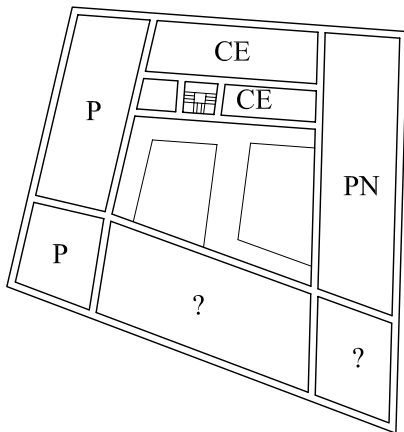
AE.- Archivo Escribanía
 AD.- Administradores
 PN.- Prisión notables
 a.- "Archihuet"
 r.- "retret" del Racional
 ?.- Uso desconocido

4.- RESTITUCIÓN DEL EDIFICIO

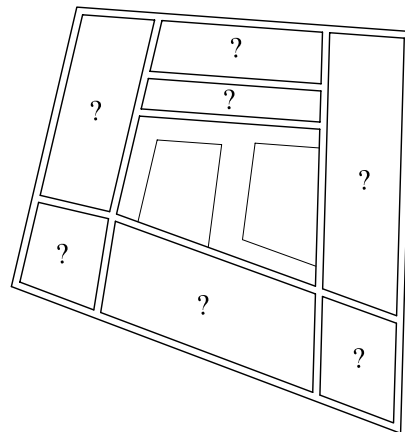
4.11.- Evolución histórica de la distribución (III)

Hacia 1550

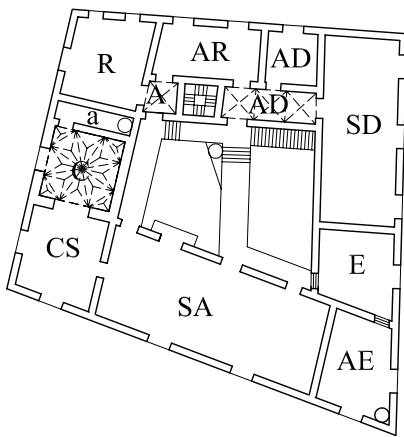
Hacia 1850



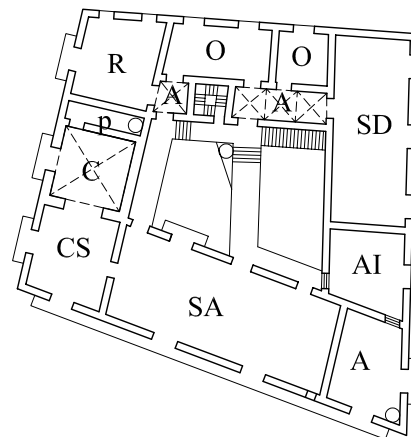
Porches



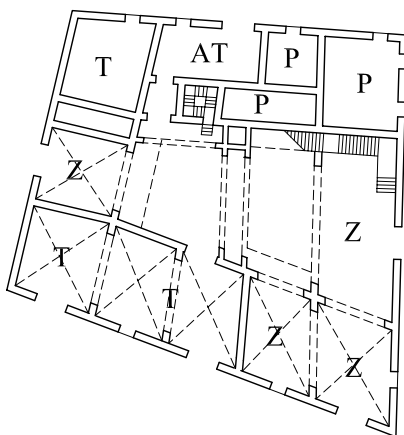
Porches



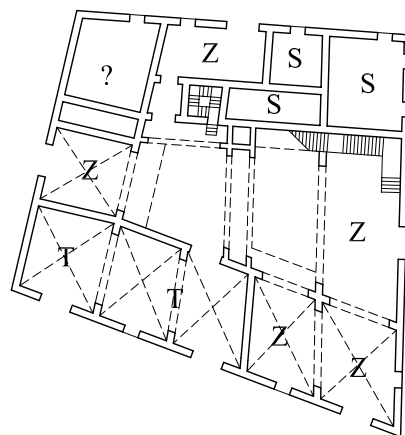
Planta Principal



Planta Principal



Planta Baja/Entresuelo



Planta Baja/Entresuelo

Z.- Zaguán

T.- Tribuna

S.- Casa del Secretariol

P.- Prisión

A.- Antesala

SA.- Sala de los Ángeles

SD.- Sala Dorada

CS.- Sala Consejo Secreto

AI.- Archivo Insaculación

E.- Escribanía

C.- Capilla

p.- Pasillo

R.- Racionalato

O.- Otras dependencias

AT.- Archivo Tribunal

AR.- Archivo Racional

AE.- Archivo Escribanía

AD.- Administradores

PN.- Prisión notables

CE.- Casa del Escribano

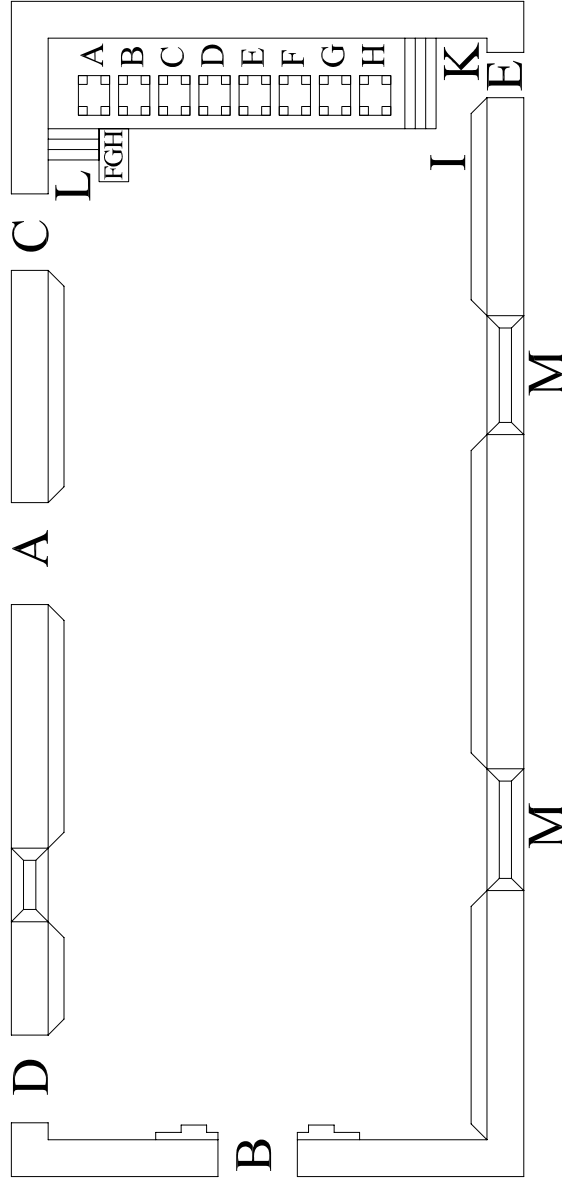
a.- "Archihuet"

r.- "retret" del Racional

?.- Uso desconocido

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.1.- Plantas y esquemas de Félix Cebrían Aracil (1695)

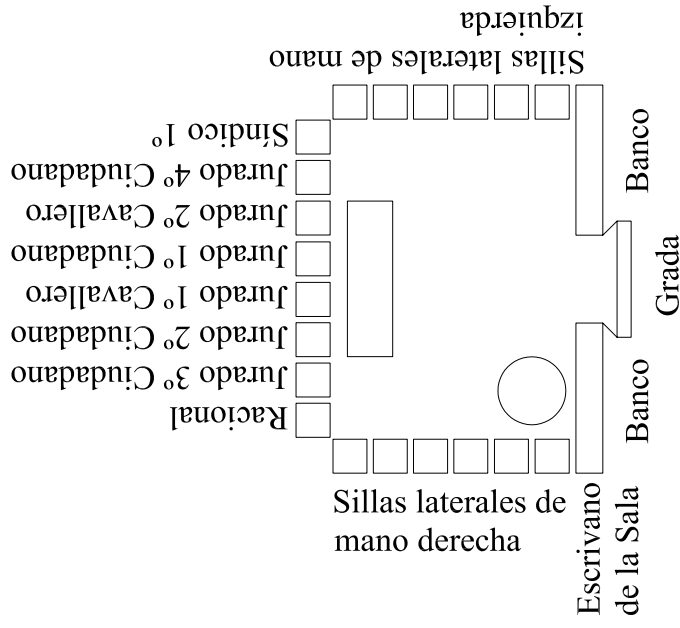


PLANTA DE LA SALA DEL CONSEJO

- A- Puerta principal del Consejo
- B- Puerta de la ante Capilla
- C- Puerta para el Archivo
- D- Puerta escusada
- E- Puerta para el balcón grande
- F- El escrivano del Bayle cuando entra
- G- Escrivano de la Sala
- H- Ayudante del Escrivano de la Sala
- I- Tránsito para pasar la Ciudad a los asientos
- K- Gradas de 3 peldaños para subir a la tarima
- L- Gradas para bajar de la tarima cuando entra la Ciudad en el Archivo

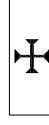
M- Ventanas

10 20 30 palmos valencianos



ESTRADO DE LA SALA DORADA

Racional y Síndico
si quieren estar
dentro la Capilla



- Jurado 1º Cavallero
- Jurado 2º Ciudadano
- Jurado 3º Ciudadano

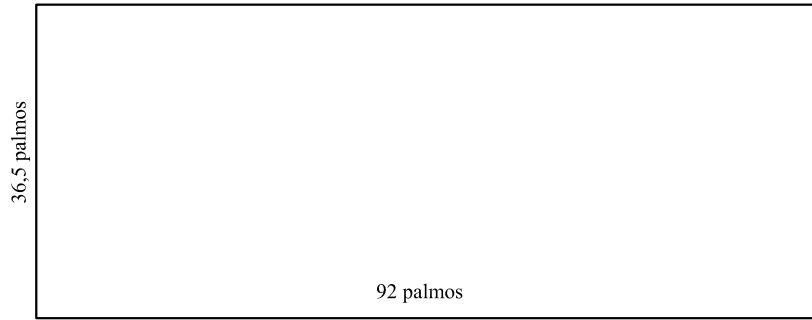
- Jurado 4º Ciudadano
- Jurado 2º Cavallero
- Jurado 1º Ciudadano

ESQUEMA DE LA CAPILLA

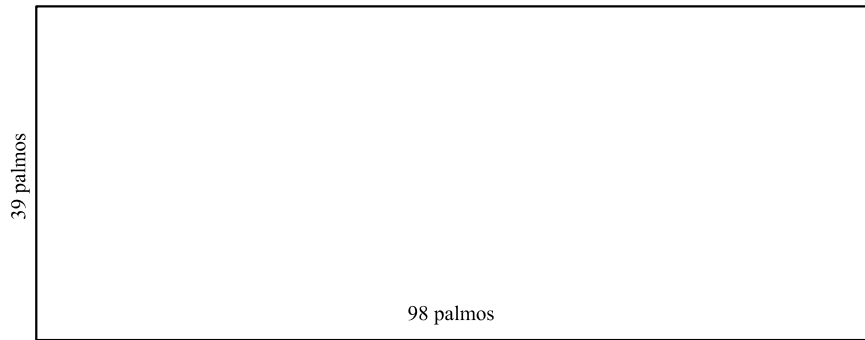
10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

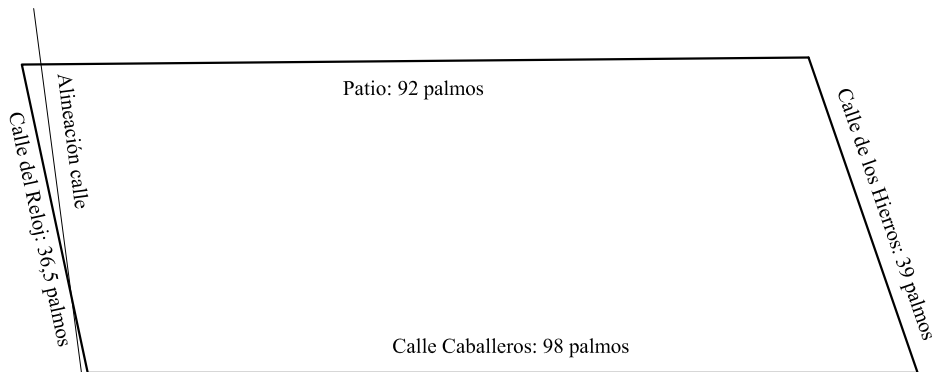
5.2.- Ajuste dimensional de la Sala del Consejo (I)



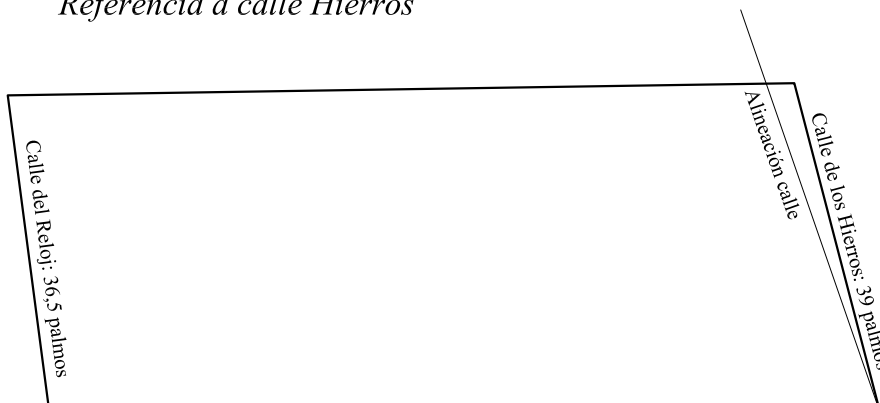
Dimensiones de la Sala del Consejo según dibujo de Félix Cebrián



Dimensiones de la Sala del Consejo según descripción de José María Zacarés



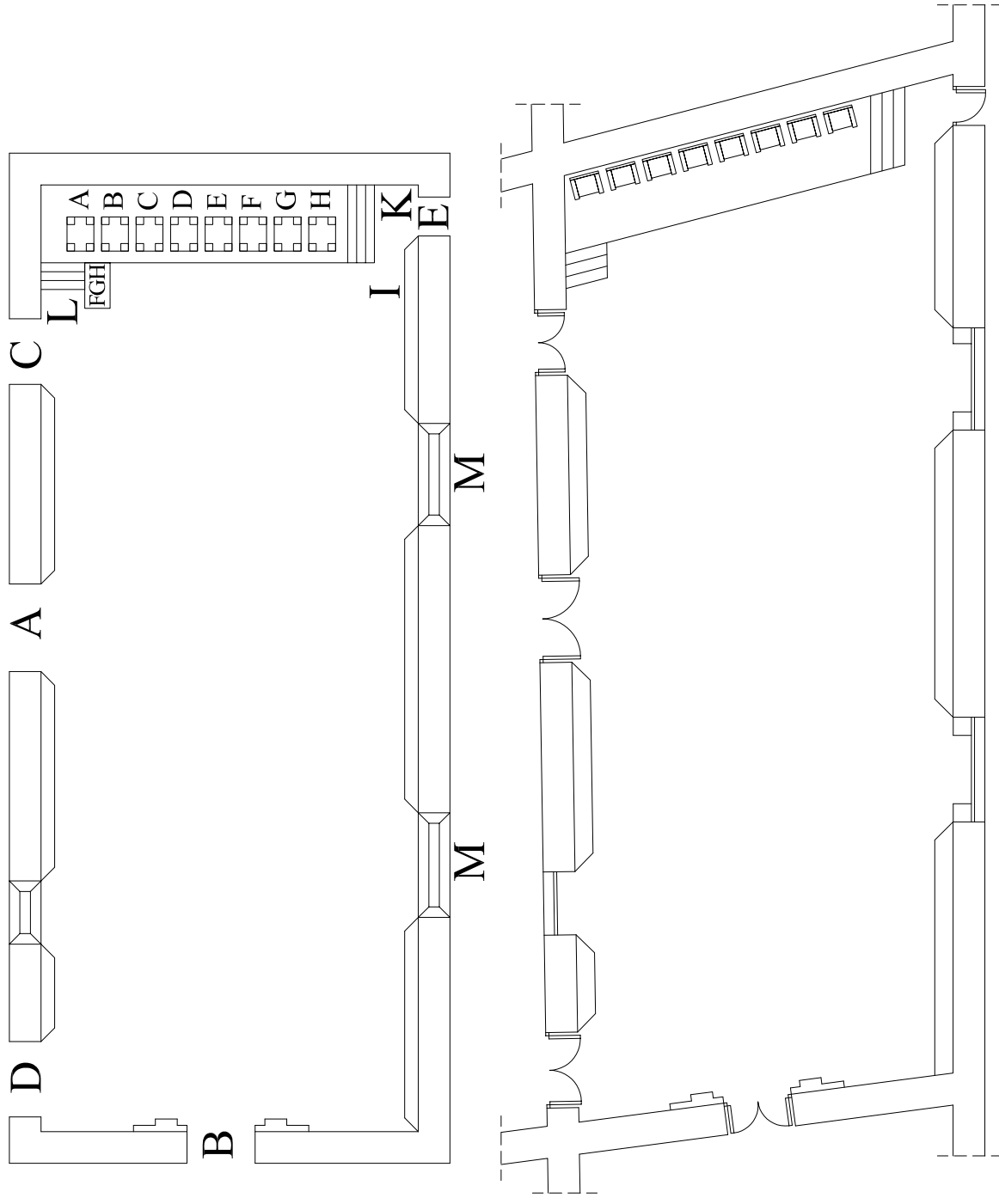
Hipótesis restitutiva tomando en cuenta las alineaciones de 1940. Referencia a calle Hierros



Hipótesis restitutiva tomando en cuenta las alineaciones de 1940. Referencia a calle del Reloj

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.3.- Ajuste dimensional de la Sala del Consejo (II)

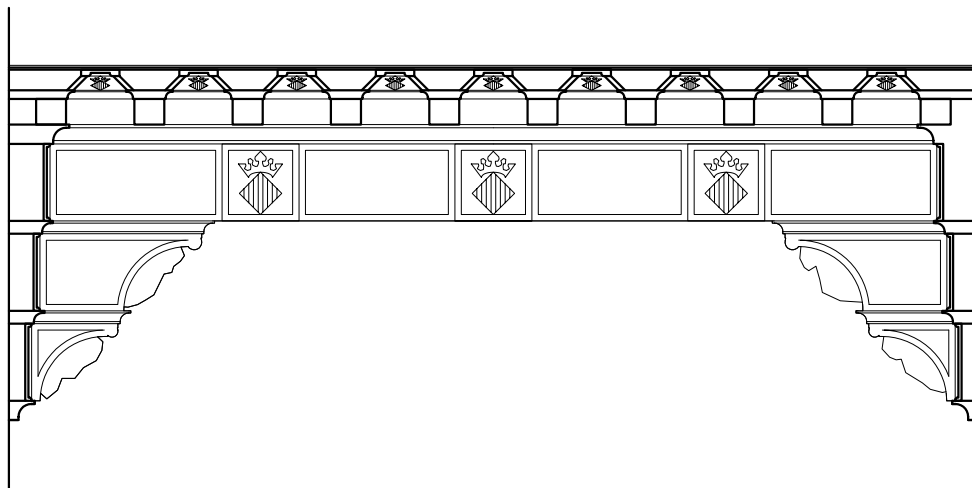
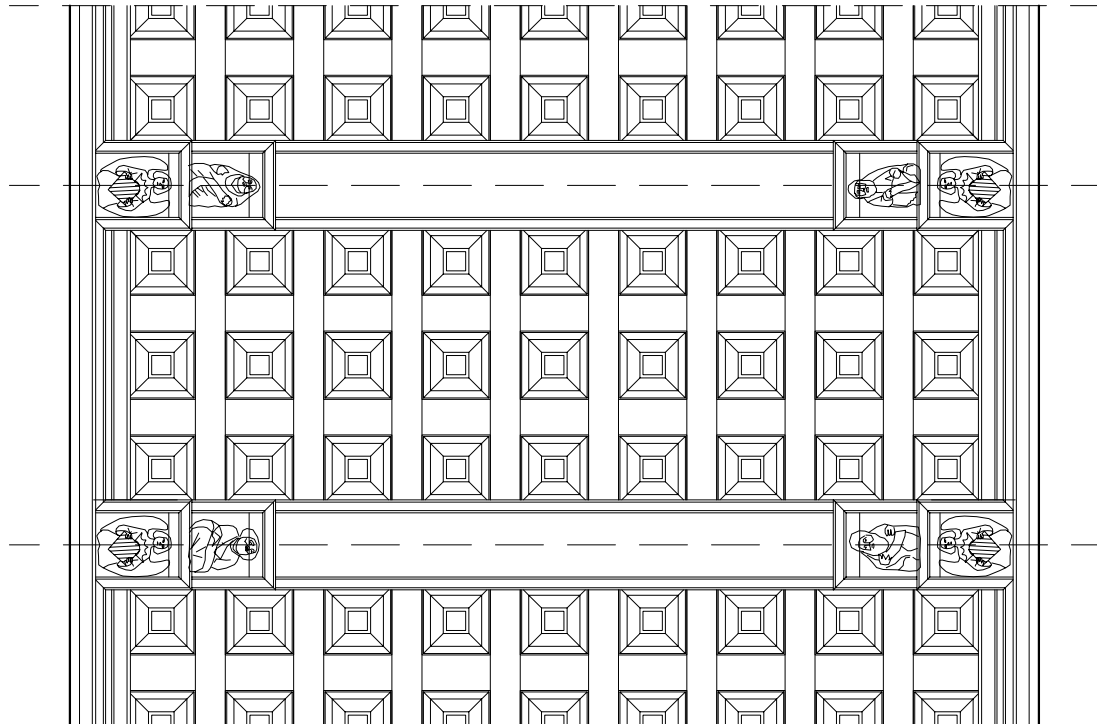


10 20 palmos valencianos

10 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.4.- Techumbre de la Sala del Consejo (I)



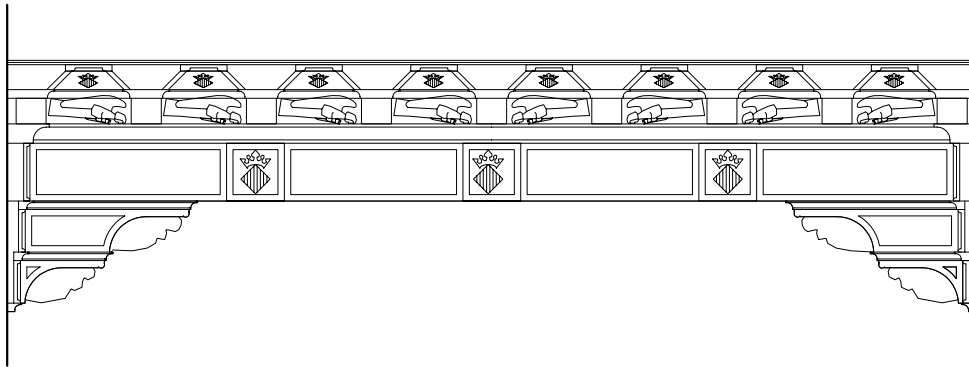
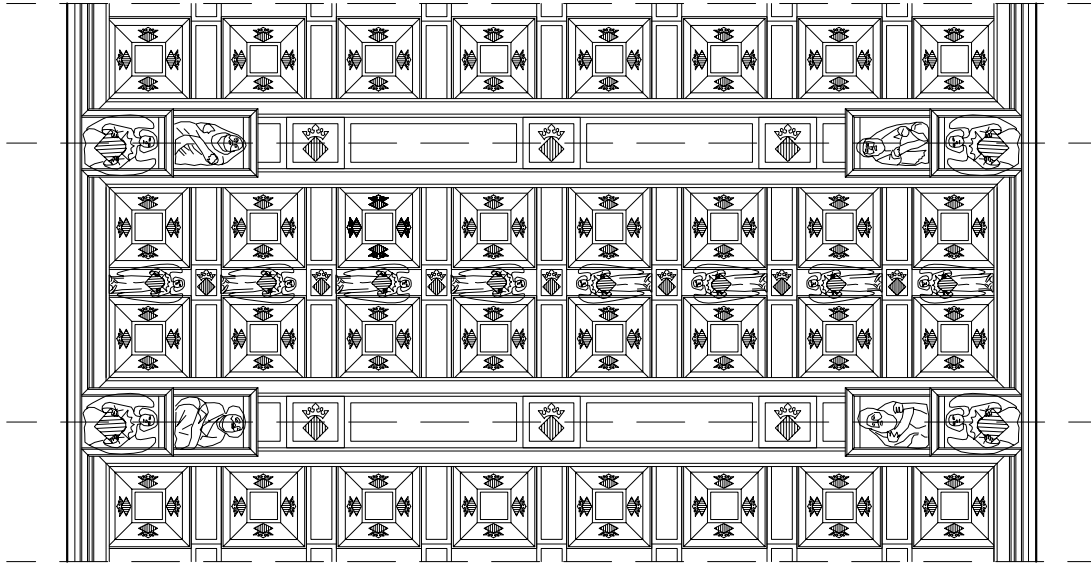
Restitución hipotética del techo del Salón de los Ángeles, según el contrato original de 1427

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.5.- Techumbre de la Sala del Consejo (II)



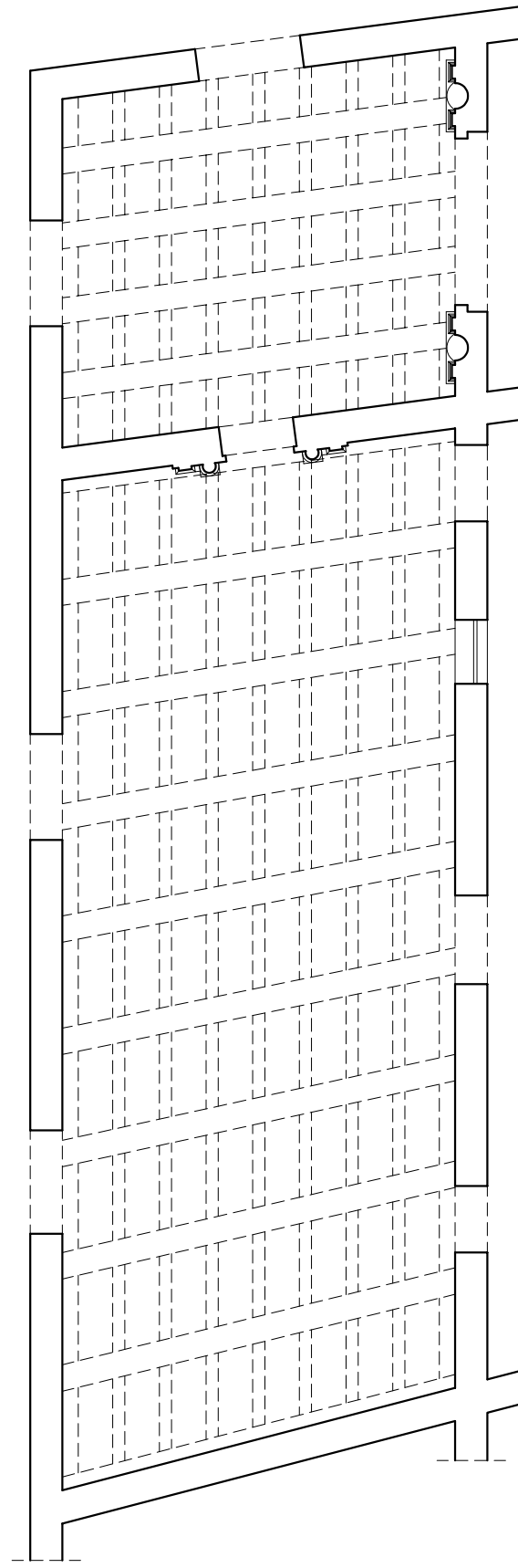
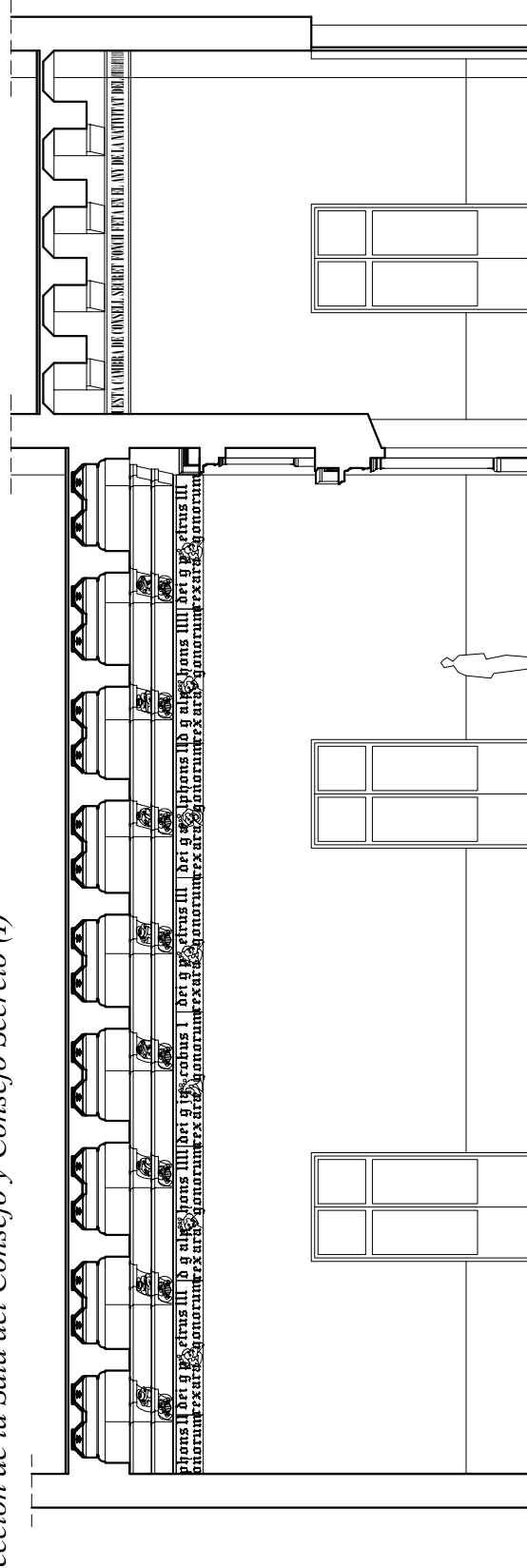
Restitución hipotética del techo del Salón de los Ángeles, según Zacarés y el fresco de Matarana

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.6.- Planta y sección de la Sala del Consejo y Consejo Secreto (1)

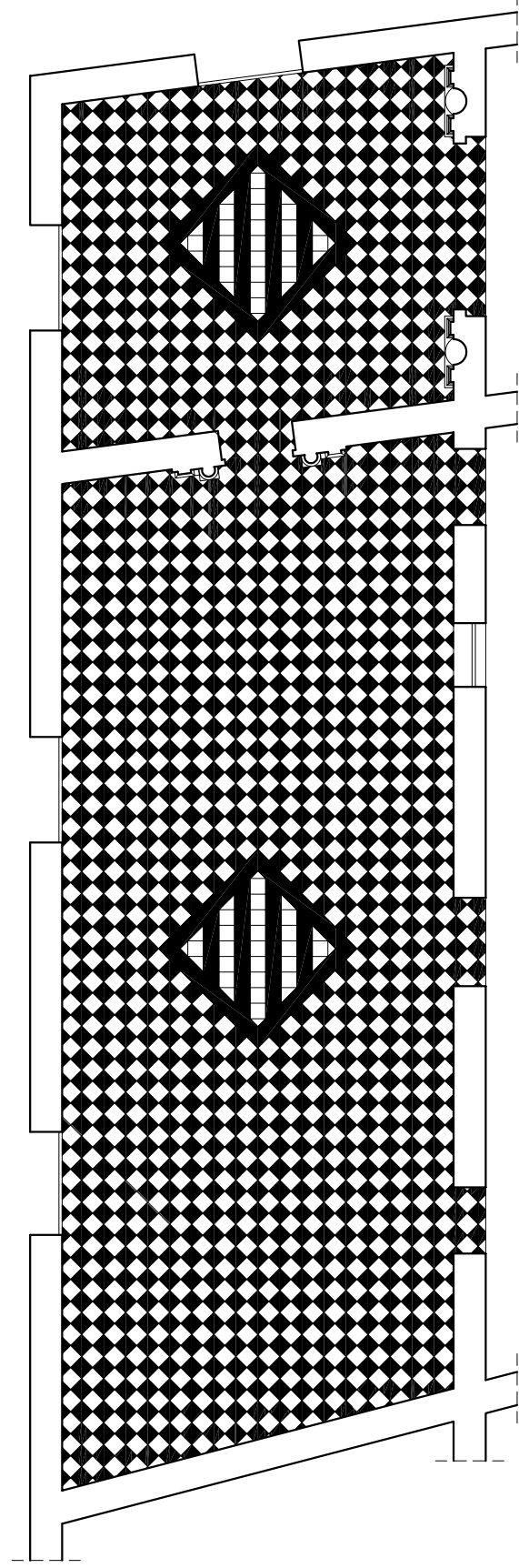
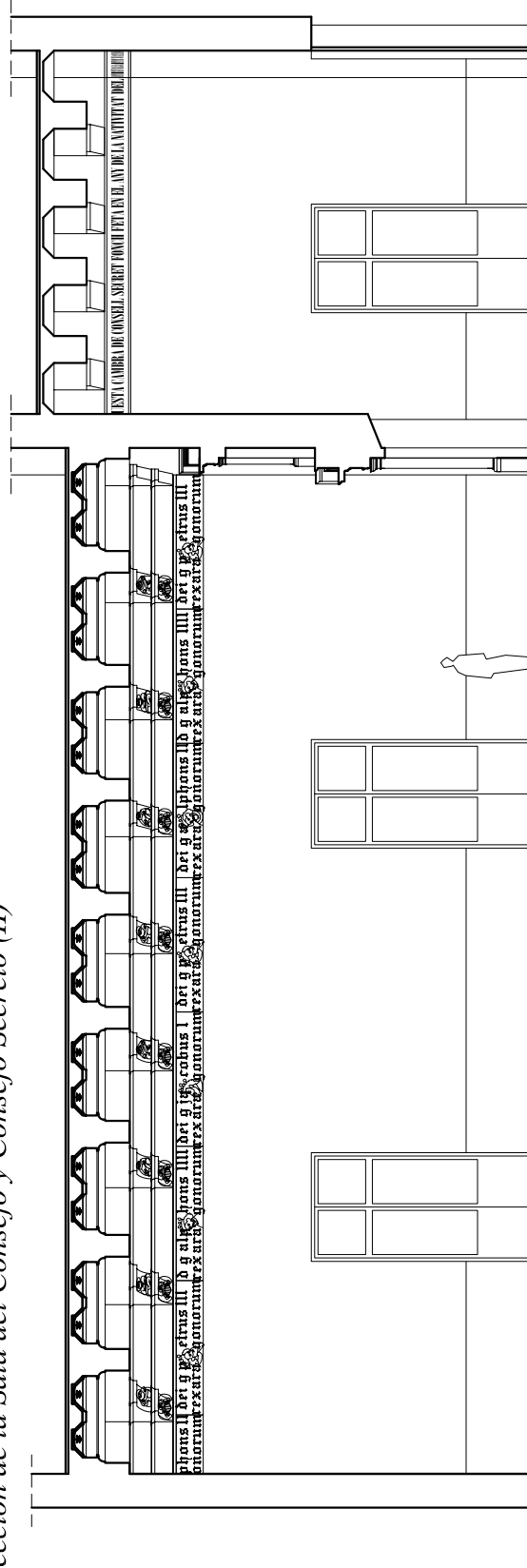


0 10 20 palmos valencianos

0 1 2 3 4 5 metros

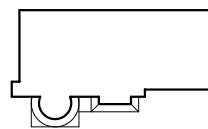
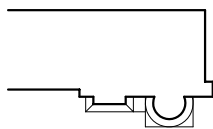
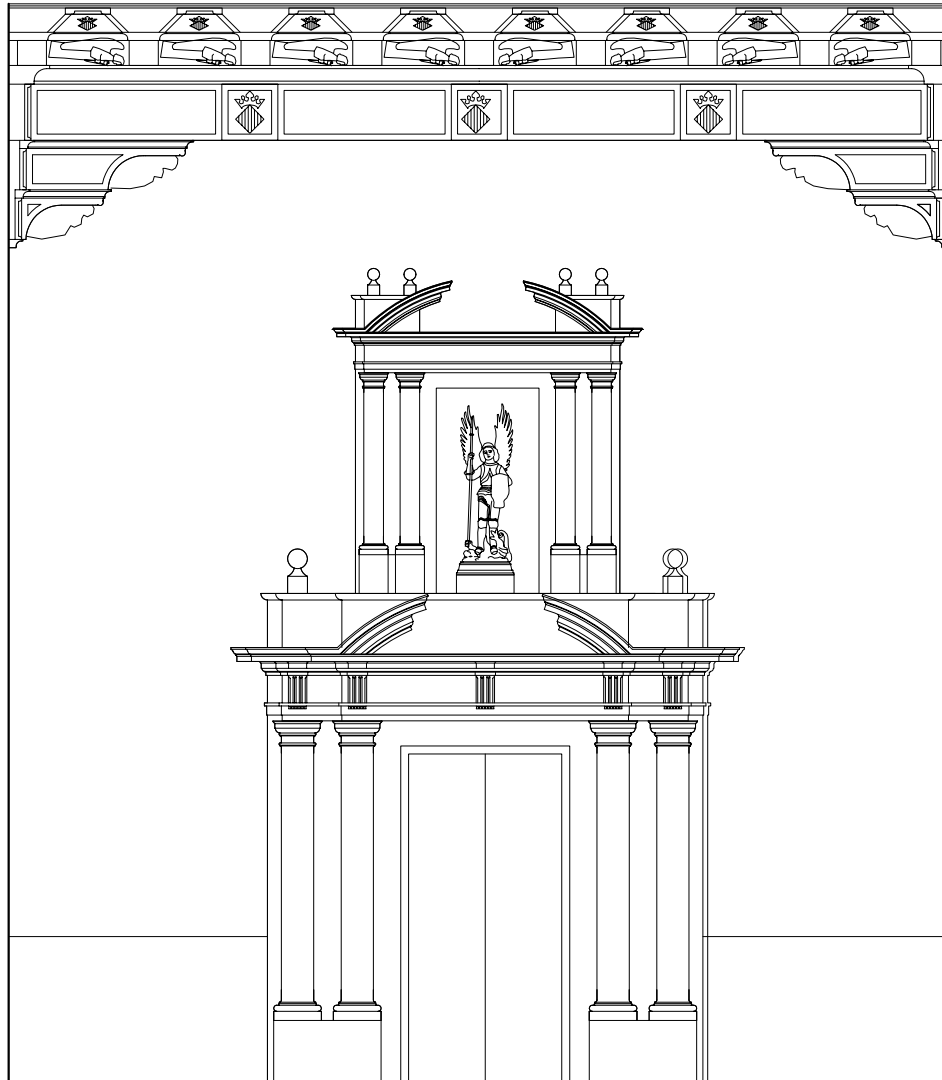
5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.7.- Planta y sección de la Sala del Consejo y Consejo Secreto (II)



5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.8.- Puerta del testero en la Sala del Consejo



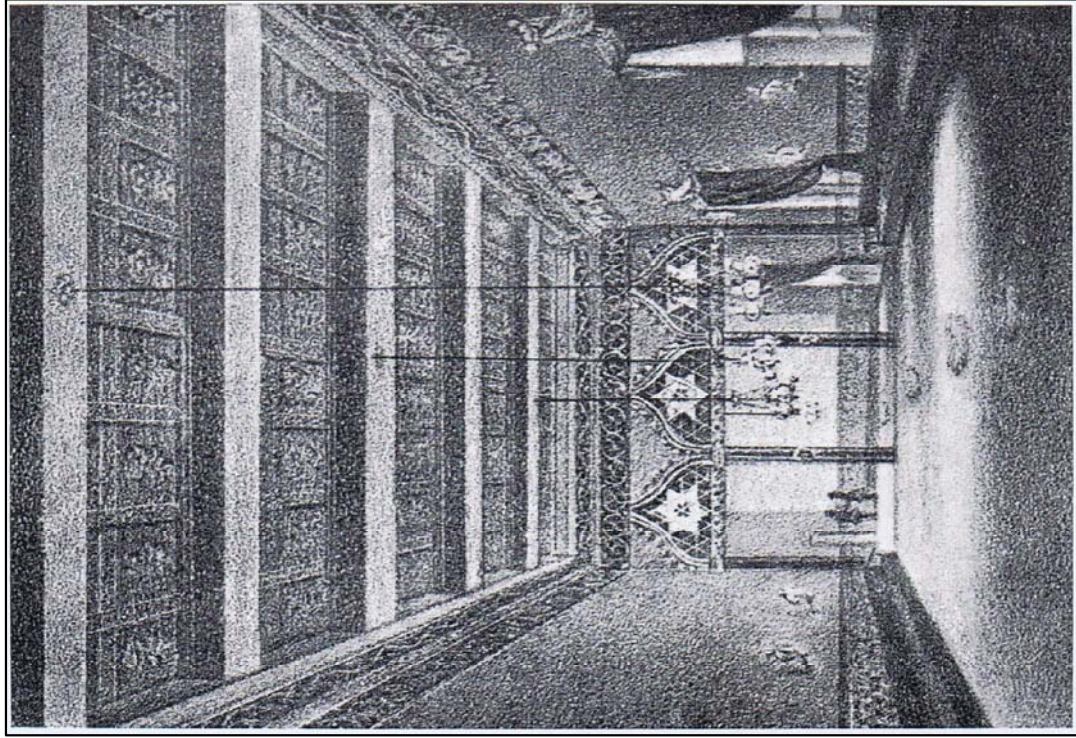
Restitución hipotética de la puerta de la Sala del Consejo Secreto, a partir de su planta

1 0 1 palmo valenciano

1 0 1 2 metros

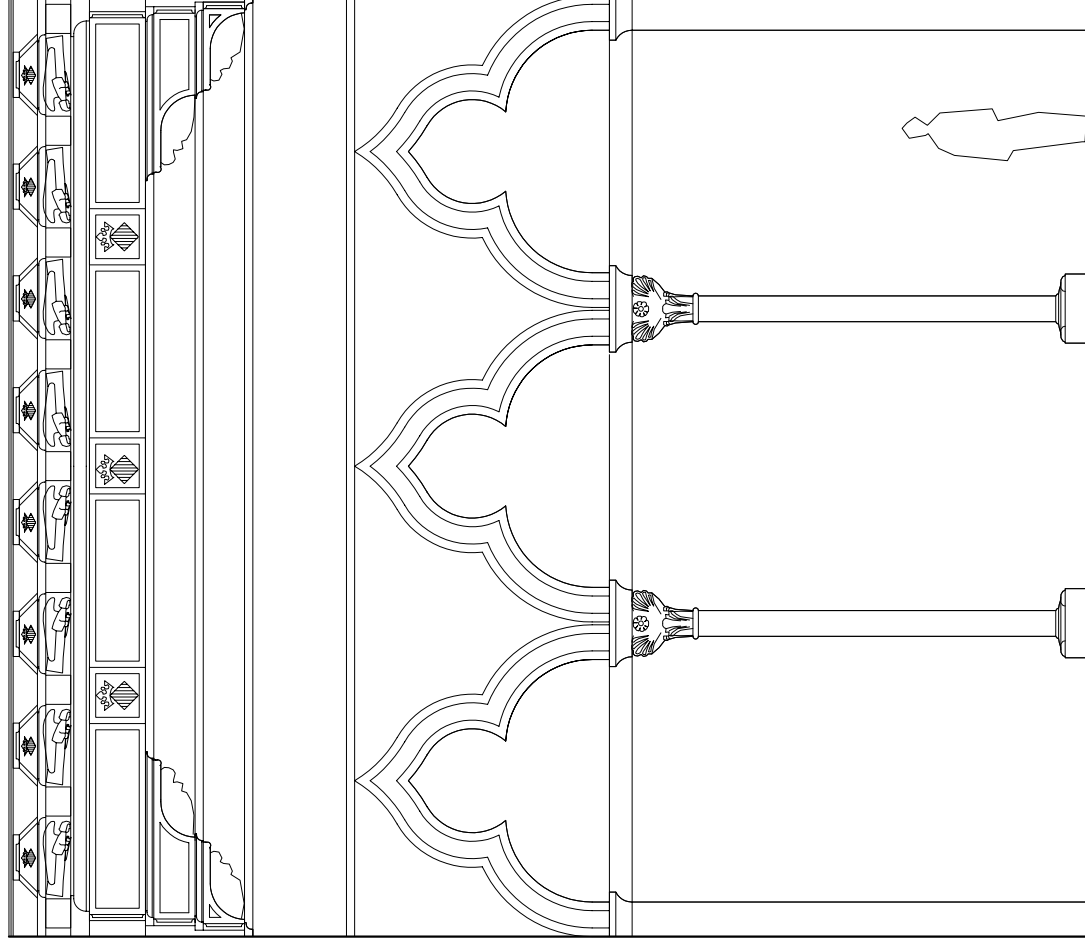
5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.9.- Interpretación hipotética de la "galería árabe"



*Interior del salón del Casino de Palma de Mallorca (h. 1840)
instalado en Can Burguet, un edificio del siglo XV*

1/ palma valenciano

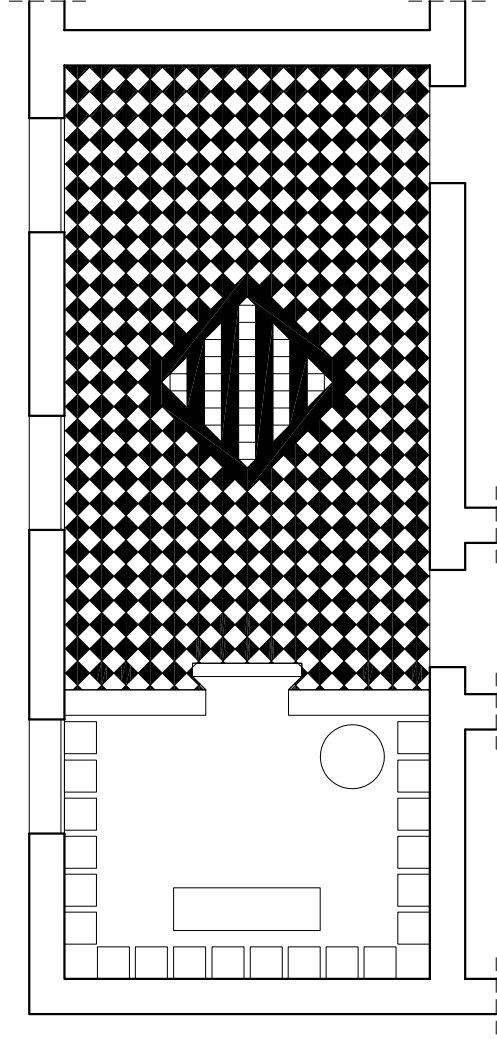
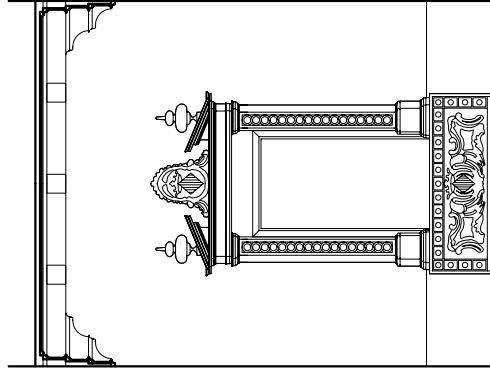
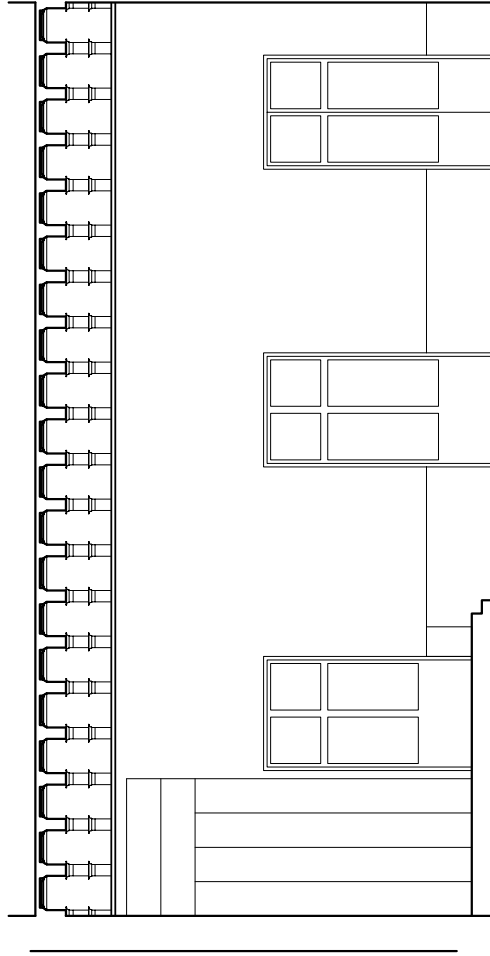
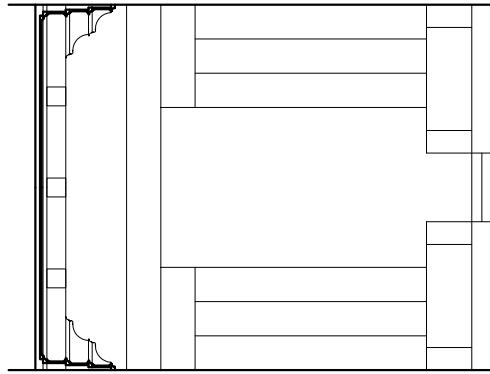


Restitución hipotética de los "arcos de doble ojiva"

1/ 2 metros

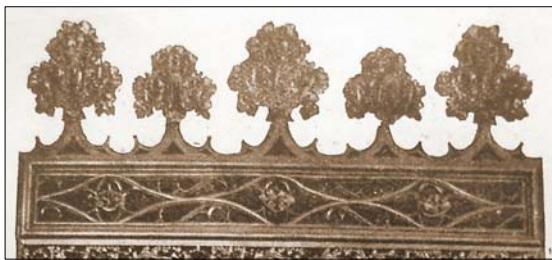
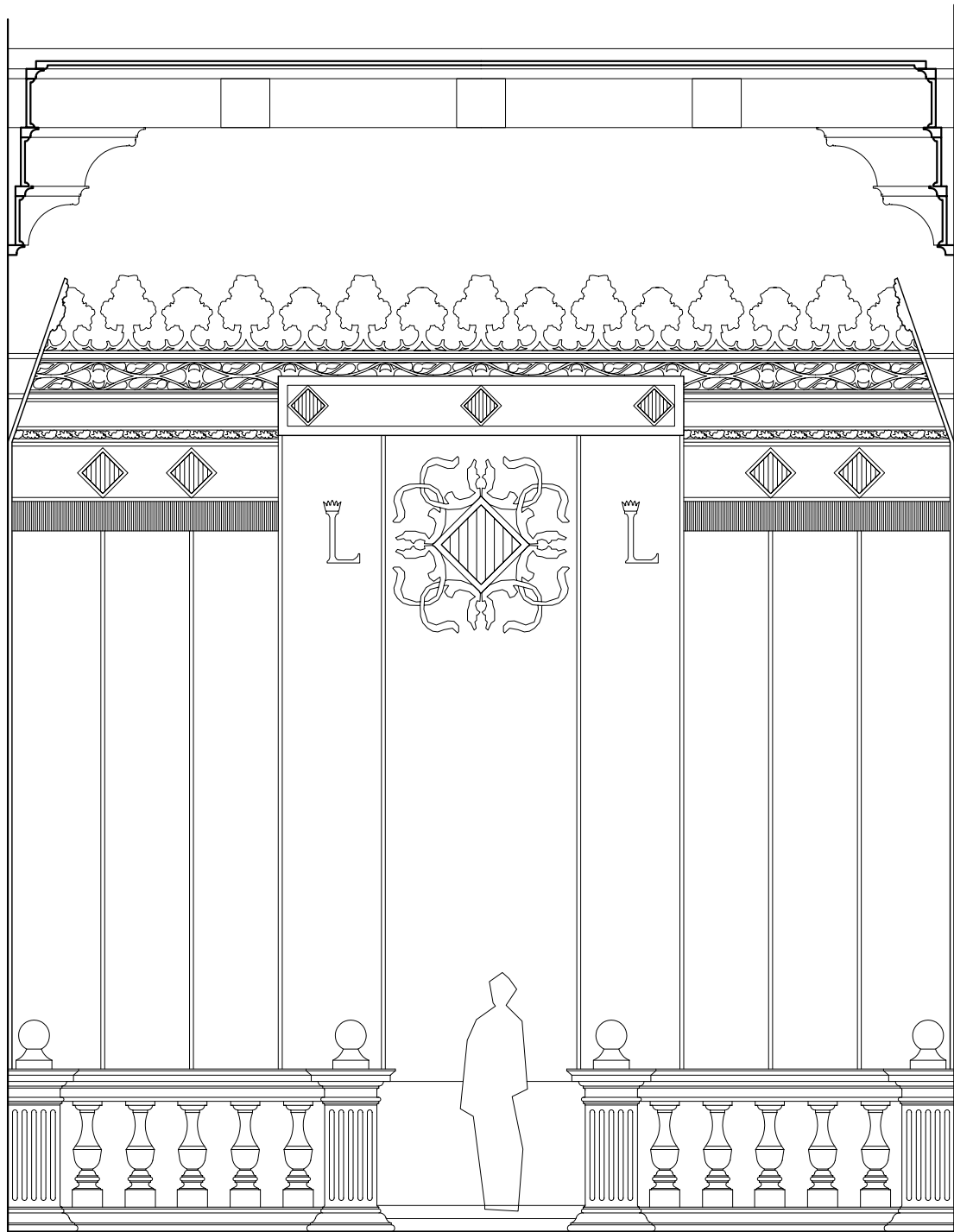
5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.10.- Planta y secciones de la Sala Dorada



5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.11.- El estrado en el testero norte de la Sala Dorada

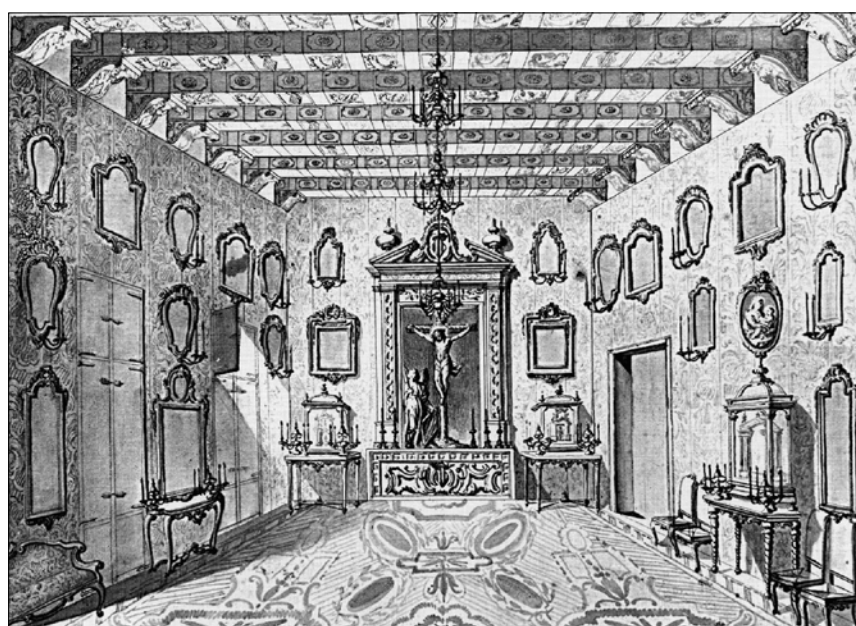
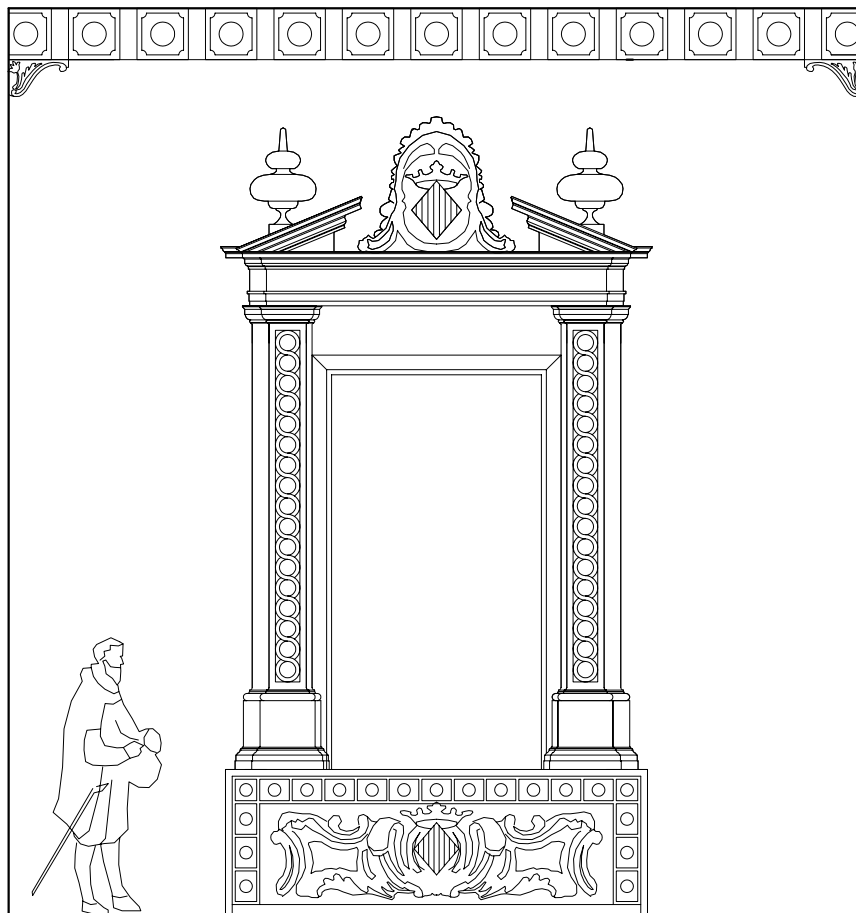


0 10 palmos valencianos

0 1 2 metros

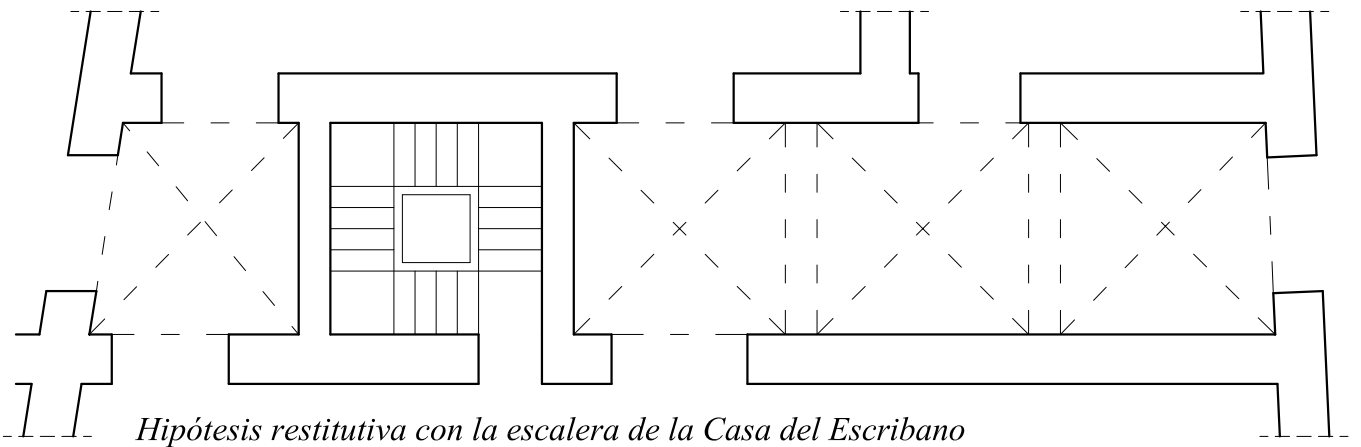
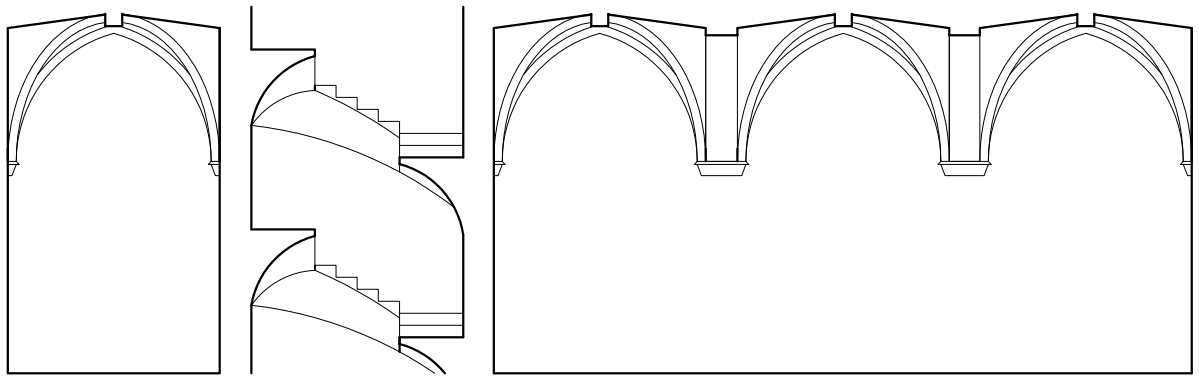
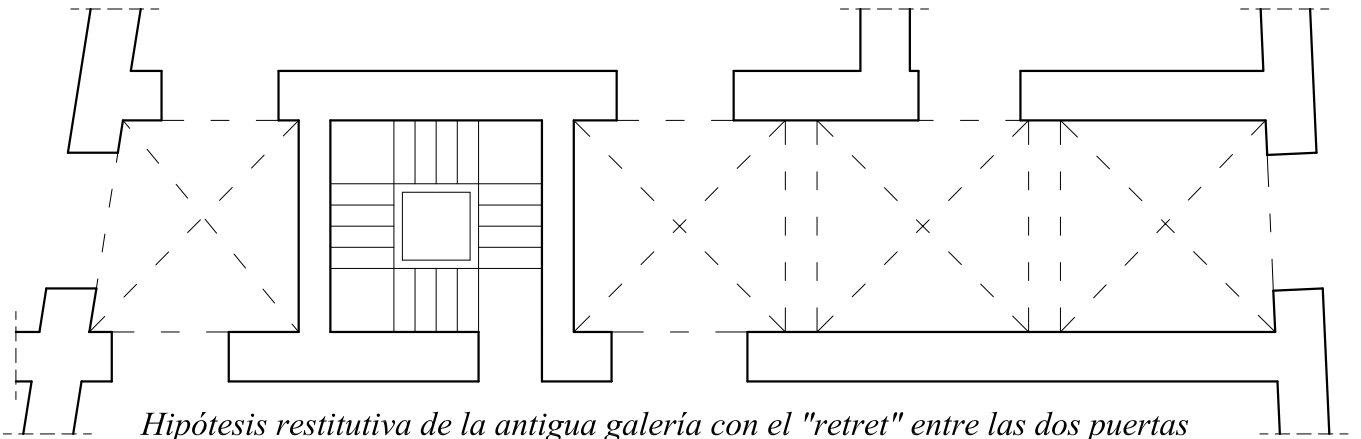
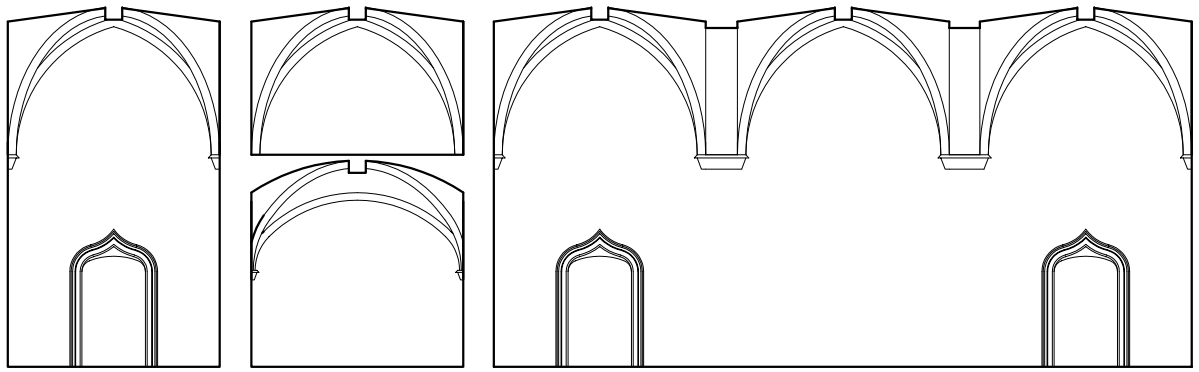
5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.12.- Altar y retablo en el testero sur de la Sala Dorada



5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.13.- La galería, vestíbulo de la Sala Dorada

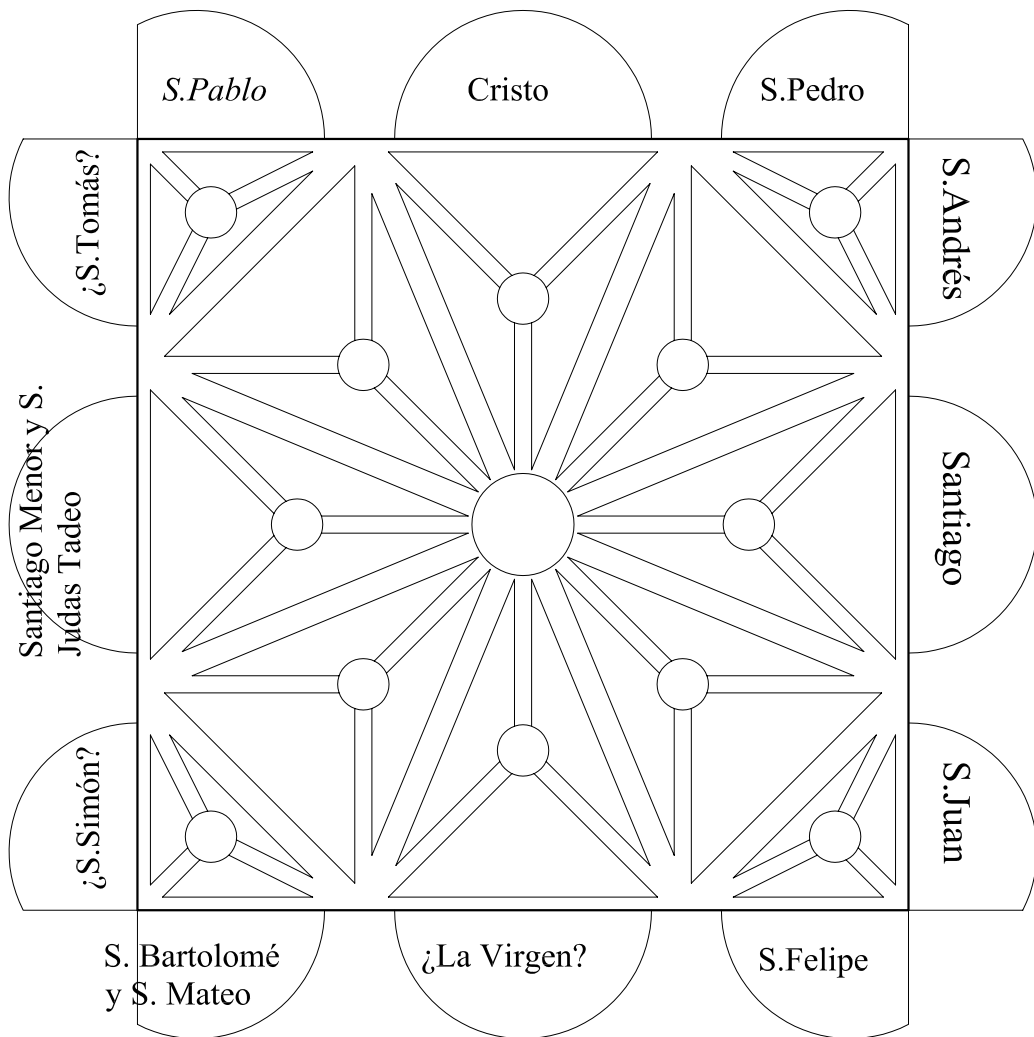
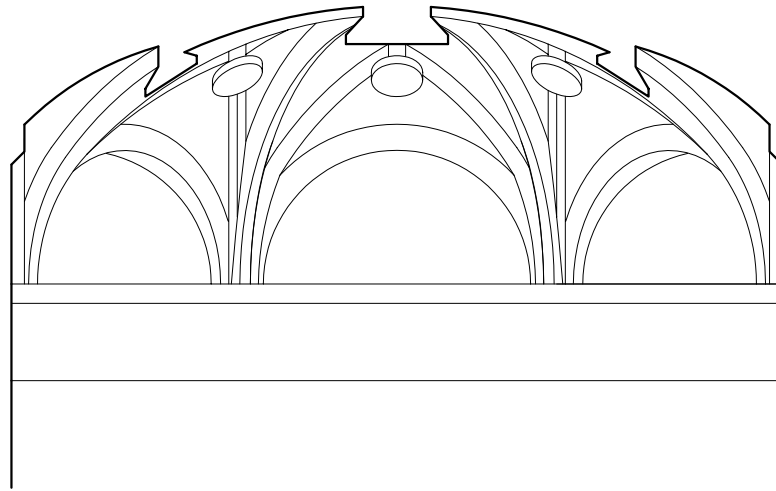


10 0 10 20 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 5 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.14.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (I)



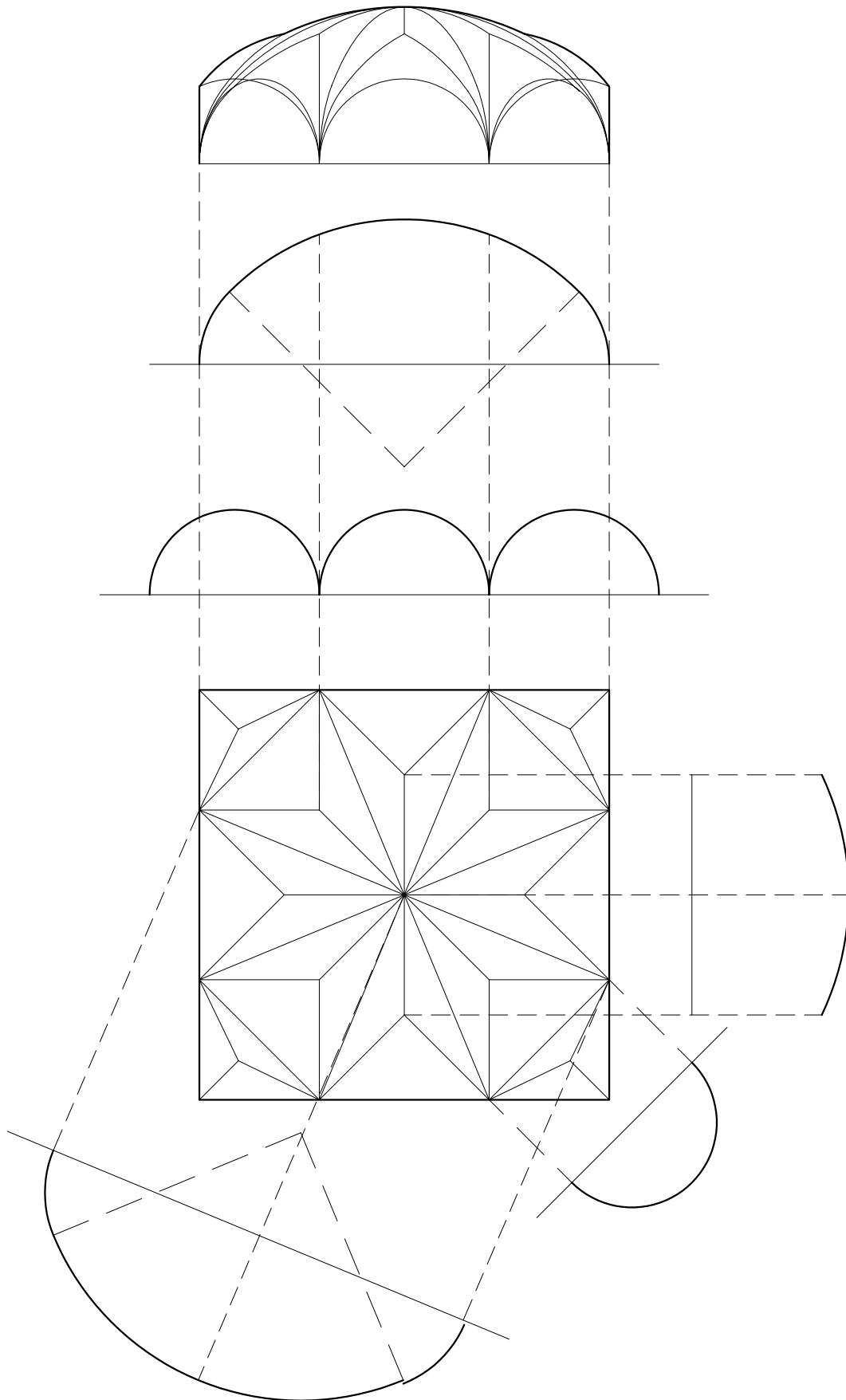
Restitución de la bóveda de 1510 e hipótesis de distribución de los lunetos

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.15.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (II)



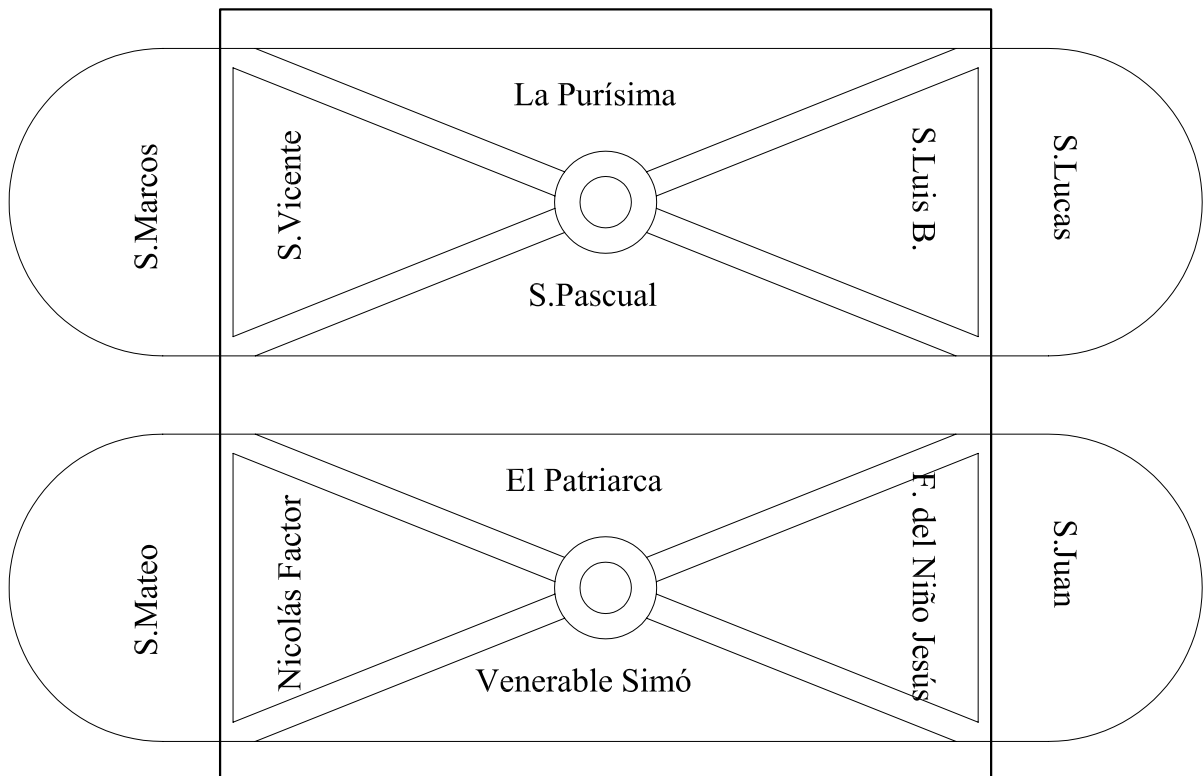
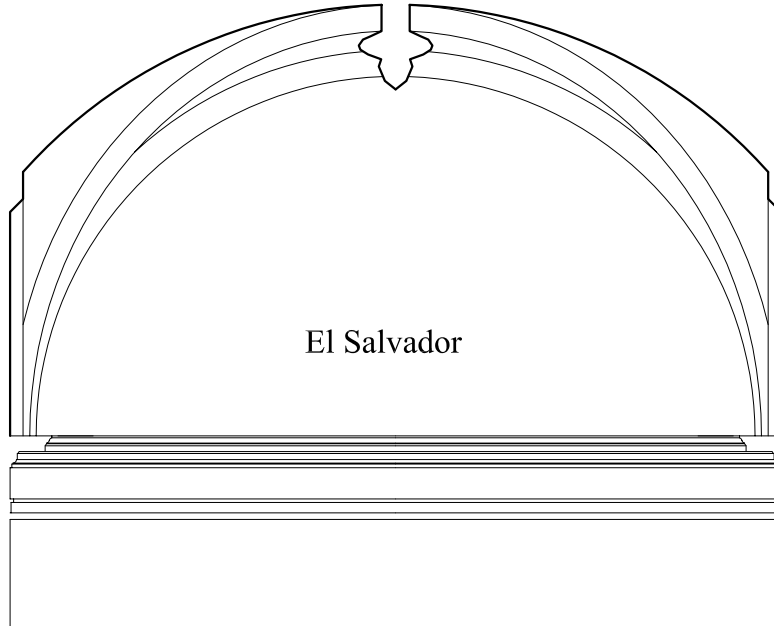
Trazado geométrico de la bóveda de 1510

1 0 10 palmos valencianos

1 2 3 4 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.16.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (III)



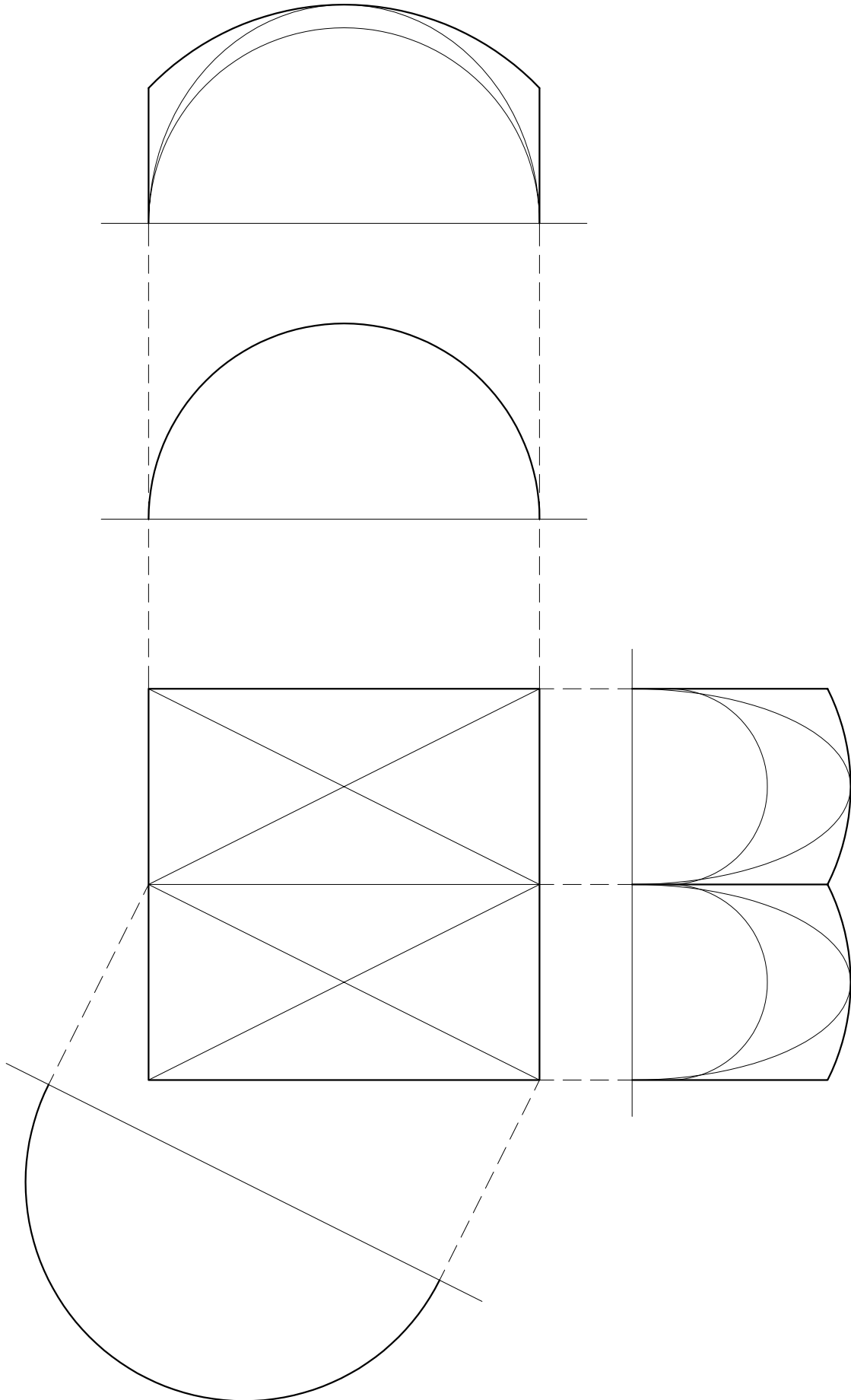
Hipótesis 1: considerando "bóvedas" en plural, según refiere Zacarés

0 10 0 10 palmos valencianos

0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.17.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (IV)



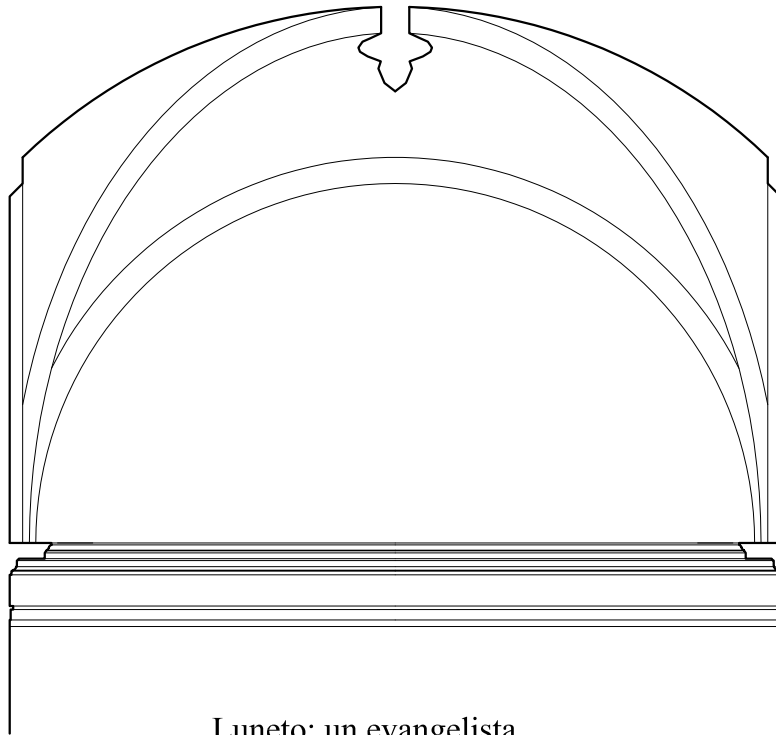
Trazado geométrico de la hipótesis 1

1 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.18.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (V)



Luneto: un evangelista

El Salvador

Retablo

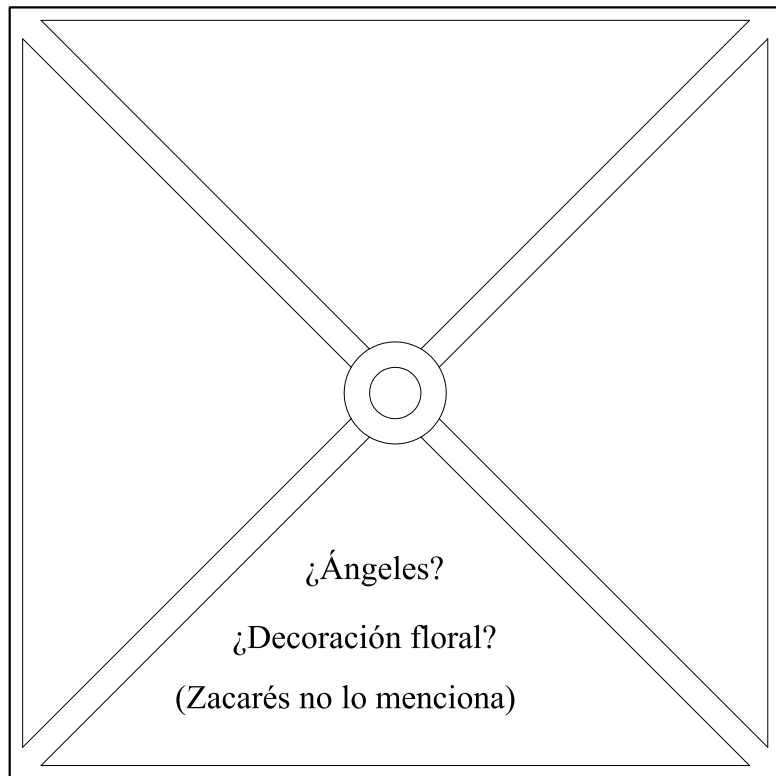
La Purísima

Bto. Fco. del Niño Jesús

Ventana

Luneto: un evangelista

Bto. Nicolás Factor



¿Ángeles?

¿Decoración floral?

(Zacarés no lo menciona)

Padre Simó

Puerta

El Patriarca

S. Vicente Ferrer

S. Luis Beltrán

S. Pedro Pascual

Luneto: un evangelista

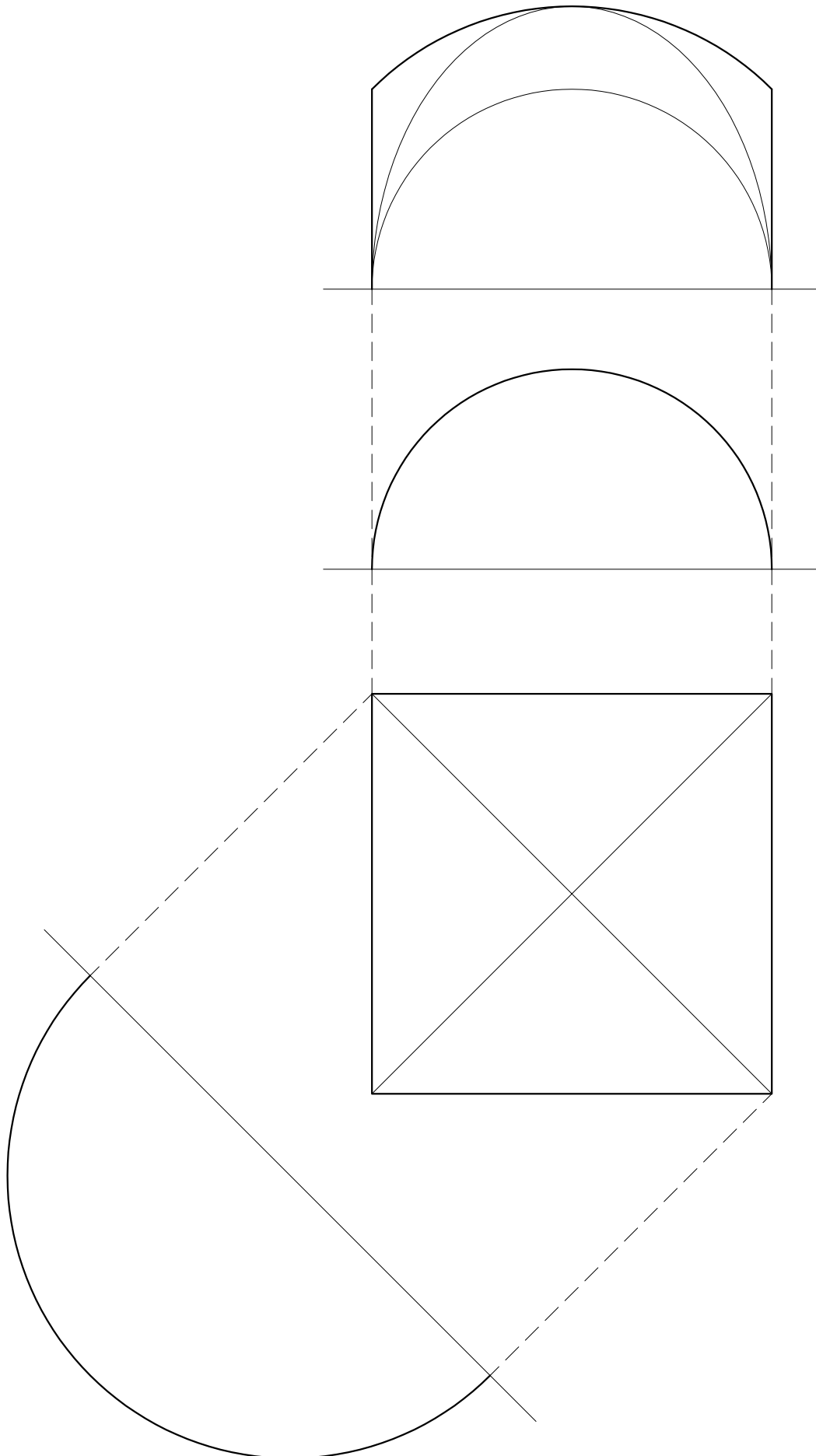
Hipótesis 2: considerando una única bóveda

0 10 10 palmos valencianos

0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.19.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VI)



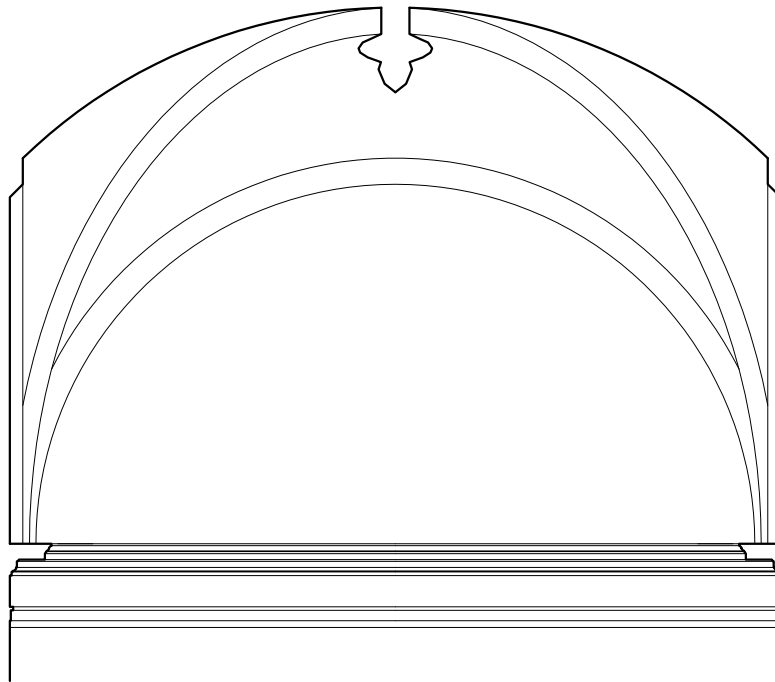
Trazado geométrico de la hipótesis 2

1 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.20.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VII)



Luneto: un evangelista

El Salvador

Retablo

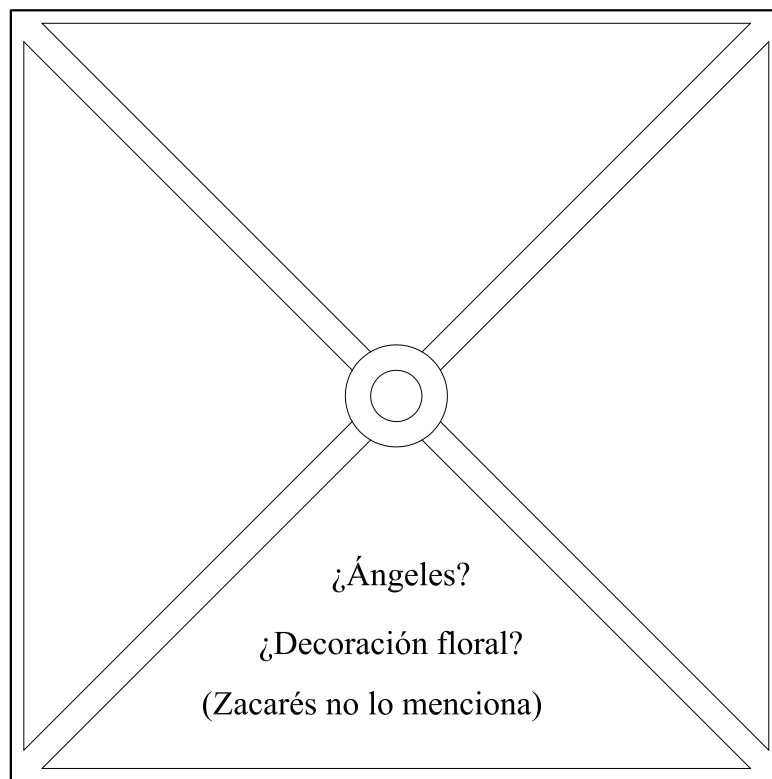
La Purísima

Bto. Fco. del Niño Jesús

Ventana

Luneto: un evangelista

Bto. Nicolás Factor



Padre Simó

Puerta

El Patriarca

Luneto: un evangelista

S. Vicente Ferrer

S. Luis Beltrán

S. Pedro Pascual

Luneto: un evangelista

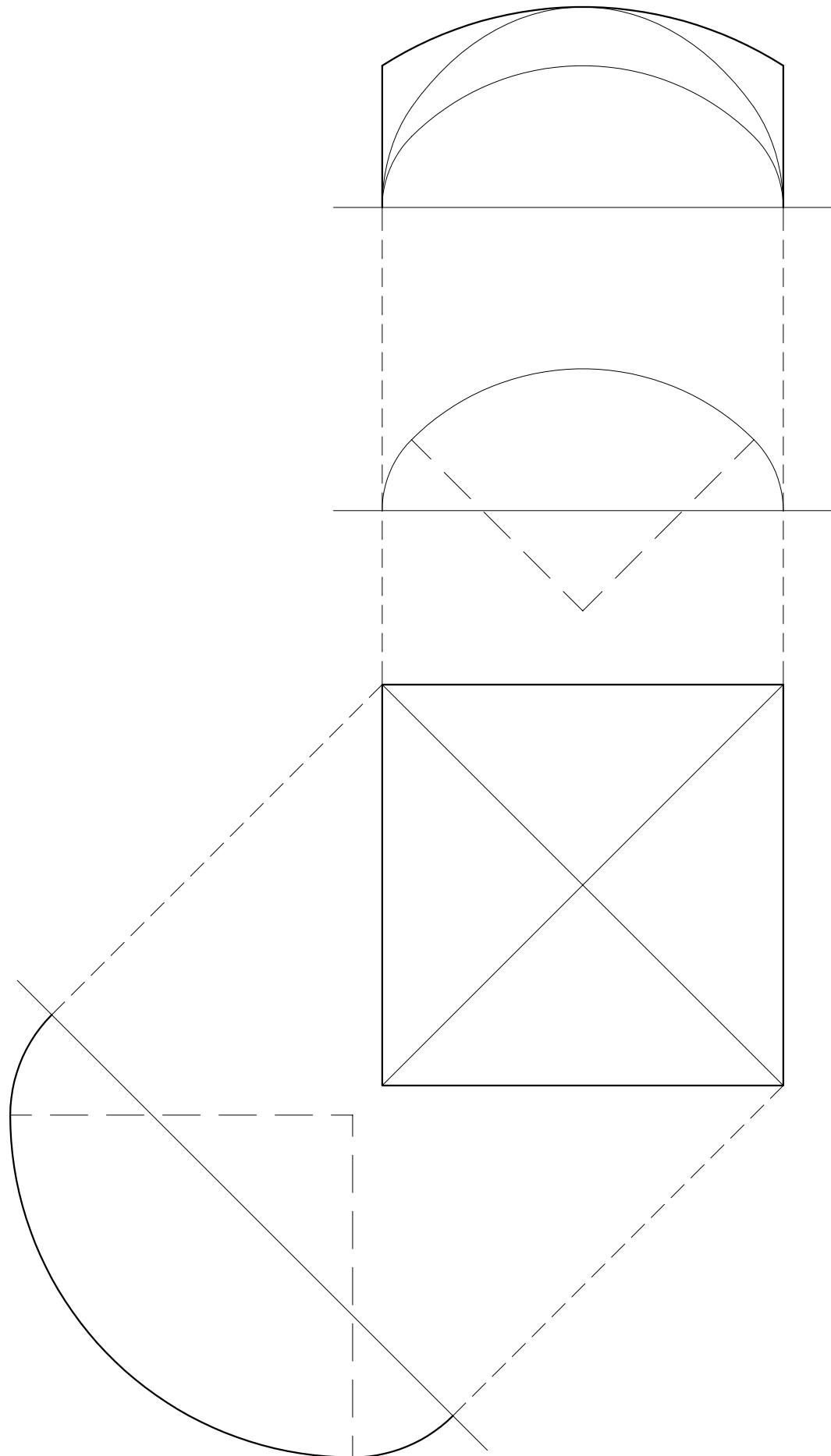
Hipótesis 3: una bóveda rebajada

0 10 0 10 palmos valencianos

0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.21.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (VIII)



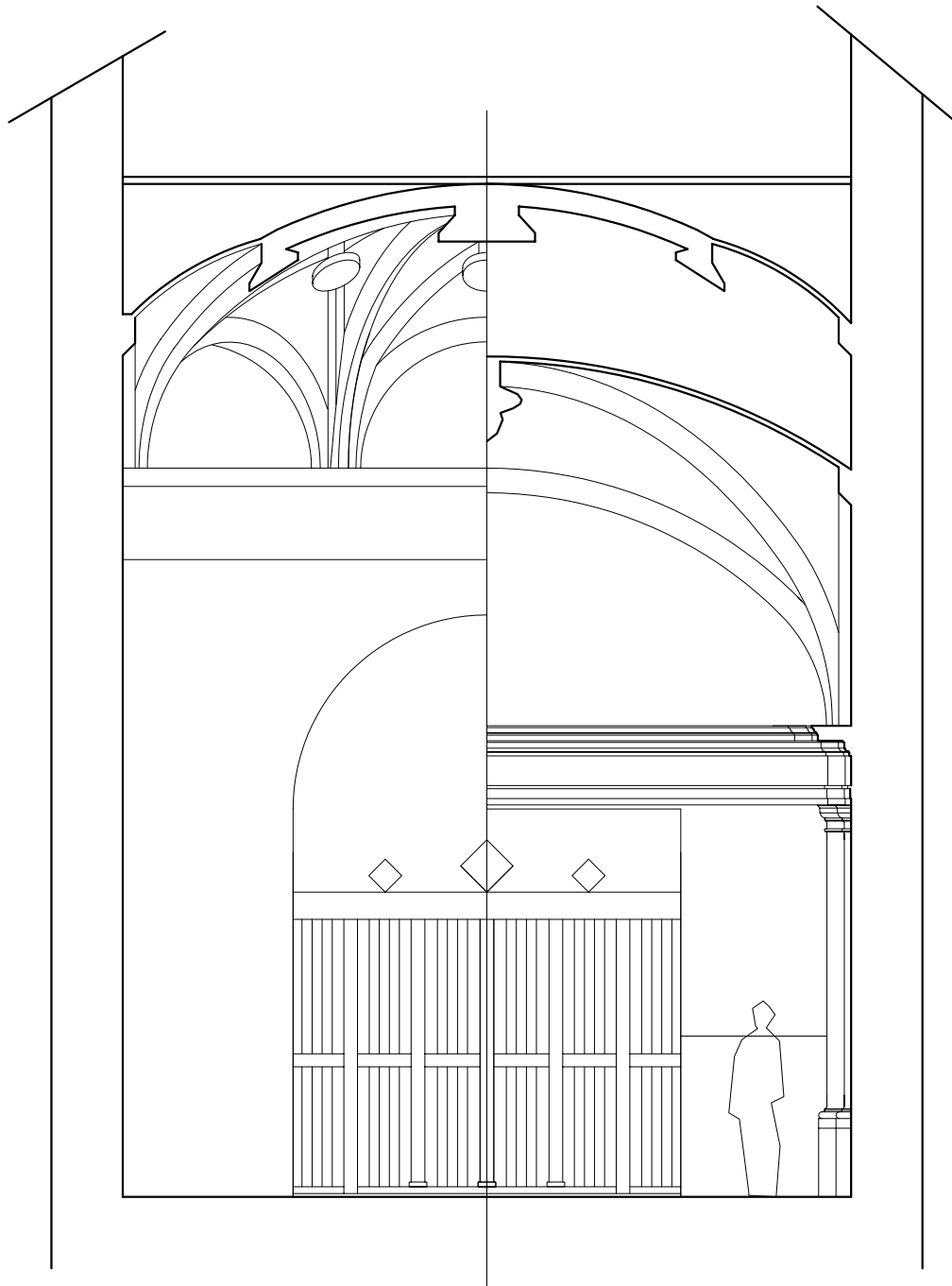
Trazado geométrico de la hipótesis 3

1 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.22.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (IX)



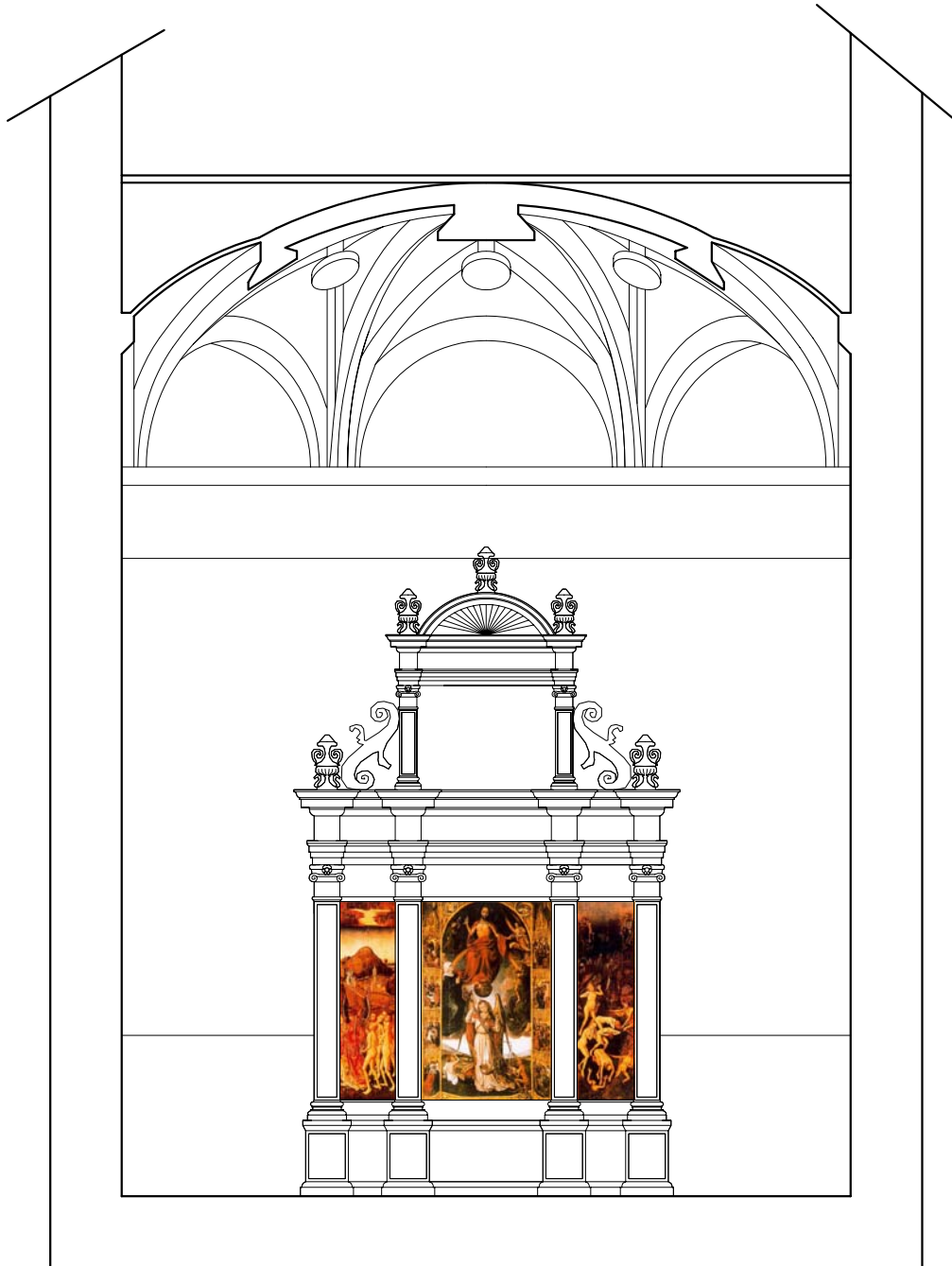
Hipótesis de reducción de la altura de la capilla

0 10 0 10 palmos valencianos

0 1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.23.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (X)



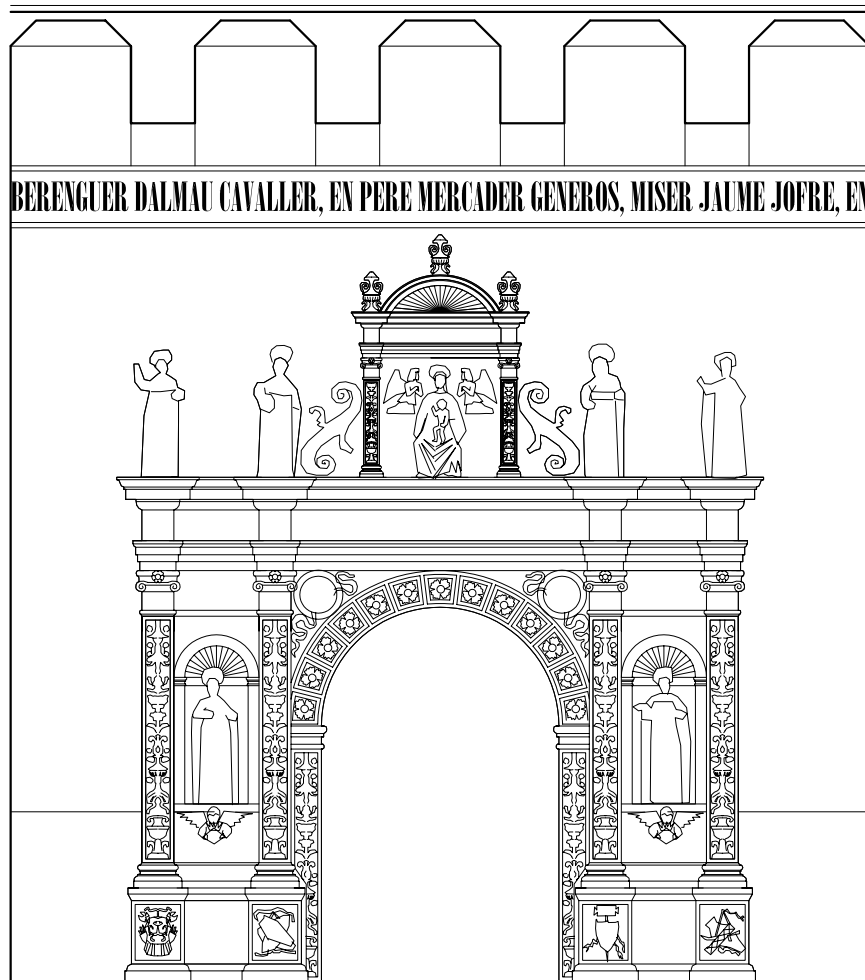
Restitución hipotética del retablo del siglo XVI, insertando las tablas de Van der Stockt

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.24.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XI)



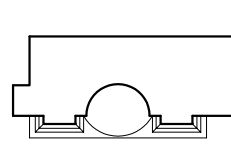
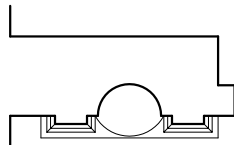
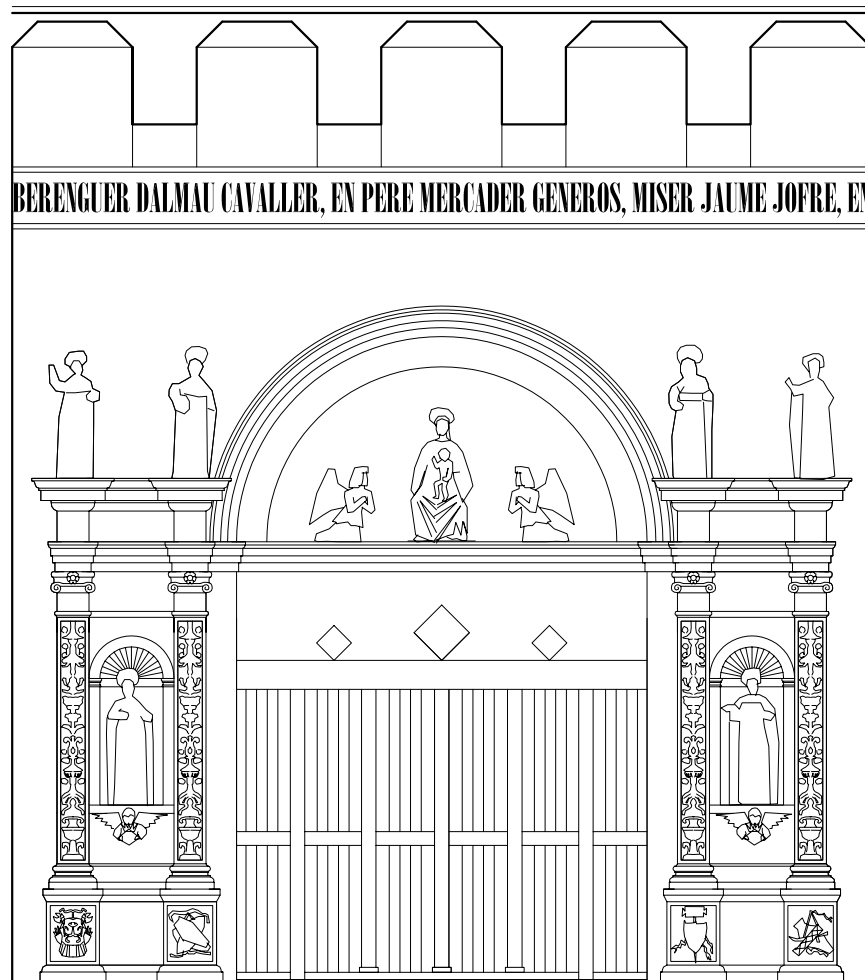
Restitución hipotética de la portada de la Capilla, según el contrato original de 1517

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.25.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XII)



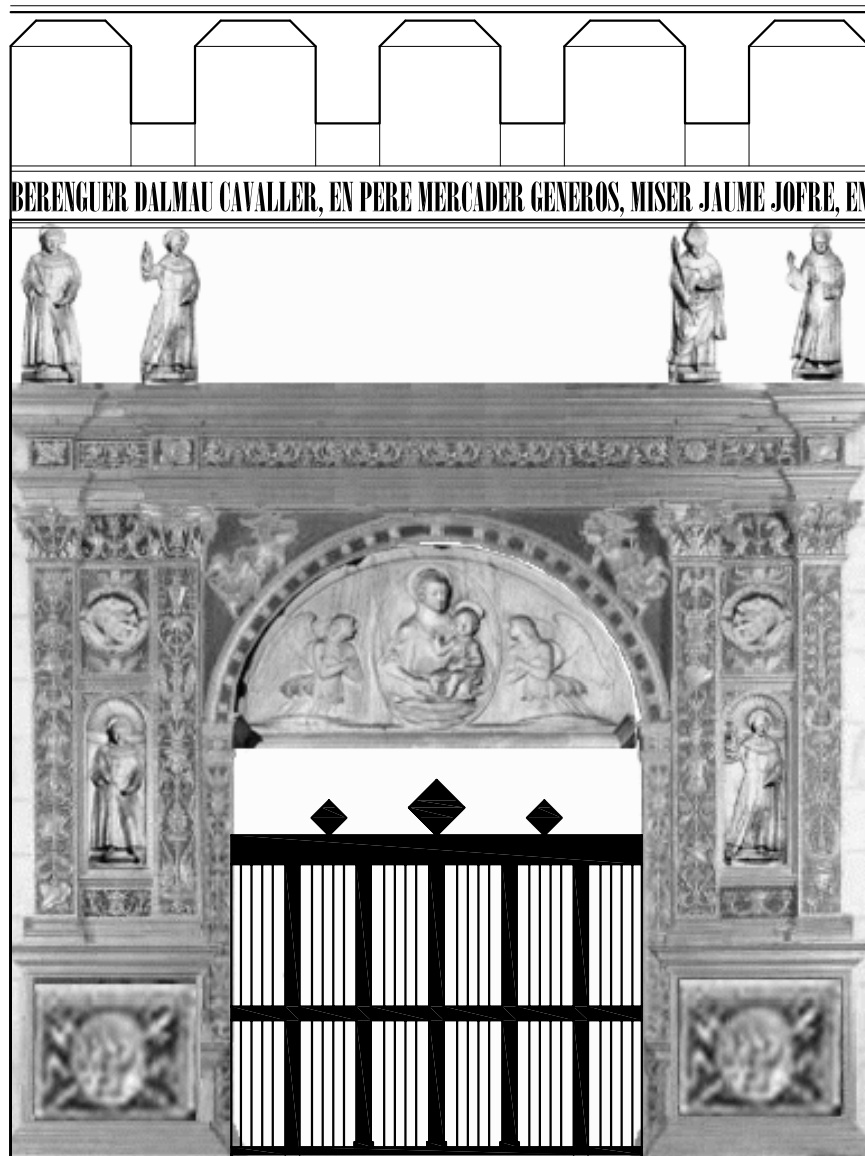
Restitución hipotética de la portada de la Capilla, según la descripción de Zacarés y la reja conservada en la Lonja

10 0 10 palmos valencianos

1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

5.26.- Hipótesis sobre la capilla primitiva (XIII)



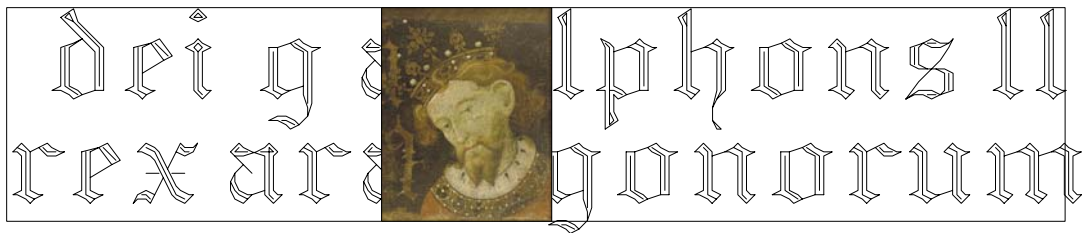
Restitución hipotética de la portada de la Capilla, según el contrato original de 1517

10 0 10 palmos valencianos

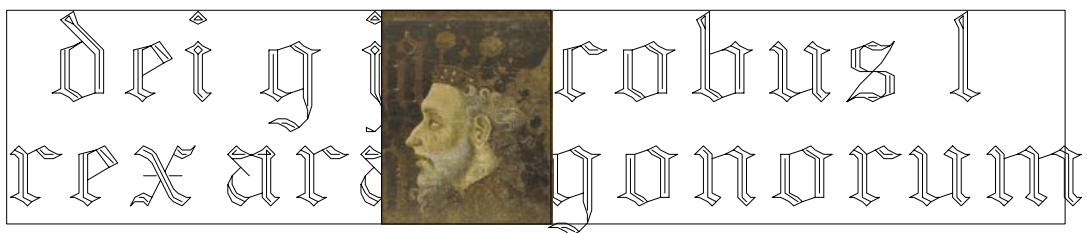
1 0 1 2 metros

5.- RESTITUCIÓN DE LOS ESPACIOS REPRESENTATIVOS

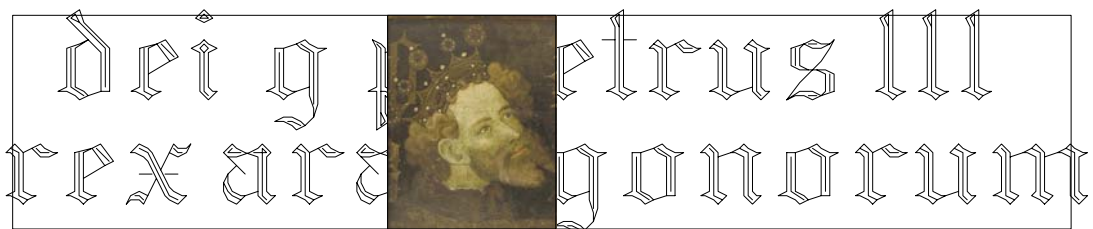
5.27.- Interpretación de los retratos de los reyes



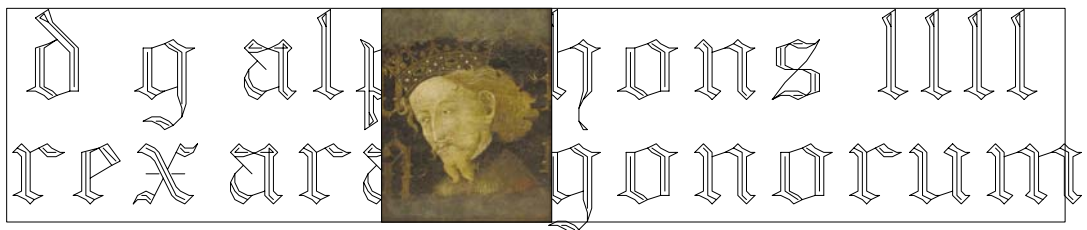
Restitución de la tabla con el retrato del rey Alfonso II (1157-1196)



Restitución de la tabla con el retrato del rey Jaime I (1208-1276)



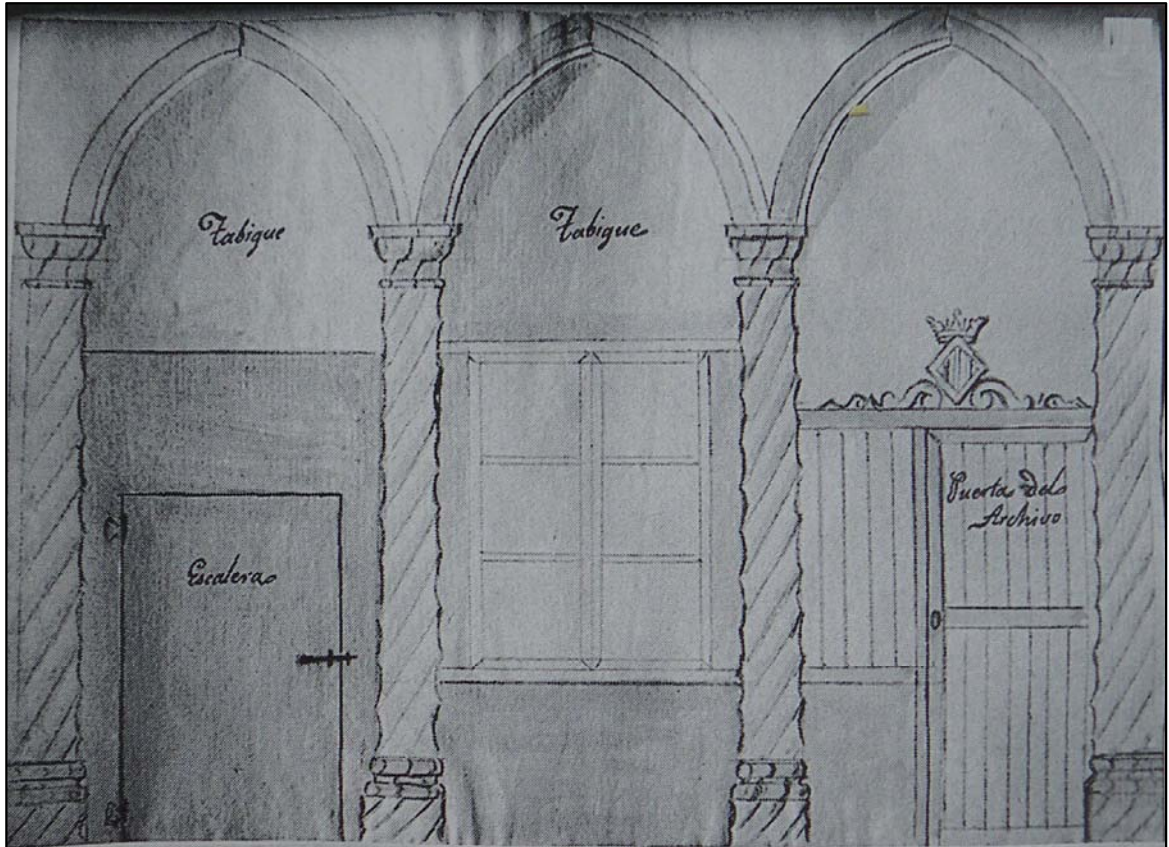
Restitución de la tabla con el retrato del rey Pedro III (1240-1285)



Restitución de la tabla con el retrato del rey Alfonso IV (1299-1336)

6.- REVISIÓN DEL ALA NORTE

6.1.- Los arcos de la escalera



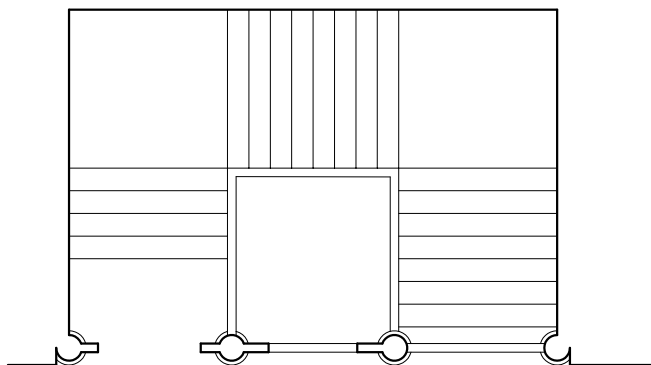
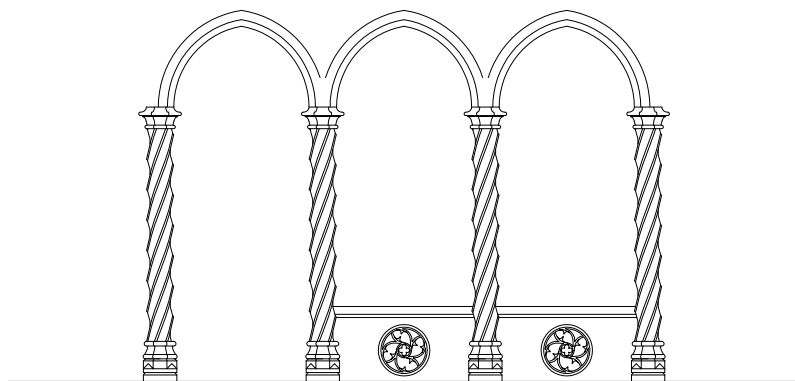
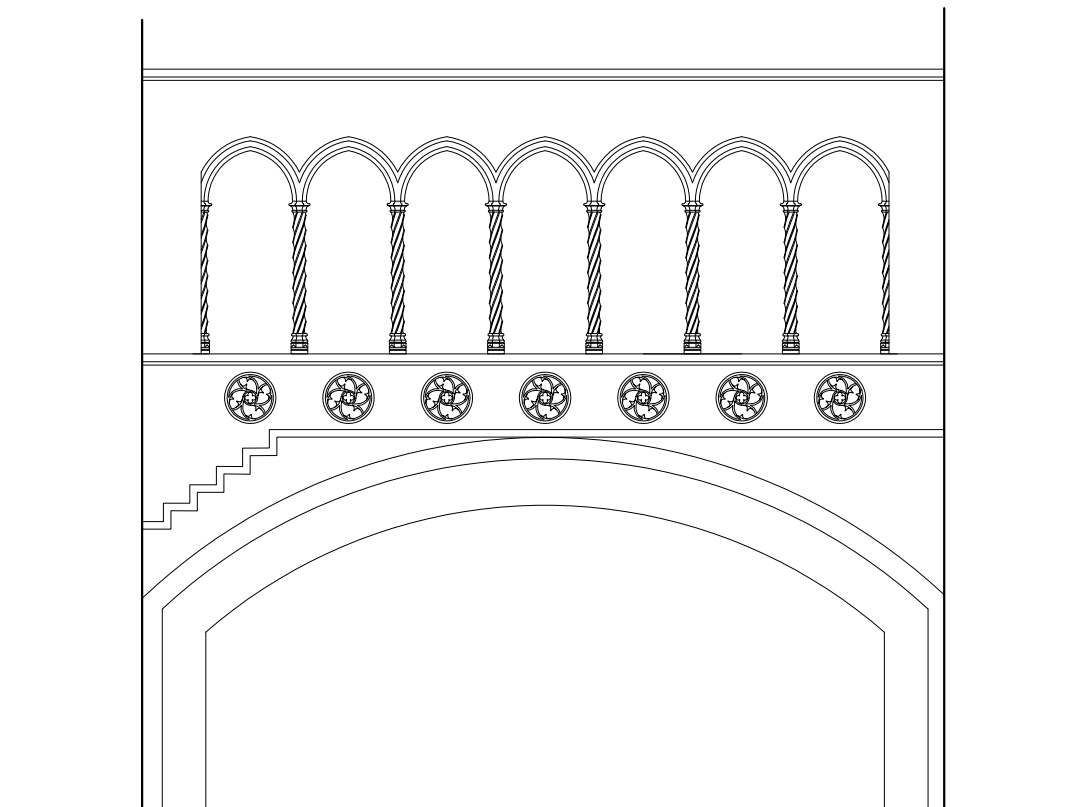
Dibujo de la arcada publicado por F. Pingarrón



Arcos superiores de la escalera del Hospital de Santa Cruz, en Toledo

6.- REVISIÓN DEL ALA NORTE

6.2.- Galería y escalera de caja cerrada

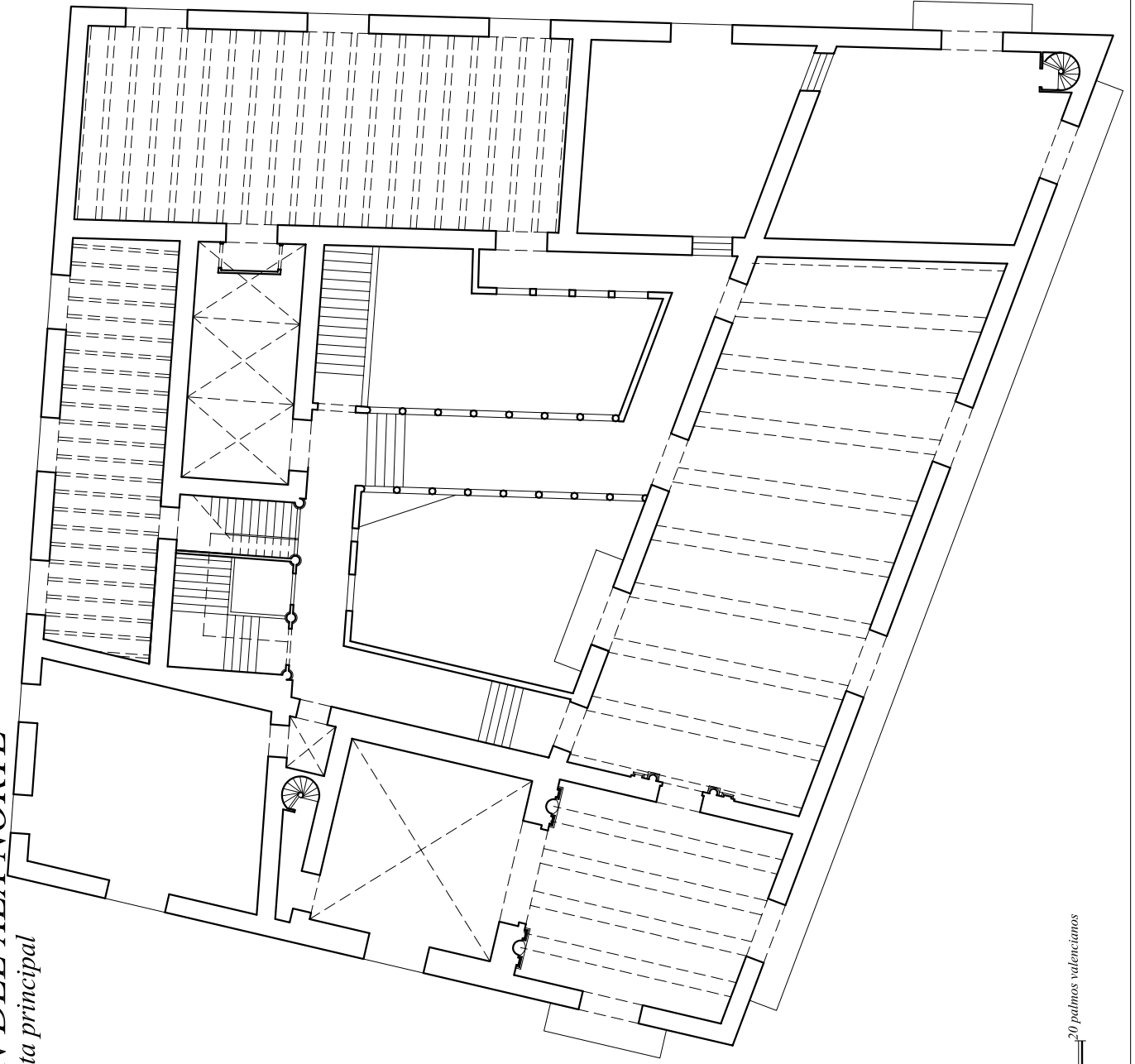


10 0 10 20 palmos valencianos

1 0 1 2 3 4 5 metros

6.- REVISIÓN DEL ALA NORTE

6.3.- Revisión planta principal

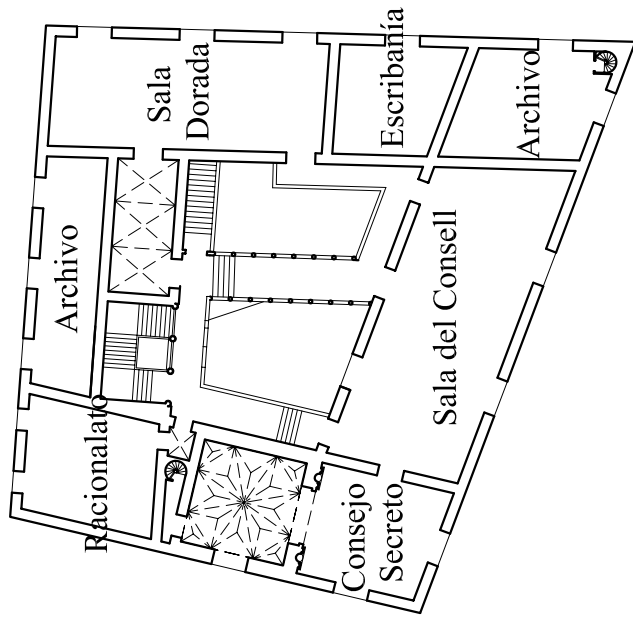


10 0 10 20 palmos valencianos

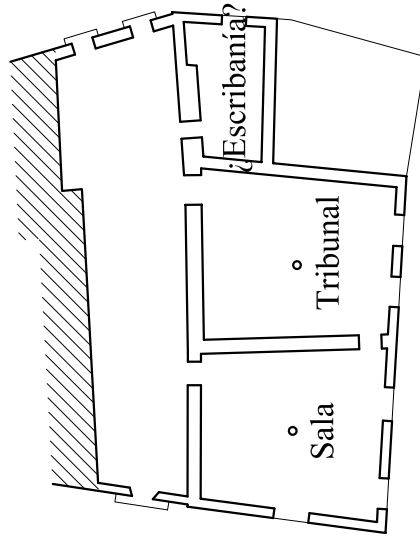
10 metros

7.- ANÁLISIS COMPARATIVO

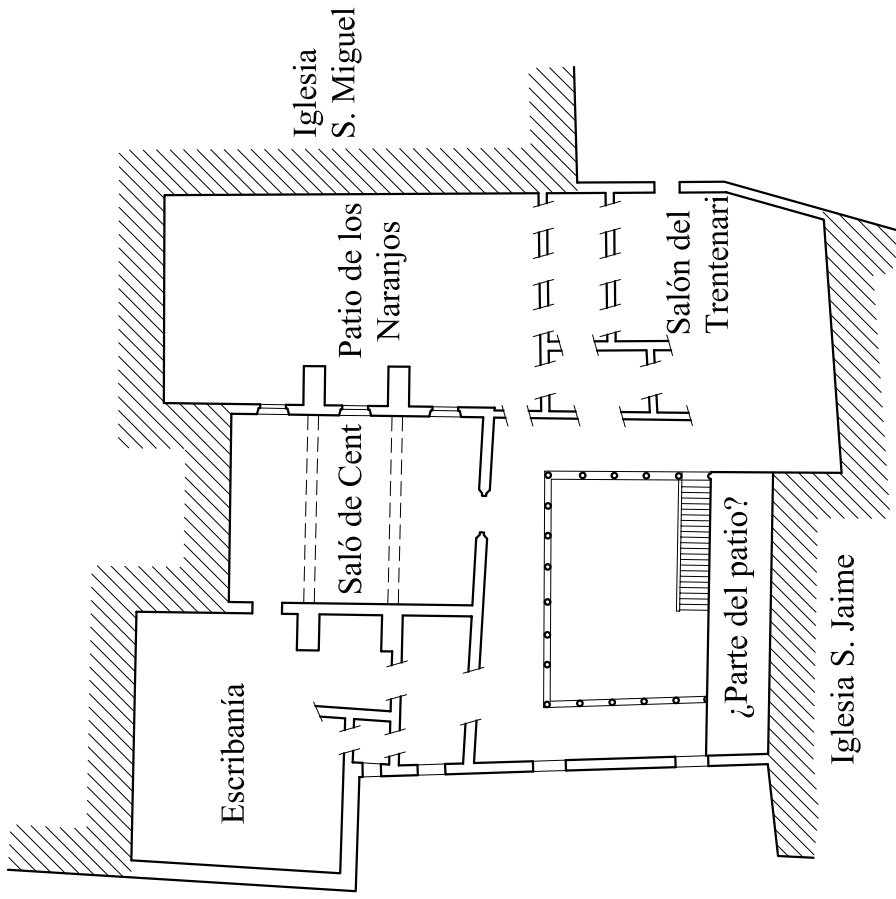
7.1.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos medievales (plantas)



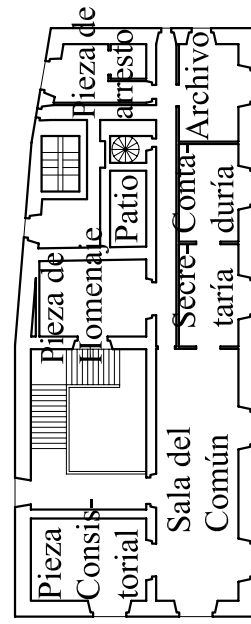
Casa de la Ciudad de Valencia (1371-1376)



*Ayuntamiento de Morella (1359-1410)
(redibujado sobre una planta actual de M. del Rey)*



*Casa de la Ciudad de Barcelona (1369-1400)
(redibujado de la reconstrucción de A. Florensá)*



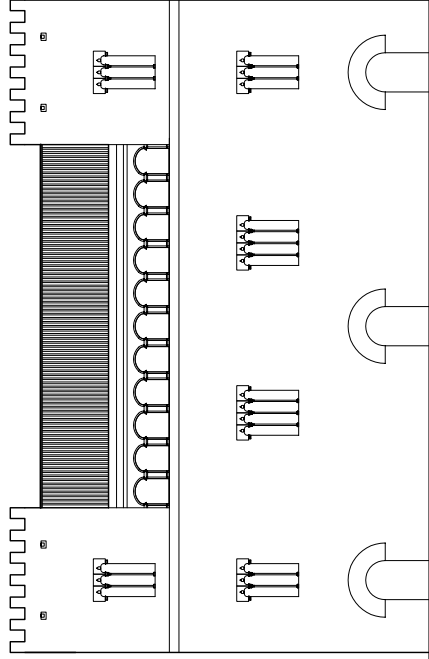
*Casa de la Ciudad de Xàtiva (1450)
(redibujado sobre una planta del siglo XIX)*

20 metros

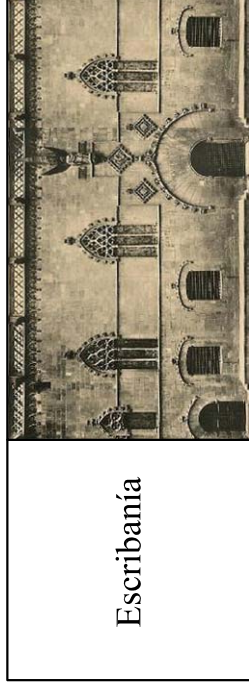


7.- ANÁLISIS COMPARATIVO

7.2.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos medievales (alzados)

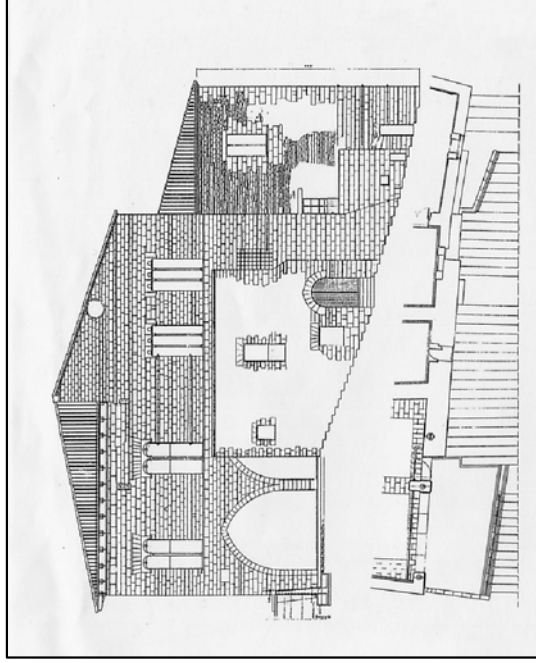


*Casa de la Ciudad de Valencia (1371-1376)
Restitución de la fachada antes del incendio de 1586*

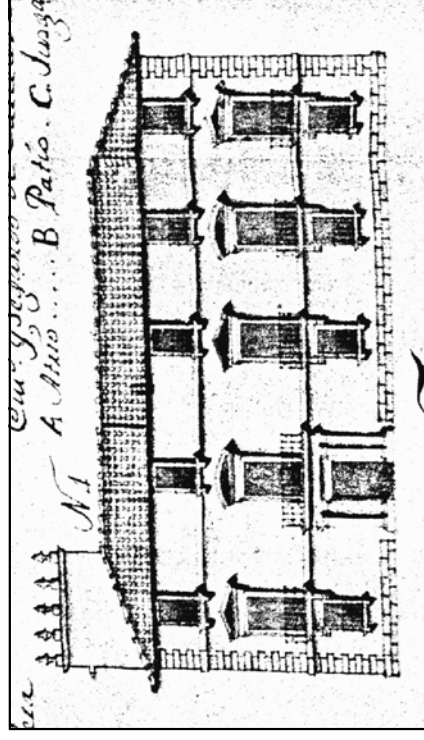


Escribanía

*Casa de la Ciudad de Barcelona (1369-1400)
Restitución de la fachada de 1400*



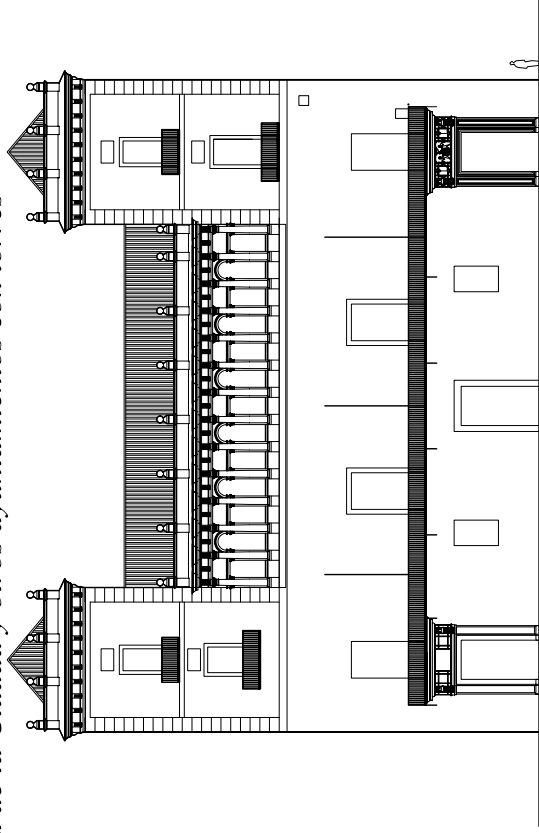
*Ayuntamiento de Morella (1359-1410)
Alzado actual, según M. del Rey*



*Casa de la Ciudad de Xàtiva (1450)
Alzado, según un dibujo del siglo XIX*

7.- ANÁLISIS COMPARATIVO

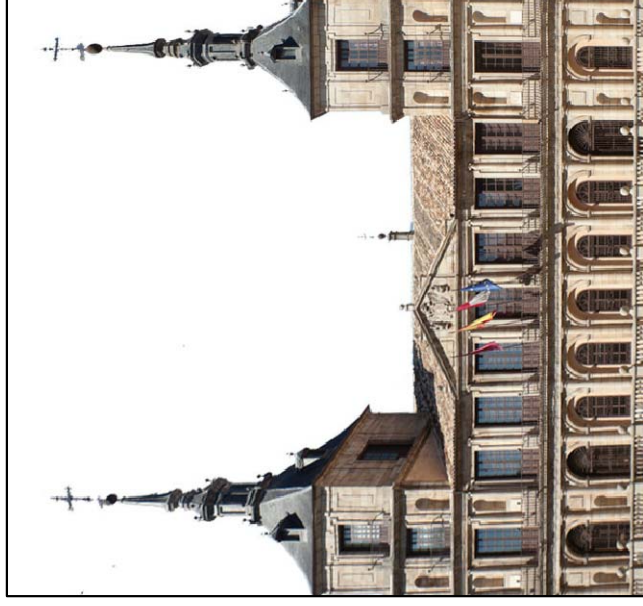
7.3.- La Casa de la Ciudad y otros ayuntamientos con torres



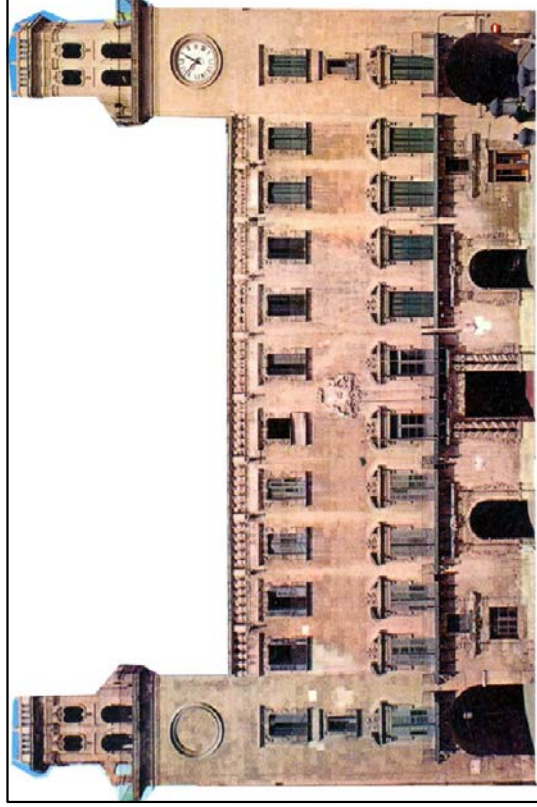
*Casa de la Ciudad de Valencia (1371-1376)
Restitución de la fachada reconstruida en 1586*



*Casa Consistorial de Huesca
Fachada de 1577, reedificada en 1610*



*Casa Consistorial de Toledo
Fachada entre 1575 y 1612*



Casa Consistorial de Alicante (1690)

TESIS DOCTORAL

La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell

De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica
de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano

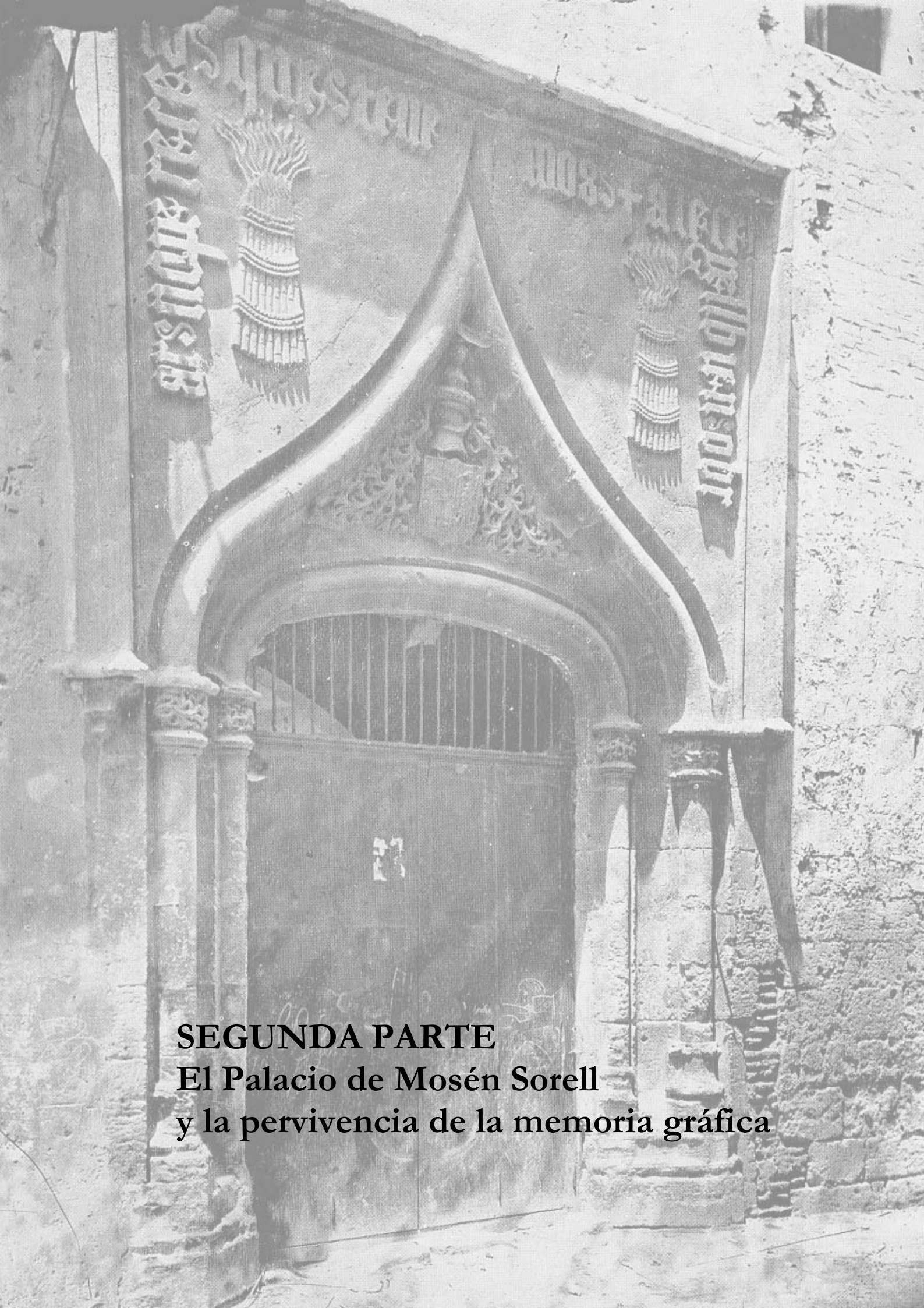
TOMO II



Federico Iborra Bernad
Director: Vicente García Ros

Noviembre de 2012

Departamento de Composición Arquitectónica. Universidad Politécnica de Valencia



SEGUNDA PARTE
El Palacio de Mosén Sorell
y la pervivencia de la memoria gráfica

Hay una cierta santidad en la casa de un hombre bueno que no podrá renovarse en la vivienda que se erija después sobre sus ruinas; creo que en general los hombres buenos estarían de acuerdo con esto, y que al final de sus vidas, tras haberlas vivido con alegría y con honor, les afligiría pensar que el lugar de su morada terrenal [...] habría de ser barrido tan pronto como tuviesen un lugar en la tumba.

John Ruskin: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Cap. VI,III

**LA CASA DE MOSSEN SORELL,
UN HITO PERDIDO DE LA VALENCIA
DEL CUATROCIENTOS**

Emilio Borso di Carminati, en un discurso pronunciado la noche del 15 de diciembre de 1878, evocaba con esta poética metáfora la tragedia sufrida unos meses antes por el recientemente creado Ateneo-Casino Obrero de Valencia.

[...] Cuenta la fábula, que allá en los primeros tiempos, un ave, acerca de cuya forma disienten los autores, si bien conviniendo en su belleza todos, al acercarse a su fin formaba en las cercanías del templo de Heliópolis, a modo de una gigante pira de aromáticas maderas, que expuestas a los rayos del sol de Egipto, se encendían, abrasándola con ellas. Y cuenta más todavía; cuenta que de entre aquellas cenizas del aloe, del sándalo y la mirra, nacía de nuevo el ave engalanada con los colores del prisma.

*También el Ateneo-Casino Obrero, como el ave de mi cuento, tuvo en una noche aciaga, su funeraria pira, formada de vetustos leños, que en sus labrados rosetones, en sus primorosos encajes y delicadas filigranas, guardaban el perfume de los siglos, por los siglos respetado; y también como el Fénix, brillantemente ataviado, brotó de entre sus legendarias pavesas a una segunda existencia. {...}*¹

¹ Borso di Carminati, Emilio: “Lo que debe ser un ateneo obrero. Discurso leído en la sesión celebrada la noche del 15 de diciembre de 1878 con motivo del 2º aniversario de la constitución del Ateneo-Casino Obrero de Valencia, por su socio protector D. [...]”. El texto viene recogido en el cuadernillo titulado *Segundo Aniversario de la instalación del Ateneo-Casino Obrero de Valencia. Diciembre de 1878*, (Imprenta de Manuel Alufre, Valencia 1878, sin paginar). Esta Sociedad fue fundada a instancias de Francisco Vives Mora por 44 obreros, en julio de 1876. Se inauguró oficialmente el 17 de diciembre de 1876, en el Palacio de Mosén Sorell. Entre sus actividades estaban las clases de primera enseñanza, de dibujo y solfeo. Tras el ensayo del día 17 de marzo de 1878 se desató un incendio que acabó con el edificio que servía de sede. Posteriormente ocupó de manera provisional la antigua casa que existía junto al convento de la Puridad, para pasar el 20 de octubre de 1878 al antiguo Hospital de En Bou, que estaba situado en la calle Játiva nº 5.

La noche del 16 de marzo de 1878 un incendio provocado destruyó las instalaciones que ocupaba esta asociación cultural en la antigua mansión conocida como Casa de Mossen Sorell, en el centro del Barrio del Carmen de Valencia. El fuego duró dos días y redujo a cenizas el gran salón donde la asociación ofrecía conferencias a los trabajadores y se celebraban obras de teatro.

No nos importa en nuestro estudio la trayectoria posterior del Casino-Ateneo Obrero y la pervivencia de su labor benéfica y cultural. Ésta es el ave Fénix de vistosos colores –utilizando la comparación de Borso di Carminati- que resucitó con renovado esplendor. Lo que nos interesa es aquella vieja y bella criatura que se consumió por las llamas al final de su vida para entrar con ello en el mundo de la leyenda, la añeja casona solariega en la que el joven Casino-Ateneo Obrero desarrolló sus actividades en los dos primeros años de vida.

Con toda seguridad el impacto social del pavoroso incendio que acabó con el vetusto edificio medieval lograría despertar un sentimiento y una reacción por parte de los amantes del arte muy superior a lo que se habría esperado si, como tantas otras mansiones históricas, hubiese sido demolido por la presión inmobiliaria. Incluso se podría llegar a afirmar, desde una óptica ruskiniana, que su dramático y novelesco final fue un mejor destino que el que habría supuesto una mala restauración, a la que habría estado expuesto de haber sobrevivido². Así, como los héroes románticos caídos en combate, el palacio de Mossen Sorell mantiene todavía para nosotros la fascinación y el halo de misterio con que lo contemplaron y admiraron artistas e intelectuales, pero también los trabajadores del Casino-Ateneo Obrero.

La historia de la residencia de los Sorell podría constituir en sí misma el argumento de un libro. El origen de la fortuna familiar o la excéntrica cláusula del mayorazgo, por la que se prohibía a los herederos titularse de Don o Doña y alegrarse de su fortuna, son algunas de las peculiaridades que nos hemos encontrado al recopilar la documentación para nuestra investigación. Menos conocidos o incluso inéditos serían otros datos como la gran vinculación con Italia del constructor del edificio, su

² Un ejemplo de lo que consideramos una mala restauración podría ser la actuación llevada a cabo sobre el Palacio de la Generalidad de Valencia. Dejando aparte la polémica sobre la ampliación y construcción de la segunda torre, hay que señalar que durante la intervención de Vicente Rodríguez, en la década de 1920, se demolieron y reconstruyeron los muros de tapia medievales en el patio, sin hablar de repicado de paramentos y de reconstrucciones arbitrarias “en estilo”, que estudios recientes han demostrado equivocadas. En época anterior José Aixa restauró la Lonja y las Torres de Serranos, sustituyendo por copias o imitaciones una gran parte de los elementos decorativos de piedra, más o menos deteriorados, perdiéndose las piezas originales con su trabajo y sus posibles restos de policromía. De finales del XIX podemos mencionar también la intervención de recuperación de la Casa de la Ciudad de Barcelona donde, por ejemplo, se diseñaron para el Saló de Cent pavimentos “medievales” inspirados en los fondos de la pintura hispanoflamenca del siglo XV, pero que poco o nada tienen que ver con los suelos de la época, estudiados posteriormente por Manuel González Martí.

presencia en la reducida y selecta corte del príncipe Don Juan, heredero de los Reyes Católicos, o la interpretación de las enigmáticas inscripciones de las portadas y del artesonado del edificio, en el que el rico mecenas valenciano hacía explícito su interés por la Antigüedad y el Renacimiento italiano a través de los versos de Juan de Mena, o nos dejaba evidencias de su carácter caritativo y obras benéficas.

La casa de Mossen Sorell fue seguramente uno de los edificios más notables y magníficos de su tiempo, aunque sería desbancado pocos años después por la deslumbrante residencia del hijo del cardenal Rodrigo de Borja, futuro papa Alejandro VI. Sin embargo este último, el palacio de los Duques de Gandía, como otras muchas residencias valencianas del Siglo de Oro, fue transformado y mutilado a lo largo de los siglos perdiendo su inicial riqueza y esplendor hasta convertirse en poco más que un enorme cascarón de piedra completamente vacío. Por el contrario, una afortunada serie de vicisitudes familiares permitiría preservar la casa de los Sorell prácticamente intacta durante cuatro siglos, culminando su prolongada vida siendo objeto de admiración por parte de los amantes del arte y de la historia.

Podemos considerar la casa de Mossen Sorell como mejor exponente de las modas arquitectónicas y decorativas que se desarrollaron en las residencias valencianas del último cuarto del siglo XV. A través del edificio podemos recorrer la transición desde las modas flamígeras de mediados de la centuria hasta la llegada de las extravagantes influencias castellanas y los gestos italianizantes, a puertas ya del desarrollo de los motivos decorativos “a la romana” que inundarían en las primeras décadas del XVI el panorama valenciano y cuyo mejor exponente sería ya el también desaparecido- palacio de los Centelles en Oliva, que conocemos a partir de una abundante documentación fotográfica.

¿Por qué se ha escogido este edificio y no otro? A estas alturas, la respuesta es evidente. En las últimas décadas se han restaurado, con mayor o menor acierto, diversas mansiones medievales valencianas, como el palacio de Scala, el de los Duques de Gandía, el del Almirante o la casa de Joan de Valeriola. Sin embargo, todos ellos son edificios que habían sido muy transformados o donde los elementos ornamentales conservados eran relativamente pobres o convencionales. Las planas y sobrias fachadas de piedra, los alfarjes policromados o las grandes ventanas ajimezadas no son más que un vago eco del refinamiento y lujo de la Valencia de finales del siglo XV.

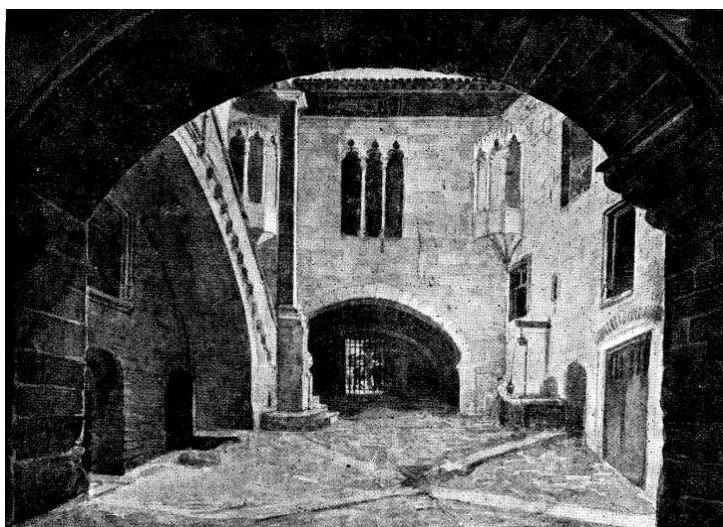
Pero existe otra razón fundamental para tomarlo como referencia: la gran repercusión que su arquitectura tendría a nivel artístico y cultural en el siglo XIX,

una época en que se revalorizaría la arquitectura gótica en toda Europa. Como nos refiere en 1876 el marqués de Cruilles a propósito del palacio:

Es sin disputa el único más antiguo y menos modificado o amodernado edificio de propiedad particular que subsiste en Valencia, y por esto y su gusto de arquitectura merece se le dedique un lugar en esta revista de curiosidades históricas³.

Ya se ha comentado que dos años después, en 1878, un incendio destruiría la parte principal de esta antigua joya de la arquitectura medieval. Los intereses económicos de los propietarios, las necesidades municipales de ampliar la plaza y la desidia de la Comisión de Monumentos acabarían con el resto, sin plantearse si quiera la reconstrucción de la parte perdida. Sin embargo, serían varios los artistas que antes y después del incendio se interesarían por su arquitectura y es a ellos a quienes debemos agradecer la realización de una serie de dibujos, pinturas y grabados que nos van a permitir ilustrar el monumento desaparecido.

Por ello se va a partir de la visión decimonónica del monumento, conociendo la singular biografía de todos aquellos que se interesaron por él y que nos han legado su memoria. También profundizaremos en la historia y vicisitudes de la familia que lo construyó y vivió en él, con sus momentos de esplendor y de decadencia. Una interpretación crítica de algunos documentos variados y la comparación con otras arquitecturas coetáneas, nos permitirá abordar la restitución de la planta, dimensiones y programa de una residencia nada singular de uno de los mecenas más poderosos del cuatrocientos valenciano.



Dibujo del patio del palacio, publicado por A. Venturi.

³ Cruilles, (Vicente Salvador Montserrat, marqués de): *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876, tomo II, p. 460.

1.- UN RECORRIDO LITERARIO EN TORNO A LA CASA DE LOS SORELL EN VALENCIA

La casa de Mossen Sorell es probablemente el edificio privado de origen medieval que más y mejor ha sido tratado en la literatura valenciana. El interés despertado a finales del siglo XVIII por Marcos Antonio de Orellana y retomado por Boix llevará a una puesta en valor a mediados del siglo XIX, en un momento en que las ideas de restauración y de conservación de la arquitectura gótica empezaban a difundirse por Europa. En este primer epígrafe realizaremos un rápido viaje por los principales textos que hacen referencia a nuestro edificio, comprobando cómo fue aumentando el interés suscitado entre los expertos, que llegaría a convertirse finalmente en casi una mitificación por parte de aquellos que no llegaron a conocerlo.

1.1.- El erudito Orellana y la historia de las anécdotas

La primera referencia que tenemos del interés despertado por la casa de los Sorell nos remite al texto de *Valencia Antigua y Moderna*, un manuscrito de Marcos Antonio de Orellana (1731-1813) escrito hacia 1800 pero publicado en 1923⁴. En su obra, el erudito escritor ilustrado aborda el extenso listado alfabético de las calles y plazas de

⁴ Orellana estudió Filosofía y Leyes en Valencia, aunque acabó ejerciendo como abogado en Cádiz y Madrid. En 1780 se retiró a su ciudad natal, donde realizó múltiples estudios sobre temas diversos, destacando los de contenido histórico y científico. Llegaría a ser Abogado de los Reales Consejos y del Colegio de la Corte, así como Académico de San Fernando, de San Carlos y de la Academia de la Lengua Latina Matritense, de los Fuertes de Roma. En su producción destaca, por su interés para el estudio, su *Pictórica Biographia Valentina, o Vidas de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores valencianos*, así como la obra que nos ocupa, *Valencia Antigua y Moderna. Nomenclatura y etimología de los nombres antiguos y modernos de las calles y plazas, y algunos otros edificios públicos de Valencia*, que permaneció durante más de un siglo como manuscrito antes de ser publicado. No era, sin embargo, una obra completamente desconocida, porque muchos autores decimonónicos la citan.

Valencia, buscando el origen del nombre de cada una de ellas o sus denominaciones antiguas. Pero además de esto añade interesantes comentarios de carácter diverso, desde anécdotas a datos históricos o de naturaleza artística, entre los cuales se puede incluir el texto que nos ofrece a propósito de la plaza de Mossen Sorell.

Plaza de Mosen Sorell.- Esta Plaza que está al principio de la Calle ahora llamada de la Corona, y antes llamada dels Tints, en castellano de los Tintes, no solo en el día se nombra con el renombre de Plaza de Mosen Sorell, como la menciona el Diario de 29. Mayo 1793. siguiente, tiene de muy antiguo dicho renombre, con el que la mencionó el Almotacén o Mustassaf en varios provehidos [sic], como uno de 17. Diciembre 1706. otro de 23. Setiembre 1660. y otro de 13. de Marzo 1693. en el cual juntamente nos recuerda las 4. esquinas tan decantadas de Mosen Sorell, pues nombra els quatre cantons de la plaça de Mosen Sorell. En suma, dicho renombre cuenta tal antigüedad que de más de una Centuria nos consta por Lop que la menciona. Pero no hay que dudar que es mucho y mucho más antigua su Denominación que dimana de aquella antigua Casa, con su fachada a la Plaza, y marcada con el número ... manzana ... propio Solar de los Condes de Albalat, Lugar situado a una legua de Valencia, y que para distinguirse de otros Lugares del Reyno, que tienen el propio nombre, como Albalat dels Tarongers, o de Segart, Albalat de Pardines, &c. se denomina también con renombre, llamándose Albalat de Mossen Sorell, o dels Sorells, que ambos renombres se le dan frecuentemente y no sin fundamento porque la expresión Mosen Sorell, tiene alusión a la persona que posebía [sic] antiguamente dicho Lugar y Casa, ahora sea el mismo Arnaldo Sorell, que vino a la Conquista, y que fue aquí muy heredado, ahora sea otro inmediato descendiente suyo del mismo apellido. Y la dels Sorells alude, o bien por decirse en plural hablando de la misma familia, o bien por respeto de sus armas parleras, que son dos pezes [sic] de la especie de el que en valenciano llamamos Sorell (en latín Trachurus, i) como explicándolas dice Mosen Jayme Febrer:

*Estos dos Sorells sens oles del mar
Sobre lo camp d'or, indiquen lo nom
De Arnau de Sorell, a qui el Rey va armar &c.*

Pues no es nuevo [sic] antes si es muy regular formarse, y averse [sic] formado las armas alusivas al apellido, y exponiendo en ellas lo que aquel declara [...]

Aunque dicho apellido de Sorell acabó ya, y el actual Conde de Albalat, que tiene sangre de dicha familia, es Don Vizente Torá [sic] hijo de Don Joaquín Torá [sic] empero quedó permanente el renombre de Plaza de Mosen Sorell, demostrando el prenombre Mosen la nobleza militar que acompañó a los de dicho apellido ascendientes del actual Conde de Albalat, pues para el goze [sic] de dicho Ditado avían [sic] de ser armados Caballeros del qual [sic] prenombre se trató ya difusamente insinuando en otra parte otros entronques muy

lustrosos de dicha familia. Y es de notar, que quizá ha prevalecido en este apellido el Ditado de Mosen por no poder usar ella del Don pues el fundador del vínculo, previno que su posebedor [sic] jamás se denominase con Don, motivo por el qual [sic] refirió alguna vez el difunto Conde de Albalat Don Joaquín Torá [sic] que él se graduó en Theología [sic] para con este motivo firmarse anteponiendo una D a su nombre, la qual [sic] algunos la tendrían por cifra de Don, y él a todo lance [sic] podría decir ser cifra de Dotor [sic].

En la Portada de dicha Casa se halla un mote de letra Gothica [sic] que siguiendo la figura del Pórtico, dice:

Lo que tenemos fallece .. P .. El bien obrar no perece

Usó mucho en otro tiempo poner semejantes motes, ya morales, ya políticos, y siempre instructivos, en las casas. En el salón más principal de la misma, se lee (también de letra, que unos dicen Gothica, otros Gálica, o Galicana, y otros Longobarda) otro mote, que siguiendo el contorno del techo, todo de maderage [sic] antiguo, dice assi [sic]: Que fábrica pueden mis manos fazer, S que no faga curso según lo pasado S. que fábrica S. Y pues hemos empezado con motes o lemas enigmáticas y misteriosas, expresaré otro que había en la casa de mis Padres [...]⁵

Orellana continúa divagando varias páginas con ejemplos de sentencias y leyendas que ha visto en los salones de otros edificios de Valencia, dentro de esa afición por la anécdota erudita que es tan propia de su obra. Sin embargo, a nosotros solamente nos interesa la referencia a la casa de los Sorell. Debe notarse, en primer lugar, la fascinación que demuestra el autor cuando encuentra una antigua historia o anécdota que puede relatar, y la importancia que la antiquísima mansión de los Sorell comenzaba a despertar a finales del siglo XVIII entre los valencianos. A su condición de secular testimonio de otra época debemos añadir la atención que captaba en los visitantes con las enigmáticas frases de la portada y la sala principal.

Se trata de la visión de un hombre de letras y no de un crítico de arte, que habría estado mucho más influenciado por las ideas promovidas por las academias en ese momento. Así ocurriría, por ejemplo, con Antonio Ponz, quien en sus cartas (1779) nos ofrece este panorama completamente distinto:

Como en Valencia no ha florecido el mejor gusto de la arquitectura, según tengo dicho a V. pocas fábricas de particulares se hallan con esta qualidad [sic] de que darle noticia. Entre las antiguas hay una junto al horno, que llaman de los Alicofres [sic], con columnas en la puerta,

⁵ Orellana, Marcos Antonio de: *Valencia antigua y moderna*, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia 1923, tomo II, pp. 316-318.

y en el patio, labores en los frisos, y otras cosas de escultura conforme a lo que se hacía al principio del siglo decimosexto⁶.

La casa de los Salicofres no era otra que el renacentista Palacio del Embajador Vich. Continúa Ponz alabando la casa de los marqueses de Jura Real y criticando abiertamente la de Dos Aguas, lo que se entiende sabiendo que la primera era obra del arquitecto académico Vicente Gascó y la segunda una fantasía barroca diseñada por el excéntrico pintor Hipólito Rovira.

Lo cierto es que lo que encontró Ponz no fue tampoco una Valencia gótica, sino más bien una ciudad con una arquitectura sobria y anónima, fruto de intervenciones más o menos importantes llevadas a cabo sobre todo en la última centuria. Debemos tener en cuenta que durante todo el siglo XVIII se había producido una renovación de las residencias burguesas y aristocráticas de la ciudad. La bonanza económica originada por la mejora de la agricultura y, sobre todo, la industria de la seda, estaba potenciando el enriquecimiento de una burguesía emergente. Desde el punto de vista de la arquitectura, el desarrollo de la construcción en ladrillo y el cambio de los gustos, con la introducción de nuevos elementos como los balcones de forja, estaba propiciando un cambio en la imagen urbana. También los programas residenciales estaban cambiando y en muchos lugares se empezaban a sacrificar los antiguos salones de altísimos techos artesonados para habilitar las plantas altas con habitaciones para el servicio.

Por todo ello, a finales del siglo XVIII ya empiezan a verse con otros ojos los vetustos edificios que todavía no habían sido modernizados, sea por su excepcionalidad artística o por otros motivos más prosaicos. En este momento son muy pocos los que desarrollan esta sensibilidad erudita y siempre desde el punto de vista de un espectador imparcial, que asumirá como algo inevitable la renovación propiciada por los propietarios. Una renovación que, en muchas ocasiones, consistirá simplemente en colocar falsos techos de cañizo y escayola, abrir balcones en la fachada y cuadrar las portadas de medio punto, proceso que se culminaría con el control académico de los frentes urbanos durante la primera mitad del siglo XIX.

En el caso de la casa de los Sorell, sin embargo, la imagen medieval pervivirá quizá más que en ningún otro edificio de Valencia. La excepcionalidad de la obra primitiva, la decadencia de la familia en la época álgida de las renovaciones y, sobre todo, una cierta sensación de dependencia o de deuda hacia el fundador del mayorazgo, propiciarán que en este momento de crisis y cambios sociales se mantengan

⁶ Ponz, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid 1779, tomo IV, pp. 151-152.

prácticamente intactos los caracteres más representativos de la mansión medieval. La situación no era para menos, como veremos al tratar de la familia. Las pintorescas condiciones sucesorias del mayorazgo establecían una rigurosa agnación por vía masculina, lo que originará múltiples pleitos y situaciones dramáticas por las que una rama de la descendencia perdería todos los derechos si no había un varón que la continuara. Del mismo modo, el sucesor debería adoptar el apellido Sorell para disponer de la herencia y, como nos recuerda Orellana, tenía prohibido titularse Don bajo pena de perderlo todo.

Desde esta óptica, podemos suponer, sobre todo en la última época, un cierto complejo y una necesidad de legitimación constante, que se conseguiría solamente conservando ante los conciudadanos la esencia del linaje perdido, es decir, manteniendo intacta la casa solar de los Sorell. Diversas vicisitudes del destino habían querido que la vetusta mansión se conservara tal como la dejó Mossen Bernat Sorell, y ni siquiera cuando el señorío de Albalat se elevó a condado se modificaría el escudo de armas de simple caballero, quizá ante el temor de que algún pariente pudiese alegar en contra basándose en las caprichosas exigencias del fundador del mayorazgo.

Pasado el umbral del siglo XIX serán los problemas familiares y la disolución de los mayorazgos lo que provocará el abandono –y la consecuente salvaguarda- de la casa señorial, que se alquilará a diversos propietarios y que empezará a despertar entonces el interés por su antigüedad y por su calidad artística. La instalación en sus salones de un taller litográfico y posteriormente de una institución cultural harán que el edificio sea conocido y apreciado por artistas e intelectuales. Pero de esto se hablará en su momento.



Detalle de la leyenda de la portada principal, según dibujo de S. Asenjo.

1.2.- George Edmund Street y Richard Ford: una primera reivindicación de la arquitectura residencial medieval valenciana

En Valencia marcaría un antes y un después, con respecto a la apreciación de la arquitectura gótica, la visita del arquitecto inglés George Edmund Street (1824-1881) quien publicaría sus experiencias, en 1865, en la obra titulada *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, obra que sería reeditada en diversas ocasiones y todavía hoy sigue siendo una obra de referencia. Visitó España por primera vez en otoño de 1861, continuando con dos visitas más en 1862 y 1863⁷. Realmente estuvo en Valencia unos pocos días que le sirvieron para redactar un capítulo completo de su obra, incluyendo dibujos de los principales monumentos medievales de la ciudad. Visitó la Catedral, las puertas de Quart y Serranos o la Lonja, lamentando no poder acceder a la desconsagrada iglesia de Santo Tomás, derribada poco después. Por muy poco tiempo no llegó a conocer la antigua Casa de la Ciudad, que en 1860 se acababa de demoler. Tampoco contempló la casa de Mossen Sorell, perdida en un barrio popular y entonces cerrada al público por ser de propiedad particular. Sin embargo, son interesantes las palabras que dedicó de forma genérica a nuestras mansiones solariegas.

Los restos de arquitectura residencial son de cierta importancia. Una característica bastante frecuente es la ventana de dos o tres vanos, dividida por columnas exentas. Los ejemplos más antiguos tienen simples remates trilobulados, y capiteles esculpidos en las columnas. En los ejemplos más tardíos hay molduras que rodean el remate apuntado, y los ábacos y capiteles están tallados: pero hay un hecho muy curioso, que en todas partes por donde he visto antiguas ciudades en las costas del Mediterráneo, Vd. siempre algunos ejemplos de este último tipo de ventana, con detalles y tallados tan semejantes en su carácter, que ¡casi he llegado a la conclusión de que todas se habían ejecutado en el mismo lugar, y se enviaron por la región para ser colocadas! No obstante, son siempre muy bellas, tanto que uno no debería quejarse si aparecen demasiado a menudo. Los fustes son generalmente de mármol, y a menudo están pareados uno junto a otro

Los Árabes tenían un nombre para este tipo de ventanas, y como nosotros no, y queremos uno, podría estar bien mencionarlo. Las llaman ajimez, literalmente ventanas por donde entra el sol. [...]

Uno de los ejemplos más antiguos de esas ventanas ajimez está en una casa en el lado oriental de la catedral; y hay un buen ejemplo de fecha posterior en una antigua casa de la Calle de

⁷ Las fechas de las visitas no aparecen en el libro, pero sí en la literatura que trata sobre el mismo. Puede verse, por ejemplo: López Ulloa, Fabián: “La tipología de la arquitectura gótica española a través de los apuntes de George E. Street, a los 150 años de su primer viaje a España”, en *Actas del Séptimo Congreso de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2011, pp. 777-789

Caballeros, cuyo patio interno y escalera también son pintorescos, aunque poco medievales. Todas estas casas parecen haberse construido con la misma planta, con los establos y las oficinas en el piso de abajo, organizados rodeando un patio interno, y una escalera de piedra descubierta que conduce al primer piso, y las habitaciones para vivir superiores. Los frentes recayentes a las calles son generalmente bastante sombríos y de aspecto severo, pero los patios son siempre pintorescos⁸.

Como en otras ocasiones, las observaciones de Street resultan sumamente agudas y acertadas. Es cierto que las columnillas de las ventanas se construían en un mismo lugar, concretamente en Gerona y que después se exportaban por todo el Mediterráneo. También debemos reconocer que los patios medievales valencianos son poco “góticos”, sobre todo los de finales del siglo XV o principios del XVI. Respecto a los dos edificios mencionados por Street, con toda seguridad la “casa en el lado oriental de la catedral” es el antiguo edificio fotografiado por Laurent en la plaza de la Almoina. En cuanto al segundo, el emplazamiento en la calle Caballeros y su cronología tardía nos hace pensar en que se refiriera al Palacio de la Generalidad, si bien la referencia a las molduras rodeando el remate confirman que se está refiriendo a la pieza que reproduce en una de las ilustraciones del libro. Se puede destacar la gran similitud con una la ventana se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y que se encontraba ya depositada allí en la década de 1890, como demuestran antiguas fotografías.

El interés de Street por estas residencias medievales es pintoresco, poco arquitectónico, y se distancia de la afición de sus colegas por obras de tradición más clásica. En este sentido, podemos tomar como referencia el célebre *Handbook for travellers in Spain*, del viajero e hispanista Richard Ford (1796-1858) publicado por primera vez en 1845 y reeditado en diversas ocasiones.

La Calle de Caballeros es, como su nombre implica, la calle aristocrática. El carácter de estas casas valencianas es cualquier cosa menos insustancial, porque tienen un aire de sólida nobleza: un gran portal se abre a un patio, con columnatas arqueadas, que son frecuentemente elípticas; las escaleras son notables por sus ricas barandillas, y las ventanas son góticas o están formadas en el estilo ajimez, con una única columna dividiendo la apertura: las largas líneas de arcadas abiertas bajo los tejados da una luminosidad italiana en estos días de modernización. Cuando una casa se demuele, se obliga a retranquear, en vista a ensanchar las calles; las mansiones reconstruidas son uniformes y habitualmente con filas de balcones. De entre las casas más notables observe el bello ejemplar “la Casa de Salicofras”, con noble patio y columnata de mármol. El corredor superior es encantador, con delgados pilares ajimez.

⁸ Street, George Edmund: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, John Murray, Londres 1865, pp. 260 y 270. Traducción propia.

Observe los portales y puertas. ¡En tiempos recientes se ha degradado hasta convertirse en una imprenta y una chocolatería! Otra buena casa está en la Calle Cadirers: observe la del Marqués de dos Aguas, Plaza de Villarasa, que tiene un grotesco portal, una mezcla de palmeras, indios, serpientes y formas absurdas, diseño de Rovira y obra de Vergara. En la casa del Conde de Cervellón, cerca de la Puerta del Mar, se alojó Fernando VII a su regreso de Francia.

*Los aficionados a las casas pueden visitar la de Pinohermoso, calle del Gobernador Viejo, y la del Barón de Llaurí, con sus finos mármoles genoveses: desde el balcón de la casa del Tío Florido el patriota Riego arengó a la multitud. La vasta mansión del Conde de Parcent, Calle de Carniceros, contiene algunas pinturas buenas [...] El marqués de Ráfol también tiene una colección [...]*⁹

La descripción que realiza Ford de la casa señorial valenciana está viciada de las reformas dieciochescas, en lo que se refiere a las ricas barandillas o a los arcos elípticos. Respecto a los ejemplos citados, “la Casa de Salicofras” era el palacio del Embajador Vich¹⁰, excelente ejemplo del renacimiento temprano en Valencia y que aparece para los británicos como un referente de primer orden “de arquitectura plateresca”, comparable al Ayuntamiento de Sevilla o el Palacio de Monterrey en Salamanca¹¹. Respecto a la calle Cadirers, podría tratarse de la antigua casa de los Juliá, después del Barón de Santa Bárbara, de la cual nos queda hoy apenas las fachadas y el patio tras haber sufrido una pesada restauración.

En lo que respecta al palacio del Marqués de Dos Aguas, debe notarse que la visita de Ford es anterior a la renovación ecléctica de la fachada, por lo que no contempló más que la portada y los restos de los frescos originales de Hipólito Rovira, ya muy deteriorados. Finalmente, el palacio de Cervellón sigue en su sitio, o al menos la fachada, una estancia y el patio, ya que el resto tampoco sobrevivió a la reciente restauración. Debe notarse que ninguna de las anteriores mansiones es propiamente un edificio gótico y que las ventanas ajimezadas debían ser bastante menos frecuentes de lo que da a entender el británico, aunque eran visibles en algunas casonas medievales poco transformadas y en los edificios públicos como la Casa de la Ciudad y el palacio de la Generalidad, entonces usado como Audiencia.

⁹ Ford, Richard: *A handbook for travellers in Spain*, John Murray, Londres 1855 (3ª edición) p. 372. Traducción propia.

¹⁰ Boix y Ricarte, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*, Imprenta de J. Rius, Valencia 1862, tomo I, p. 260. El edificio se llamó así durante un tiempo por haber residido allí a finales de siglo XVII unos comerciantes alemanes, cuyo jefe era Herman Salicofre.

¹¹ En un artículo sobre arquitectura española publicado en 1846 en *The London Quarterly review*, vol. 77, p. 280.

1.3.- Breves notas en la obra enciclopédica de Pascual Madoz

Respecto a la casa de Mossen Sorell, desde mediados del siglo XIX podemos mencionar una larga lista de autores que la cita, aunque de manera muy diversa. El primero que se centra en su arquitectura, aunque de manera bastante escueta, es el escritor y político liberal navarro Pascual Madoz (1806-1870), en su *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, publicado entre 1845 y 1850. En el tomo XV y en la voz dedicada a la ciudad de Valencia, tras mencionar una completa lista de residencias señoriales “modernas”, continúa así:

En cuanto a edificios ant[iguos] no deben omitirse el palacio que fue de los duques de Maqueda [sic], hoy de Dos Aguas, en la calle de las Avellanas, obra del siglo XIII; el embajador Vich, objeto de admiración de los extranjeros por la perfección de su escultura y entallados, en columnas, jambas, dinteles y demás ornatos, todo en mármol de Génova, tanto en su entrada, como en su gracioso patio en forma de peristilo, y en los ajimeces de las ventanas de los pisos principal y segundo [sic]: hoy pertenece al Barón de Llaurí; la casa del conde de Albalat en la plaza de Mosen Sorell, sobre cuya portada, entrelazada con varios adornos, se ve la siguiente inscripción: “Lo que tenemos fallece, y el bien obrar no perece”; en el piso principal hay 2 techumbres artesonadas con su competente leyenda alrededor, de un trabajo delicado y prolijo.¹²

Respecto al primero de los edificios citados por Madoz, resulta sorprendente la referencia a la casa de los duques de Maqueda. Pensamos que realmente se trata un error, queriendo referirse a la casa de los duques de Mandas, que además no dataría del siglo XIII, sino del XVI. La equivocación parece evidente, porque no hay tantas casas en la calle Avellanas y porque el marqués de Cruilles nos habla del mismo edificio refiriendo que fue comprado a los marqueses de Dos Aguas y demolido en 1864¹³. Su portada renacentista está depositada en el Museo de Bellas Artes de Valencia y un bello artesonado, seguramente de principios del siglo XVI, fue adquirido por el pintor valenciano Muñoz Degrain y acabó en Málaga, en el actual Museo Picasso¹⁴. Este edificio se encuadraba estilísticamente en la etapa de transición del gótico al renacimiento, aunque su origen era anterior, habiéndose documentado recientemente la presencia de Pere Compte realizando un arco en 1491, como parte de una remodelación sobre una construcción ya existente¹⁵.

¹² Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (tomo XV) Madrid 1849, p. 372.

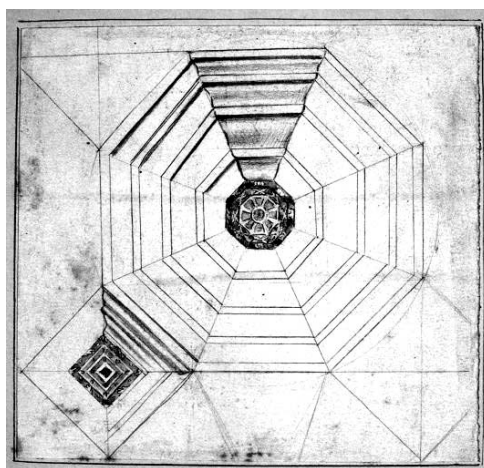
¹³ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, p. 462.

¹⁴ Marías Franco, Fernando: “De la Casa Cazalla al Museo Picasso: historia de un palacio malagueño” en Giménez, Carmen (ed.) *Arquitectura del Museo Picasso. Málaga. Desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI*. Museo Picasso, Málaga 2004, pp. 52-77.

¹⁵ Zaragoza Catalán, Arturo y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Pere Compte arquitecto*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2007, p. 69 Sin embargo, el artesonado conservado en Málaga sería algo posterior.

El otro edificio citado por Madoz es el palacio del Embajador Vich, cuyo patio se ha reconstruido recientemente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Contaba también con una portada renacentista, que conocemos por un grabado, y buenos artesonados, alguno de los cuales podría haber acabado en el Museo de Bellas Artes¹⁶. Como refiere Madoz, esta obra era especialmente atractiva a los turistas extranjeros. Su construcción dataría de la década de 1520 y fue iniciativa del que fuera embajador de los Reyes Católicos en Roma durante años, lo que explicaría su decidida aceptación del lenguaje renacentista¹⁷.

Finalmente, Madoz introduce el edificio gótico de la casa de Mossen Sorell. Debe notarse que a Orellana lo que más le interesa es la anécdota de la leyenda de la portada. Otro dato interesante es que Madoz menciona expresamente la existencia de dos artesonados, mientras que el resto de autores harán referencia únicamente al de la sala principal. Podemos achacarlo a un error del autor, como otros fallos vistos anteriormente, o pensar que realmente existieron dos artesonados y que uno de ellos habría desaparecido poco después. De hecho, tenemos constancia de que en 1852 un inglés le ofreció una cuantiosa cantidad al conde de Albalat por el artesonado de la Sala principal, pero que la rechazó¹⁸. Sin embargo, no sabemos si finalmente se pudo vender un hipotético techo de la Antesala, que sería más pequeño y manejable.



Detalle del artesonado, colección Lázaro Galdiano.

¹⁶ Parece ser que procederían del palacio dos artesonados conservados en el Museo de Bellas Artes. Se han encontrado los dibujos realizados para desmontarlos y numerar los casetones. (La noticia aparece por primera vez en: Gavara Prior, Joan J.: “Consideraciones en torno a las trazas del palacio Vich y la fortuna de algunas de sus pertenencias”, en *L'ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (Catálogo de exposición) Generalidad Valenciana, Valencia 2006, pp. 93-127). Acaso el artesonado instalado en una de las salas del Museo de Cerámica, en el Palacio del Marqués de Dos Aguas, podría también proceder de este edificio.

¹⁷ Sobre este edificio puede verse: Benito Doménech, Fernando (dir.): *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia 2000.

¹⁸ Esta noticia fue recogida por Juan Bautista Enseñat en un artículo de 1878, que se tratará más adelante.

1.4.- La casa de los Sorell en las guías de Valencia: Boix, Settier y el marqués de Cruilles

Las breves guías “turísticas” publicadas a mediados de siglo, como *Valencia en la mano* o el *Manual de forasteros en Valencia*, no hacen referencia a edificios particulares sino a los grandes monumentos. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX cambiaría la situación. Especial interés presenta por el edificio el escritor e historiador valenciano Vicente Boix Ricarte (1813-1880) en su *Valencia histórica y topográfica*, publicada entre 1862 y 1863 que, si bien en gran medida está copiando el manuscrito de Orellana, dedica una cierta extensión a la casa de los Sorell aportando una visión muy personal:

[...] *Esta denominación [Plaza de Mosén Sorell] se debe a la vieja y aún magnífica casa que se ostenta todavía en la misma plaza, que ahora ocupan las dependencias del celebrado establecimiento litográfico del entendido D. Antonio Pascual y Abad, que tiene la satisfacción de contar con una familia tan laboriosa como inteligente. Esta es la casa solar de los condes de Albalat, lugar situado a una legua de Valencia, y que, para distinguirlo de otros pueblos del mismo nombre, se llama Albalat dels Sorells. La denominación de Mosén Sorell, se debe sin duda a Arnaldo Sorell, que vino a la conquista, o alguno de sus descendientes, o a la circunstancia de que en el escudo de armas de esta casa hay dos peces, llamados en valenciano Sorells, thracuri en latín.*

[...] *En la portada mudéjar de este antiguo palacio, el más bien conservado que de su época ostenta nuestra capital, hay una inscripción en caracteres góticos de piedra, pero de relieve, que dice así:*

*Lo que tenemos fallece....
P.... El bueno obrar no perece.*

Entre las molduras del suntuoso y regio artesonado del salón principal de la misma casa, se lee también esta inscripción, que circuye los muros de toda la gran cámara:

*Qué fábrica pueden mis manos fazer S
que no faga curso según lo pasado S
que fábrica S*

Es digno de visitarse este salón, así como la portada magnífica de la capilla, cuyo buen estado se debe al cuidado del citado D. Antonio Abad [sic]. Lástima es que no se restaure este

*palacio, que es un verdadero monumento arquitectónico de nuestros tiempos. Lo aconsejamos en honra de las glorias artísticas de Valencia*¹⁹.

Vicente Boix fue uno de los principales intelectuales de la Valencia de mediados del XIX y una de las personas más influyentes en el panorama histórico y monumental²⁰. Quizá no hace falta añadir que Boix era buen amigo de Antonio Pascual y Abad, el prestigioso grabador alcoyano afincado en Valencia, que desde 1852 estaba establecido en el antiguo caserón²¹.

Vamos a dejar aparte la leyenda de Arnaldo Sorell, derivada de las apócrifas *Trobes de Mossen Febrer*, que seguramente se escribieron en el siglo XVII para halagar y ennoblecer el origen de las familias más poderosas del momento²². Lo que sí es importante es que se hace referencia por primera vez a la puerta gótica de la capilla y que se habla de “restaurar” el edificio. Tanto la revalorización de la arquitectura gótica como las primeras teorías con respecto a la restauración se están desarrollando por estas fechas en Francia y sería pocos años después, en 1865, cuando Viollet-le-Duc publicará su célebre definición de la restauración en estilo:

*Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. Ce n'est qu'à dater du second quart de notre siècle qu'on a prétendu restaurer des édifices d'un autre âge, et nous ne sachions pas qu'on ait défini nettement la restauration architectonique*²³.

Como señalaba el arquitecto francés, es en el segundo cuarto del siglo XIX cuando el término empieza a usarse en Francia, con motivo de los grandes monumentos del gótico pleno salvajemente agredidos durante la Revolución Francesa. Por ello es notable la mención de esta novedosa idea por parte del erudito valenciano.

¹⁹ Boix, V.: *Valencia histórica...*, tomo II, pp. 51-52.

²⁰ Nacido en Xàtiva de origen humilde, sus padres lo confiaron al cuidado de las Escuelas Pías y llegó a ser diácono de la orden de los escolapios. Sus inquietudes intelectuales y su enorme curiosidad le llevaron a abandonar la orden en 1836, aprovechando la supresión de las congregaciones religiosas en España. Poco después recorrería durante ocho meses media Europa como secretario del marqués de Bellisca. Ejerció la docencia y estuvo muy vinculado a los grupos liberales y a algunos movimientos revolucionarios hasta que, en 1854, decidió abandonar la política y dedicarse a labores académicas e intelectuales. Catedrático y director vitalicio del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, cronista de Valencia y Presidente de Honor perpetuo de *Lo Rat Penat*, destacaría por su extensa producción literaria.

²¹ Espí Valdés, Adrián: *El litógrafo Pascual y Abad*, La Victoria, Alcoy 1964, p. 29.

²² Esta es la opinión más difundida en la actualidad, recogida en diversos lugares. Hay fallos muy evidentes, como situar a los Cruilles entre los conquistadores de Valencia, cuando realmente llegaron un siglo después, como ocurriría con los Sorell. Se suele atribuir la autoría a Onofre Esquerdo, el genealogista del siglo XVII que fue propietario de la copia manuscrita más antigua que se conserva. No obstante, no debería descartarse que al menos una parte de la obra fuera anterior.

²³ Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel : voz “Restauración” en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tomo. VIII, París 1865, p. 15.

Continuando con los escritores sobre la ciudad de Valencia, pocos años después de los dos volúmenes de Boix, José María Settier escribirá la *Guía del viajero en Valencia*, publicada como edición bilingüe en español y francés, donde muestra todavía más interés por la casona de los Sorell²⁴.

La obra de José María Settier ofrece una copiosa información con gran detallismo, dando gran relevancia a todos aquellos aspectos que contribuyen a configurar la cultura burguesa: las bellas artes, los centros de instrucción, las sociedades de fomento, los teatros, los jardines y paseos o diversas diversiones y entretenimientos. Hace también especial hincapié en la existencia de colecciones privadas de pintura o numismática, por ejemplo, lo que nos puede ayudar a entender el nuevo enfoque que presenta al respecto del edificio que nos ocupa:

Palacio de los Condes de Albalat dels Sorells, plaza de Mosén Sorell, n. 8. Hoy está ocupada por el acreditado establecimiento litográfico de D. Antonio Pascual y Abad. Es de lo más bien conservado del género gótico que existe en Valencia. Tiene una magnífica portada sobre la cual en letras góticas de relieve hay esta leyenda:

*Lo que tenemos fallece...
Y ell bien obrar no perece.*

El artesonado del salón es precioso, así como varias puertas interiores. En el friso del salón, entre la cornisa y el techo, con letras de madera dorada sobre fondo azul, se lee: Que fabrica que fabrica pueden mis manos fazer que no faga curso segun lo pasado²⁵.

Desaparecidos los palacios del duque de Mandas y del Embajador Vich, se puede entender que Settier no los mencione. Sí que hace referencia al palacio del marqués de Dos Aguas, con una dura crítica sobre la actuación en la fachada, obra del arquitecto Ramón María Ximénez.

Respecto al edificio que nos ocupa, debe advertirse la complacencia del autor con la obra medieval en pequeños detalles. Settier será el primero en elevar al calificativo de “palacio” la mansión señorial gótica, que siempre había sido denominada como “casa”. Además, califica de “precioso” el artesonado, de “magnífica” la portada principal y habla de varias portadas de interés en su interior, es decir, no únicamente

²⁴ José María Settier era hijo del industrial turinés Baltasar Settier Gobetto, que comenzó con una modesta sombrerería y llegó a poseer una próspera fábrica de sombreros en Valencia (Serna, Justo y Pons, Anacleto: “Los viajes interiores. Las bibliotecas burguesas de la Valencia del Ochocientos” en Montiel Roig, Gonzalo y Martínez García, Elena (ed.): *Viajar para saber. Movilidad y comunicación entre universidades europeas*. Universidad de Valencia, Valencia 2004, pp. 267-297).

²⁵ Settier, Joseph M.: *Guía del viajero en Valencia – Guide du voyageur à Valence*, Imprenta de Salvador Martínez, Valencia 1866, pp. 242 y 244.

la de la capilla. De alguna manera podemos considerar que Settier es el primero que demuestra una valoración del edificio en su conjunto, más allá de las anécdotas eruditas de sus enigmáticas inscripciones.

El último autor que escribirá antes de la destrucción del edificio será el político y aristócrata Vicente Salvador Montserrat (1825-1895) IV marqués de Cruilles, cuya descripción es más histórica y poética que arquitectónica, apuntando por primera vez una hipótesis sobre la cronología de su construcción:

En una plaza triangular correspondiente a los primitivos extramuros de la ciudad, se alza un antiquísimo edificio conocido por la casa de Mosén Sorell, que da nombre a aquella. Es sin disputa el único, más antiguo y menos modificado o amodernado edificio de propiedad particular que subsiste en Valencia, y por esto y su gusto de arquitectura merece se le dedique un lugar en esta revista de curiosidades históricas.

[...] Arnaldo Sorell, cuya empresa heráldica fueron dos pececillos de los llamados en lemosín sorell (jurel, o chicarro) fue armado caballero por D. Jaime I en Mallorca por haber sido el primero que fijó la señera real en los muros de la capital de aquella isla a su conquista en 1230.

En la de Valencia fue mal herido en el combate de Puzol y murió en el Puig, siendo largamente recompensado uno de sus hijos con muy buena hacienda en Algemesí.

Uno de sus descendientes nombrado Mosén, Luis Sorell, adquirió en 1481 de la familia Aquiló el señorío del lugar de Albalat, conocido después por el de los Sorells, para distinguirlo de otros: lugar que en la conquista había sido dado a un caballero aragonés apellidado Auria, y sobre el que tiempo más adelante obtuvieron título de Barón que después se elevó al de Conde.

Esta noble y opulenta familia contrajo ventajosos enlaces correspondientes a su rango, siendo uno de ellos el de Martín Bernardo Sorell con Leonor Cruilles en 1470. Todavía se observan unidos sobre algunas puertas y en los frisos de salones los cuarteles de Sorell y Cruilles, que vienen a demostrar al menos que aquel rico ornato, correspondiente sin género de duda a la edificación de la casa, no puede ser anterior a este enlace, y revela la fecha de su construcción.

La casa, como apartada del centro de la ciudad e incluida después en una vinculación cuyos sucesores, extinguidas las líneas directas, no la miraron con igual aprecio, se resintió de estas circunstancias habiéndole sido hasta desfavorable una de las prescripciones del restablecimiento de la ley de abolición de Mayorazgos, que por sólo unas horas, hizo recaer este monumental predio en poder de herederos de la parte libre.

Destinada a varios usos, dejando desde muchos años de servir de habitación a sus poseedores, el interés de explotar los alquileres, y la imposibilidad de acudir con su producto a repararla, ha ocasionado, si no su ruina, su lamentable deterioro. Bajo el doble punto de vista de su antigüedad y de su arquitectura, es doloroso contemplarla en su estado actual: procuraremos prescindir de él, y referirnos a los mal tratados y suntuosos trazos que restan, demostrando su grandiosidad, para reseñarla tal como debió hallarse en la época afortunada de sus espléndidos poseedores, cuyas venerables sombras parecen visitarla entre los resquebrajados muros y calados ajimeces de sus ventanas²⁶.

Aquí concluye el texto del marqués de Cruilles. Da la impresión de que falten unos párrafos describiendo de alguna manera el edificio, porque es el único que hasta la fecha no menciona las leyendas de la portada y el salón principal. Por error o por desidia del editor quizá se perdieron las páginas sucesivas y nos privaron de una relación más detallada²⁷.

Las referencias a Arnaldo Sorell y sus hazañas en las conquistas de Mallorca y Valencia son, como se ha dicho antes, seguramente fruto de la imaginación de algún genealogista con pocos escrúpulos históricos y ganas de obtener el favor de las familias mejor situadas económicamente en el siglo XVII. Se ha apuntado como posible autor de las *Trobes de Mossen Febrer* a Onofre Esquerdo, quien poseyó la copia más antigua que conocemos de la obra. Tampoco fue Luis Sorell, sino su tío abuelo Tomás, quien compró el señorío de Albalat. Finalmente, el marqués de Cruilles es el único en llamar Martín Bernardo Sorell a Bernat Sorell, el primer caballero auténtico de la dinastía y al cual corresponde el prenotado título de Mossen o Mosén. No obstante, podría tratarse de un error de transcripción²⁸.

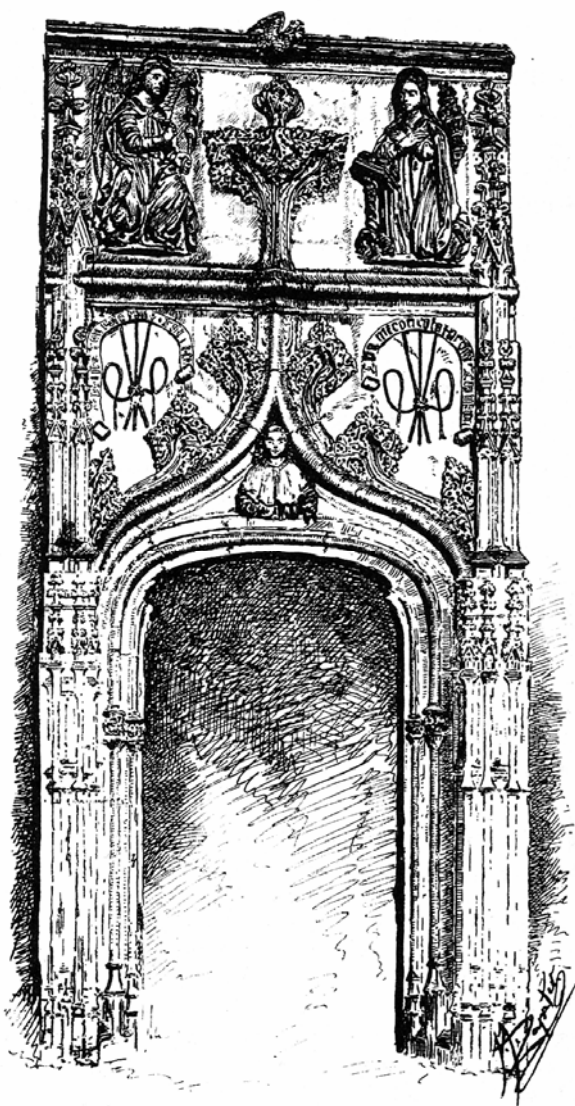
Respecto a la presencia de las armas de Sorell y Cruilles en puertas y artesonados, el autor decimonónico comete un nuevo error. ¿Intencionadamente? No lo sabemos, pero lo cierto es que no eran las armas de Cruilles las que aparecían en el palacio, sino las de Aguiló. Todos los restos e imágenes que conservamos muestran el águila sobre fondo de oro de este linaje, y no las crucecitas en campo de gules que eran el emblema parlante de los Cruilles. El equívoco podría deberse a que el escudo del

²⁶ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo II, pp. 460-461.

²⁷ Esta apreciación nuestra la hemos encontrado después expresada en un artículo publicado en la prensa de época, lamentando la ausencia de la descripción de la casa de los Sorell: *A estos párrafos parece que había de seguir la descripción del edificio; pero, sin duda por omisión involuntaria, no se ha incluido en la Guía urbana, que sólo contiene, respecto a la casa de Mosén Sorell, lo que hemos copiado* (“La casa de Mosén Sorell” en *Valencia Ilustrada, revista semanal de ciencias, artes, literatura, industria y comercio*, 24 de marzo de 1878, p. 94-95).

²⁸ Cruilles dedica dos párrafos a explicar el origen de esta palabra, que hemos omitido en la transcripción del texto. Es posible que el error provenga de haber confundido en algún documento manuscrito la palabra Mossén y el nombre de Martín. Debe tenerse en cuenta que la “a” y la “o” se pueden confundir y que una “e” muy cerrada puede parecer una “i”. Por otra parte, en la caligrafía de finales del XV la “t” es una letra baja, que puede pasar por una “s” o viceversa.

literato marqués de Cruilles ostentaba también un águila, pero no por el antiguo apellido de Cruilles, sino por el suyo propio de Salvador²⁹. Como se ha comentado, no sabemos si pensar en una equivocación involuntaria del autor o en una actuación intencionada, pero el error se ha arrastrado hasta ahora ante la falta de una revisión sistemática de la información material o gráfica que ha sobrevivido a la destrucción del palacio.



Portada de la capilla. Grabado de Zapater.

²⁹ El nombre real del marqués de Cruilles era Vicente Salvador y Montserrat, aunque firmaba con su título aristocrático. El marquesado de Cruilles había sido creado por Carlos III en 1735, como rey de las Dos Sicilias, a favor de D. Joaquín Montserrat y Cruilles. Vicente Salvador sucedió en el título a su madre en 1842, quizá con un cierto complejo de su apellido paterno. Pudimos comprobar que el apellido Salvador llevaba un águila sobre fondo dorado consultando la heráldica de los marqueses de Villores.

1.5.- Tres homenajes póstumos: Enseñat, Perales y Llorente

El interés por el edificio incendiado impactó de manera notable en la prensa valenciana de la época y, por ejemplo, el periodista Manuel Lluch Soler, primer secretario general de *Lo Rat Penat*, en un artículo publicado al poco del siniestro, lo valoraba como uno de los más preciosos edificios valencianos, notable muestra de su antigua arquitectura³⁰. Un homenaje póstumo o, más bien, una auténtica necrológica, se publicaría a modo de artículo en la revista madrileña *La Academia*, acompañado de los dibujos realizados por Salustiano Asenjo, director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia (Láminas 1.12 a 1.16). El autor del texto sería el joven periodista mallorquín Juan Bautista Enseñat y Morell (1854-1922)³¹.

Se publicaba en el número 15 del tomo III, correspondiente al 23 de abril de 1878, el grabado del incendio del palacio dibujado por Salustiano Asenjo. Acompañaba a la imagen este breve texto de la redacción, sin firmar:

Para que nuestros lectores formen una idea aproximada de las principales bellezas arquitectónicas que se admiraban en el palacio de Mosen Sorell, de Valencia, cuya desaparición es inminente a consecuencia del incendio de que fue presa en Marzo último, ofrecemos hoy al público un dibujo de dicho palacio, tomado del natural en el momento de la catástrofe por el inteligente director de la Escuela de Bellas Artes D. Salustiano Asenjo, reservando para otro número el ocuparnos de la más preciada muestra del arte mudéjar que en Valencia existía³².

En el número 19 del tomo III, correspondiente al 23 de mayo de 1878, la revista incluía dos nuevas láminas representando la portada principal y una puerta interior del salón principal. Se incorporaba además un extenso texto firmado por el referido Juan Bautista Enseñat. Probablemente en este momento el periodista mallorquín

³⁰ Lluch Soler, Manuel: "Incendio del Palacio de Mosén Sorell", en *Valencia Ilustrada, revista semanal de ciencias, artes, literatura, industria y comercio*, 24 de marzo de 1878, p. 89. Manuel Lluch Soler (1859-1895) había sido estudiante de derecho y finalmente perito agrónomo, aunque se dedicaría a escribir. En 1877 creaba *El Mosquito*, que duró unos meses, y un año después, de la mano de Constantí Llobart, fundaría *Lo Rat Penat*, siendo su primer secretario general. Colaboraría con el semanario satírico *El Jueves*, también de corta vida, y fundaría en 1884 *La Traca*, dentro de la misma línea y con bastante mayor fortuna (Laguna Platero, Antonio: "El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social", en *I/C Revista científica de información y comunicación*, nº 1 (2003) pp. 111-132).

³¹ Nacido en Sóller, residiría en Barcelona, Madrid y París. Fue el fundador del periódico *El Mosquito* en Barcelona (1873) y de *El Ideal* en Madrid, así como de la Sociedad Española de Excursiones. Durante su estancia en París ingresó en la *Société pour l'étude des langues romanes* y fue, en 1878, uno de los fundadores de *L'alliance latine*. Además de su importante labor periodística, colaborando en numerosas publicaciones españolas y extranjeras, pasaría a la posteridad como escritor dramático y traductor de obras en francés (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Espasa Calpe, Madrid 1908-1930).

³² *La Academia* nº 15, 23 de abril de 1878, p. 238.

estaba trabajando en Madrid y se le solicitara desde el propio periódico la redacción del texto.

Resulta una incógnita por qué no firmó el artículo un escritor valenciano. Además, Enseñat demuestra un conocimiento de primera mano de la situación o, al menos, lo pretende aparentar. Recoge los datos publicados por el marqués de Cruilles, pero también incorpora nuevas noticias que solamente ha podido recopilar de primera mano. Posiblemente Salustiano Asenjo entregó las imágenes del edificio con una breve reseña, pero los redactores de *La Academia* decidieron que sería aconsejable enviar a un corresponsal a Valencia para completar la información sobre el interesante edificio valenciano. Esto explicaría el retraso en la publicación del artículo. El viaje entre Madrid y Valencia no era entonces excesivamente pesado, porque desde mediados de siglo existía una línea de ferrocarril que unía ambas ciudades.

¿Cuál era la intención real de Asenjo con el envío de los dibujos a Madrid? Lo cierto es que la revista le dedicaría una atención extraordinaria con el artículo referido y cinco grabados correspondientes a la escena del incendio y cuatro detalles de elementos internos. Acaso lo que pretendía el pintor navarro afincado en Valencia fuera concienciar a las autoridades locales para promover la restauración del edificio. También el Ateneo-Casino Obrero se movió para obtener fondos que le permitieran reconstruir su sede, aunque finalmente la asociación optó por trasladarse a otro lugar³³. Con estas poéticas palabras hacía referencia al siniestro el secretario de la Asociación en noviembre de ese mismo año 1878:

La mente se resiste a recordar aquella noche y día fatales: horrorosa jornada que embargara el ánimo y hace acudir copiosas lágrimas a nuestras pupilas.

Los numerosos hijos del trabajo que después de sus tareas cotidianas, acudían a las escuelas del Ateneo en busca de alimento intelectual [...] todos se vieron despedidos por las llamas; todos, absolutamente todos, vieron desaparecer su casa-social entre aquella terrible columna de humo, entre aquel horroroso infierno de gigantescas llamas.

³³ El sábado 23 de marzo se celebró en el Teatro Principal una función benéfica para recaudar fondos para la reconstrucción de la sede del Ateneo-Casino Obrero (*El Globo*, lunes 25 de marzo de 1878, p. 4) Hubo también una importante campaña de prensa en los días sucesivos y el Arzobispo de Valencia hizo un donativo de 800 reales (*El Globo*, 14 de abril de 1878, p. 2) Tras el incendio ocupó la antigua casa que existía junto al convento de la Puridad, para pasar el 20 de octubre de 1878 a ocupar el antiguo Hospital de En Bou.

Todavía se presenta a nuestros ojos aquel espectáculo que llenaba de pavor; el horroroso chirrido del vigamen, el estrépito producido por las techumbres al desplomarse atruenan nuestros oídos.

Todavía la frase sacramental de aquí fue el Ateneo-Casino Obrero, hiere nuestro tímpano, y todavía nuestros ojos espantados, ven rápidamente desaparecer el glorioso monumento histórico-artístico, de un valor incalculable, enclavado en el antiguo palacio de Mosen Sorell.

La angustia se reflejaba en todos los semblantes. Los socios todos acudían presurosos al lugar del siniestro, ansiosos de indagar la resolución que se tomaría; pero la Junta Directiva, envuelta en una prudente reserva, procuró mantener latente la idea de la reconstitución, sin aventurar, a pesar de ello, ninguna promesa, hasta tanto que la general decidiera lo que debía hacerse.

Poco a poco cesó el horroroso estrépito, las llamas se fueron extinguiendo, el campo quedó desierto de curiosos y lleno de escombros humeantes, y con el silencio de la noche se extinguió la última chispa del incendio voraz, que había llenado de consternación primero y de amargura después nuestros corazones.

Una sola idea embargaba nuestra mente: el Ateneo-Casino Obrero podía desaparecer. [...]

La tristeza del relato del siniestro queda en parte compensada con la esperanza en la recuperación, promovida por diferentes asociaciones y particulares que colaborarían económicamente con el Ateneo-Casino Obrero desde el primer momento.

[...] Nuestro hermano mayor el Ateneo de Valencia, en reunión celebrada la noche anterior, había acordado ir en busca de todos cuantos medios condujeran a arbitrar recursos con que reinstalar el Ateneo-Casino Obrero. Es decir, cuando el voraz elemento destruía el maderamen de la parte superior del que fue palacio de Mosen Sorell, cuando todavía no se hallaba completamente extinguido el incendio, ya la Sociedad que abriga en su seno muchos hombres notables de nuestro suelo patrio, se reunía para enjugar las lágrimas de sus hermanos, y arrojaba la primera piedra en los cimientos de nuestra reconstitución. [...]

[...] Todo lo expuesto, señores, salvo omisión involuntaria, son las manifestaciones de simpatía hechas en pro del Ateneo-Casino Obrero; manifestaciones que han venido a formar un derecho a la gratitud de sus asociados. Esta digna actitud de todas las clases de la sociedad valenciana, nos impuso un deber; la reinstalación de la Sociedad, el levantamiento del Ateneo-Casino Obrero, sobre los escombros del que destruyó el horroroso incendio³⁴.

³⁴ “Memoria leída por Guillermo Guillot Almonacid, Secretario de la Sociedad” en *Ateneo-Casino Obrero de Valencia. Sesión solemne de reinstalación y apertura del curso celebrada en la noche del 20 de Octubre de 1878*, Imprenta de M. Alufre, Valencia 1878, pp. 3-9. En el mismo folleto aparecen otros dos discursos, de Cristóbal Pascual y Genís y de Francisco Vives Mora, haciendo breves alusiones al incendio. También encontramos

La posibilidad de reconstruir el edificio destruido por el incendio no era algo tan descabellado, ni siquiera en el atrasado panorama español. De hecho, por las mismas fechas ocurriría un suceso similar a nuestro caso y que tendría un resultado muy diferente. Estamos hablando del incendio en 1862 del Alcázar de Segovia y de su reconstrucción posterior a partir de 1882 bajo la dirección del arquitecto Antonio Bermejo y Arteaga, prolongándose las obras catorce años. Fue posible la intervención también gracias al interés de un dibujante, en este caso el segoviano José María Avrial y Flores, que dos décadas antes había dibujado con detalle los salones del edificio³⁵.

Sin embargo, la modesta asociación benéfica bastante haría con poder costearse el alquiler de un nuevo local y la adquisición de los muebles y objetos necesarios para poder reiniciar sus actividades. Al fin y al cabo, éste era su verdadero cometido social y debía llevarlo a cabo a base de donativos de benefactores y particulares.

El posible propósito de movilizar a la opinión pública sobre el edificio destruido por el incendio fue parcialmente frustrado, porque *La Academia* guardaría un largo silencio tras la aparición del número de mayo, transcurriendo prácticamente un año hasta la publicación de dos grabados más en marzo y abril de 1879, bajo el título genérico de *Bellezas del arte suntuario español*. Podríamos relacionar también este silencio con el período en que se mantuvo la incertidumbre sobre el destino de la mansión medieval y con el informe sobre el estado del edificio y la orden de demolición emitida por el Ayuntamiento ese mismo mes de marzo.

Por desgracia *La Academia* dejó de editarse tras el número de abril de 1879³⁶. Había preparadas al menos dos láminas más, correspondientes a otras dos portadas del edificio y que seguramente deberían haber sido publicadas en los ejemplares de los meses siguientes. No obstante, las revistas de la época acostumbraban a sacar el máximo partido a los grabados e ilustraciones, que se intercambiaban o vendían y que por ello aparecen repetidos en diferentes lugares. Y, por suerte para nosotros, cinco de los dibujos de Asenjo, incluidas las dos portadas inéditas, salieron

una propuesta de Himno para esta asociación, cuyo estribillo alude al incendio: “De entre un montón de escombros, / Que hundió nuestro trofeo, / Hoy brota el Ateneo / a realizar su fin. / Venid, y en nuestros hombros / Tan alto lo elevemos, / Que a conocer le demos / Al último confín”.

³⁵ Una relación pormenorizada de la situación previa y las actuaciones que se iban a llevar a cabo se publicó con el título de “La restauración del Alcázar de Segovia” en *La ilustración española y americana*, nº XXII, p. 367, firmado por Benigno Vega.

³⁶ En Valencia únicamente hemos encontrado los ejemplares de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, dando por supuesto que la interrupción del volumen de 1879 se debía a un problema local. Sin embargo, al buscar los ejemplares posteriores en la Hemeroteca Nacional, se ha podido comprobar que la revista se dejó de editar en ese momento.

finalmente a la luz en las páginas de *La Ilustración Catalana* entre 1880 y 1884 (Láminas 1.17 y 1.18)³⁷.

Dejaremos las imágenes para más adelante. En todo caso, de momento lo que nos interesa es el texto de Juan Bautista Enseñat, titulado *Valencia antigua y moderna* parafraseando la obra del marqués de Cruilles, recientemente editada, que utiliza además como principal fuente de referencia sobre el edificio. Las frases de Enseñat son grandilocuentes y quizá algo exageradas con respecto a la importancia real del edificio, lo que nos hace reafirmarnos al pensar en una estrategia de concienciación con respecto al edificio medieval valenciano antes de que se acometiera el derribo.

A principios de Marzo último, la prensa española deploraba la pérdida del más antiguo edificio particular, de la más preciada muestra de arquitectura mudéjar que en Valencia subsistía, de la casa nobiliaria de la ilustre familia de los Sorells, cuyos principales departamentos habían sido en pocas horas reducidos a escombros por un espantoso incendio.

Siendo inminente la completa desaparición de tan notable edificio, La Academia ha querido conservar una exacta copia de las principales bellezas arquitectónicas que en él se admiraban, y ofrece al público dibujos tomados del natural por el inteligente director de la Escuela valenciana de Bellas Artes D. Salustiano Asenjo, que dan aproximada idea de lo que fue el palacio³⁸.

Continúa el periodista repitiendo los datos históricos publicados por el marqués de Cruilles. Sin embargo, incorpora nuevas aportaciones debidas sin duda a su propia investigación mediante la consulta a las personas vinculadas al edificio. Así, añade información sobre un cuadro que poseía el litógrafo Abad en el que aparecía Arnaldo Sorell, dato al que se referirán también autores posteriores (Lámina 1.4). No obstante, se pueden observar los errores cometidos al nombrar al litógrafo Abad o a Roger de Lauria, lo que demuestra que se trata del fruto de una entrevista.

³⁷ Únicamente se publicaron las portadas, pero no el dibujo del incendio. Fueron los siguientes:

- Portada de madera (inérita): nº 3 (30 de julio de 1880).
- Picaporte: nº 63 (30 de mayo de 1882)
- Portada lateral de la sala: nº 71 (30 de septiembre de 1882).
- Portada del entresuelo (inérita): nº 88 (15 de junio de 1883).
- Portada principal: nº 98 (15 de noviembre de 1883).
- Portada principal (fotografía de Laurent): nº 109 (28 de enero de 1884).
- Portada superior de la escalera: nº 122 (noviembre de 1884).

La primera de estas portadas había sido recogida por Miguel Ángel Catalá Gorgues en su libro *Valencia en el grabado 1499-1899* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, p. 254) procedente de una estampa suelta de la Colección Huguet. El autor indica que se publicó en la página 776 del volumen correspondiente a 1884 de la revista ilustrada barcelonesa *La Hormiga de Oro*. Sin embargo, los datos no deben ser correctos, porque solicitamos una copia a la Biblioteca Nacional con estos datos y nos llegó algo diferente.

También se publicó una de las portadas en la página 40 del tomo III de *La Ilustración Artística*, en 1884

³⁸ *La Academia* nº 19, 23 de mayo de 1878, tomo III pp. 298-299.

Pocos son los datos históricos adquiridos acerca de este edificio. Dice el marqués de Cruilles, en su Guía urbana de Valencia, que Arnaldo Sorell, cuya empresa heráldica fueron dos peces de los llamados en lemosín sorell (jurel o chicarro), fue armado caballero por don Jaime I en Mallorca, por haber sido el primero en fijar la señera real en los muros de Palma, cuando la conquista de la mayor de las Baleares, en 1230. Durante la de Valencia, fue mal herido en el combate de Puzol, y murió en el Puig, siendo largamente recompensado uno de sus hijos con muy buena hacienda en Algemesí.

D. Antonio Pascual Abat [sic], litógrafo que habitó el palacio de Mossen Sorell durante veintidós años, posee un cuadro de regulares dimensiones que representa la batalla a que se refiere el marqués de Cruilles, verificada en 1237, un año antes, día por día, de la conquista de Valencia. Aparecen en primer término tres caballeros montados en briosos caballos y seguidos de un buen número de almogávares, de aquellos célebres guerreros nacidos y criados en la aspereza de los montes, curtidos por el sol y robustecidos en el trabajo. El caballero de la derecha es Guillen de Entenza, tío del rey D. Jaime, que manda la acción; el de en medio es Roger de Auria [sic, por Lauria], y el de la izquierda Arnaldo Sorell, padre del que edificó, a principios del siglo XIV, la casa que hoy ocupa nuestra atención. Los tres murieron en el Puig, a consecuencia de las heridas recibidas en la refriega, siendo de extrañar que en el convento de Mercenarios [sic, por Mercedarios] de esta antigua población únicamente se conservan los sepulcros de los dos primeros.

El relato de Enseñat no tiene toda la rigurosidad histórica que debiera. Dejando aparte la cuestión de que Roger de Lauria no había nacido cuando tuvo lugar la Batalla de El Puig (1237) tampoco es cierto que estuviera enterrado en el convento de los Mercedarios. Los restos del almirante italiano reposan en el Monasterio de Santes Creus, a los pies de la tumba del rey Pedro. Como es sabido, los sarcófagos que se conservaban en El Puig, destruidos durante la Guerra Civil, eran los de Roberto y Margarita de Lauria, hijos del insigne almirante y de Saurina de Entenza³⁹. Respecto a Arnaldo Sorell, es muy probable que nunca existiera y que simplemente se tratara de una invención de Onofre Esquerdo para halagar a sus supuestos descendientes, que durante el siglo XVII gozaban de un alto nivel social y económico, como veremos en su momento.

Mossen Luis Sorell adquirió en 1481, de la familia Aguiló, el señorío del lugar de Albalat, conocido después por el de los Sorells, para distinguirlo de otros; lugar que en la conquista fue dado al caballero Auria [sic], y sobre el que, tiempo después, obtuvieron título de barón, que luego se elevó al de conde.

³⁹ También se conserva, reconstruido, el sepulcro de Bernat Guillem de Entenza, tío del rey Jaime I, que falleció en la batalla de El Puig en 1237 y a cuyos descendientes se entregó el señorío.

Esta notable y opulenta familia, según el marqués de Cruilles, contrajo ventajosos enlaces correspondientes a su rango, siendo uno de ellos el de Martín Bernardo Sorell con Leonor de Cruilles, en 1470. Todavía se conservaban unidos sobre algunas puertas y en los frisos de varios salones los cuarteles de Sorell y Cruilles. La presencia de este rico ornato hace afirmar al citado autor, que la construcción de la casa no pudo ser anterior a dicho enlace.

Según nuestro humilde parecer, tal consecuencia no es lógica, porque, ¿qué edificio habrá que no haya sido adornado y hasta reformado en distintas ocasiones? ¿Y cómo era posible que la ilustre familia de los Sorells edificara un palacio en un barrio que gozaba de la peor reputación en la época a que el marqués de Cruilles se refiere?

Es interesante aquí el curioso razonamiento por el que Enseñat se opone al criterio del marqués de Cruilles para alegar una antigüedad mayor. De hecho, en unos párrafos anteriores, ha declarado que la casa de los Sorell se debió construir a principios del siglo XIV por los descendientes de Arnaldo Sorell. Lo cierto es que ni uno ni otro van a tener razón en sus conjeturas porque, como se verá, sería en torno a 1460 cuando se empieza a comprar edificios para levantar el palacio. Pero sigamos con el texto de Enseñat:

En aquel entonces se hallaba el palacio entre el pueblecito, extramuros de la ciudad, denominado La Villa Nova, y el barrio La Mancebía, que albergaba a las mujeres públicas, en lemosín llamadas del partit, barrio cerrado y custodiado por un jefe especial. En el mismo sitio hay un huerto que ha conservado el nombre del Partit. Aunque asiendo de un cabello la ocasión, vamos a decir cuatro palabras acerca de la mencionada Mancebía [...]

[...] También habla Cervantes, en otro pasaje de su obra inmortal, de la Olivera de Valencia, punto de reunión de truhanes y mujeres perdidas. De esta olivera tomó el nombre que aún tiene una plazuela que hay junto a la casa de Mossen Sorell.

¿Es posible que los señores de Albalat fuesen a elegir para emplazamiento de su palacio precisamente el único barrio de escándalo y prostitución que en Valencia se contaba?

Resulta interesante la observación de Juan Bautista Enseñat sobre el vecindario en el que se encontraba el palacio. Comprobaremos más adelante que esta extraña ubicación se relacionaría más bien con el prosaico oficio de tintoreros con el que los Sorell comenzaron sus andanzas, al encontrarse en las proximidades de la calles *dels Tints* o de los tintes. Aprovecha también Enseñat, como buen periodista, para introducir anécdotas curiosas con que enriquecer un texto al que realmente no está sacando todo el partido que esperaba, por la falta de información sobre el propio palacio. Hemos omitido estos comentarios por no tener nada que ver con el tema

que nos ocupa. Prosigue el mallorquín citando textualmente al marqués de Cruilles con respecto a la situación del edificio antes del incendio⁴⁰. Sin embargo, nos interesa a nosotros mucho más la situación que describe el periodista después del incendio.

Más triste es contemplar hoy sus techos derruidos, sus paredes calcinadas, sus ricos artesonados convertidos en cenizas y sus puertas carbonizadas. El incendio hizo su estrago en las principales dependencias, sin que los temerarios esfuerzos de la excelente brigada de bomberos consiguieran salvar más que la parte posterior del edificio, que ningún valor arquitectónico tiene. Con el salón principal desapareció su rico artesonado, por el cual, en el año 52, daban catorce mil duros al conde de Albalat, y desapareció su elegante friso en que se leía en letras góticas esta inscripción: Que fábrica pueden mis manos hacer / que no faga curso según lo pasado / qué fábrica, / cuyo sentido encierra no menos profundo pensamiento que la leyenda que en caracteres góticos de piedra se lee en la portada del edificio, y que dice así: Lo que tenemos fallece... / ...El buen obrar no perece.

Además del salón principal, fueron presa de las llamas la antesala, alguna de cuyas bellísimas portadas ha reproducido el Sr. Asenjo, un pequeño salón y la capilla.

Hace algunos años, la comisión provincial de monumentos propuso la adquisición de aquel notable edificio para Museo arqueológico. ¡Lástima grande que no llegase a realizarse tan oportuna idea! Últimamente servía de local al Ateneo-Casino obrero, utilísima sociedad para cuya reorganización se han dado brillantes funciones en los teatros de la localidad y se han abierto suscripciones con el más lisongero [sic] resultado.

Detalles fundamentales para nuestra investigación son las referencias a las cuatro estancias que ardieron, todas ellas en crujía de fachada o el hecho de que no hubiera elementos artísticos destacados en el resto del edificio. Esta última observación, sin embargo, es más subjetiva y la podríamos poner en cuestión, porque sabemos que al menos existían unas ventanas góticas y unos corredores en esquina con sus esbeltas columnillas originales, que no parecen ser tenidas en cuenta.

Es interesante el dato sobre la proposición de la Comisión Provincial de Monumentos, pero hemos repasado las actas de dicha institución y no hemos localizado ninguna referencia. Quizá Enseñat se confunda y la noticia del Museo

⁴⁰ “La casa, dice el marqués de Cruilles, como apartada del centro de la ciudad e incluida después en una vinculación, cuyos sucesores, extinguidas las líneas directas, no la miraron con igual aprecio, se resintió de estas circunstancias, habiéndole sido bastante desfavorable una de las prescripciones del restablecimiento de la ley de abolición de mayorazgos, que por sólo unas horas hizo recaer este monumental predio en poder de herederos de la parte libre.

“Destinada a varios usos, dejando desde muchos años de servir de habitación a sus poseedores, el interés de explotar los alquileres y la imposibilidad de acudir con su producto a repararla, ha ocasionado, si no su ruina, su lamentable deterioro. Bajo el doble punto de vista de su antigüedad y de su arquitectura, es doloroso contemplarla en su estado actual.”

Arqueológico deba relacionarse con una iniciativa de la Sociedad Arqueológica Valenciana, publicada en uno de los números de sus *Memorias*.⁴¹ El hecho de que este dato apareciera precisamente en el número de 1879, que recogía las actividades de 1878, nos hace pensar que quizá la propuesta se planteó con la idea de recuperar el edificio poco antes de su incendio⁴².

Concluirá Juan Bautista Enseñat haciendo una interesante y completa relación de las actividades que el Ateneo-Casino Obrero desarrollaría en su breve ocupación en el edificio⁴³.

⁴¹ Esta asociación, fundada en 1871 por eruditos y coleccionistas, fue la que realmente intentó crear el primer Museo Arqueológico de la ciudad de Valencia, después del precedente del Arzobispo Mayoral en el siglo XVIII. En un primer momento uno de sus miembros, José Vilanova, gestionó con la Comisión Provincial de Monumentos trasladar algunas de las mejores piezas de su colección como depósito en el Museo Provincial de Bellas Artes.

No llegando a un acuerdo, más tarde se propuso a la Diputación Provincial que se destinase a Museo Arqueológico el palacio de los Condes de Albalat, conocido por Mossen Sorell. Pero, al parecer, el estado ruinoso del edificio, debido al incendio sufrido, impidió que el proyecto se llevara a cabo (Goberna Valencia, María Victoria: "La Sociedad Arqueológica Valenciana" en *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVI (1981) pp. 575-608).

⁴² La referencia estaba en la página 10 del número correspondiente a 1878, publicado en 1879. No hemos encontrado en la Hemeroteca Municipal este ejemplar pero, dado el carácter divulgativo y breve que se observa ve en otros números, suponemos que la noticia no debe ser más que un comentario de pasada, muy escueto y que no nos va a aportar nada más.

⁴³ Se trata de datos aparentemente de menor interés, aunque son inéditos y constituyen la mejor relación que tenemos de las actividades de la institución que ocupó el edificio, por lo que los incluimos a continuación:

Este Ateneo, que honraba a la clase trabajadora de Valencia, fue organizado de una manera tan rápida como acertada. Durante el verano de 1876, el ilustrado impresor don Francisco Vives Mora publicó en el Mercantil una serie de artículos encareciendo la necesidad de procurar el mejoramiento económico y el progreso intelectual de la clase obrera, y entre los distintos medios que para lo último proponía, figuraba la creación de un Ateneo-Casino obrero. Aferrado a esta idea, un obrero en sederías, llamado Francisco David, escribió una carta que publicó también el Mercantil, excitando a la clase trabajadora a que realizase el pensamiento. Respondieron a la excitación cuarenta y cuatro individuos, que fundaron la Sociedad en el Instituto, previa autorización del Gobernador y bajo la presidencia de D. Francisco Berrueto. Aprobado el reglamento y elegida la Junta directiva interina con el carácter de instaladora, emitiéronse 300 acciones de a 20 reales, y se instaló el Ateneo en la casa de Mossen Sorell en Noviembre del mismo año, ascendiendo a 100 el número de socios. Estos mismos, y tomando casi todos los materiales a crédito, construyeron todo el mobiliario en el mismo salón de la Sociedad. En la noche del 17 de Diciembre celebróse la sesión inaugural, pronunciando el discurso el Sr. Vives Mora, leyendo una Memoria el Secretario Sr. Guillot, y su Himno al Trabajo el Sr. Pizcueta. El efecto de esta sesión, entre cuya numerosa y escogida concurrencia hubo representantes de casi todas las autoridades y corporaciones, fue tan favorable, que al mes siguiente eran ya 300 los socios y llegaban a 600 en aquel invierno.

El 8 de Enero se inauguró la escuela de primera enseñanza para adultos. Los Sres. Pizcueta, Dualde, Villó, Víctor Navarro, Vives, Císcar y Crespo Aparicio, dieron respectivamente conferencias sobre higiene del obrero, economía política, historia universal, filosofía moral, modo de estudiar la historia, y bancos populares de crédito. El Sr. Climent Martí dio algunas lecciones de química; hubo clase de taquigrafía, y en la primavera se abrieron las de dibujo y matemáticas. Se celebraron sesiones artístico-literarias, se creó una academia de solfeo, y la sección de ciencias sociales discutió varios temas interesantes, cuyo resultado más notable fue el proyecto de crear una Caja de aborros y Monte de piedad para los socios, cuyo proyecto pasó a informe de personas competentes que aún no han emitido su dictámen.

Llegado el verano de 1877, se verificaron exámenes y consiguieron muchos premios de la Junta local y de la Sociedad los alumnos de su escuela. A principios de este año celebróse el primer aniversario de la inauguración del Ateneo con mucha solemnidad, pronunciando el Sr. Navarro Reverter su discurso sobre Las creencias del obrero, que han reproducido muchos periódicos de Madrid y provincias, y leyéndose la oda del Sr. Rodríguez Guzmán que lleva el título de Patria.

Cuando la Sociedad iba a reanudar sus conferencias y a crear el Orfeón, cuando había construido un elegante teatro y tenía dispuesta su primera representación, el incendio acabó con todo.

Otro texto interesante es el que publica Juan Bautista Perales y Boluda (1837-1904) en el segundo tomo de su edición comentada y ampliada de las *Décadas* de Gaspar Escolano, publicado en 1879, que nos muestra nuevamente el panorama inmediatamente después del incendio y las sombrías expectativas que se tenían sobre su futuro.

Menos estables los edificios de los particulares por los cambios de fortuna de sus dueños, por las exigencias del ornato público, y otras causas que directamente afectan a las poblaciones como a los individuos, han desaparecido casi en su totalidad, perdiéndose con ellos el carácter de la edificación que presentaría Valencia en tiempos antiguos. Uno de los poquísimos edificios que de la antigua nobleza nos quedaban, de los que encierran algún recuerdo de interés para nuestra historia, era el palacio de Mosén Sorell, situado en la plaza de este nombre, y lastimosamente destruido por el reciente incendio que devoró sus riquísimos artesonados, admiración de los extranjeros que venían a contemplarles y que ya nadie podrá admirar por haber quedado convertidos en escombros y ruinas.

La construcción de esta casa parece que data de fines del siglo XV, según conjetura el Marqués de Cruilles, por observarse en los frisos de algunas puertas y salones los cuarteles de Sorell y de Cruilles, cuyas familias quedaron unidas en virtud de un enlace en el año 1470. Esta casa solariega de los condes de Albalat, descendientes de Arnaldo Sorell, uno de los caballeros que vinieron a la conquista de Valencia, es toda de piedra sillería de construcción sólida y pesada arquitectura, como solían ser las obras de aquellos tiempos. La portada es de orden mudéjar, con algunos adornos tallados en la piedra y una inscripción castellana, que es de admirar por ser la más antigua que en esta lengua se escribió en Valencia, y ciertamente harto extraña en una época en que se escribía en latín cuando no se usaba de la lengua del país que era entonces la lengua oficial. La inscripción está en letras de realce de carácter gótico y quiere ser un dístico que contiene esta sentencia adecuada a la vivienda de un magnate revestido de poder y de riquezas.

Lo que tenemos fallece = y el bien obrar no perece.

La obra más suntuosa de esta casa era el magnífico salón del piso principal con su regio artesonado, entre cuyas molduras había también otra inscripción que rodeaba toda la cámara y pertenecía como la de la portada al lenguaje rimado. El pensamiento de esta inscripción que parece más aplicable al arquitecto que al dueño fundador de la casa, decía así:

Afortunadamente, todas las clases de la sociedad valenciana, vivamente impresionadas por el siniestro, han acudido en auxilio del Ateneo-Casino obrero, y éste será pronto reinstalado, viniendo a llenar un vacío y satisfaciendo una verdadera necesidad social.

¡Ojalá en otras populosas ciudades el obrero imitase al de Valencia, convencido de que la unión es fuerza, y la ilustración es la mejor base para el perfeccionamiento moral y material de las clases trabajadoras!.

*¿qué fábrica pueden mis manos hacer
que no faga curso, según lo pasado?*

Restan aún de esta casa sus sólidos muros y la portada principal; y aunque solo nos ocupamos en estas ampliaciones de los edificios que ya no existen o que teniendo alguna importancia histórica están dedicados a objetos distintos del de su fundación, mencionamos aquí el palacio de Mosén Sorell, porque juzgamos que los restos que de él quedan pueden desaparecer en breve, siendo más fácil como parece de aprovechar el solar para edificaciones modernas que reconstruir el edificio volviéndole a su antiguo estado⁴⁴.

Del texto de Perales conviene destacar algunas apreciaciones de gran interés, como la puesta en valor de las inscripciones en lengua castellana. Se observa también que el autor ya no habla de primera mano, sino que cita la versión “corregida” de la leyenda del salón principal a partir del texto de Cruilles, en el que se basa para la contextualización arrastrando los errores comentados anteriormente. Del mismo modo es importante el testimonio sobre el estado de la construcción tras el incendio y las nulas esperanzas en que el edificio sobreviva mucho más tiempo.

Pocos años después, en 1881, el archivero valenciano José María Torres Belda (1833-1884) escribía un completo artículo monográfico en la Revista de Valencia. En esta fecha se habían demolido ya los elementos más representativos del edificio, pero todavía se mantenían en pie el patio y las habitaciones laterales y posteriores. El texto de Torres tendría un carácter histórico, retomando los datos del interesante manuscrito –entonces todavía inédito- de Onofre Esquerdo y aportando nueva información sobre la familia⁴⁵. No vamos a retomar todas sus palabras, porque trataremos del tema genealógico en otro apartado posterior. Sin embargo, sí que reproduciremos los comentarios que hacen referencia propiamente al edificio.

[...] retiróse Sorell a mejor vivir, abandonando el comercio, y en 1416 compró el lugar de Xeldo, junto a Segorbe, y otras muchas posesiones y censos en Valencia, dividiendo, al morir; en 1438 sus bienes entre sus dos hijos Tomás y Bernardo Sorell. Tocóle al primero el lugar de Xeldo y un lucido patrimonio, y habiendo realizado muchos créditos que su padre le transmitiera, dedicóse a labrar el suntuoso palacio de gusto mudéjar, que todos conocimos – único de su género en Valencia- y que malhadadamente ha desaparecido poco ha, casualmente incendiado por devastadoras llamas. Erigido sobre el primitivo emplazamiento de la casa solar

⁴⁴ Escolano, Gaspar y Perales, Juan Bautista: *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*. Terraza, Aliena y Cia., Valencia 1878-1880, tomo II, p. 635. El segundo tomo se publicó en 1879.

⁴⁵ El manuscrito de Esquerdo se editó en 1963 y más recientemente, en 2001, siendo ésta la edición que hemos manejado. De los Sorell se trata en el capítulo dedicado al conde de Albalat (Esquerdo, Onofre: *Nobiliario Valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2001, pp. 183-191).

de los Sorells, ya en nuestros días ostentaba solamente girones de su pasada grandeza, siendo lo que mejor se conservaba su portada. ¡Cuántas veces nos hemos parado a leer la sentencia en ella esculpida con letras de relieve de carácter longobardo! ¿Por qué, aquello de Lo que tenemos, fallece: El bien obrar, no peresce? ¿Qué daría motivo al sentido enigmático de esta inscripción?

Papeles viejos que de reciente han llegado a nuestras manos, pueden contribuir quizás a aclararlo. Tomás Sorell, hijo, fue muy caritativo con los pobres, empleando cada año el diezmo de sus rentas en limosnas y obras piadosas, distribuyéndolo en cinco partes: la 1ª destinada para ornamentos de su parroquia y otras iglesias: la 2ª a los hospitales: la 3ª para casar huérfanas el día de Santo Tomás Apóstol: la 4ª para redimir cautivos, y la 5ª para socorrer pobres vergonzantes y a los que por algún impedimento no trabajaban.

¿Justificaba con las obras el lema que había tomado por divisa?

[...] Una observación para concluir. Entre las molduras del espléndido y regio artesonado que decoraba el salón principal del palacio de Mossen-Sorell, saltaba a la vista esta leyenda, que circuía los muros de toda la vasta Cámara. Qué fábrica pueden mis manos hacer S. que no haga curso según lo pasado S. Qué fábrica, etc., y seguía repitiéndose lo mismo.

Ni Orellana, ni otros que de antigüedades de Valencia se ocuparon, hanse atrevido a aclarar el misterioso sentido de este mote. ¿Sería acaso que el que lo mandó poner, o el artista que hubo de inventarlo, presentían el fin trágico de tan soberbia fábrica? ¿No ha seguido ella el mismo curso, o ha hecho el curso mismo que hacen todas las cosas según lo pasado? ¿Hay, por ventura, obra humana que no sea perecedera?

Todas ellas lo son, como falaz puede ser la interpretación que a ambas leyendas hemos dado, cuyo buen o mal acierto lo sometemos al recto criterio de nuestros lectores⁴⁶.

El texto introduce bastantes errores que hemos podido contrastar con la documentación original como la fecha de fallecimiento de Bernat Sorell, que fue 1453, o el nombre del hermano de Tomas, que era Jaume. La referencia a las limosnas nos confirma que la información procede, sin lugar a dudas, del entonces todavía inédito manuscrito del *Nobiliario* de Onofre Esquerdo.

Se trata en gran medida de un escrito de carácter emotivo, no sabemos si más retórico que sincero, cuando evoca su propia experiencia sensorial con respecto a la portada principal y su inscripción. Respecto a la interpretación que el autor hace de ésta y de la leyenda del salón principal, no dejan de ser ingeniosas, aunque más

⁴⁶ Torres, José María: “El palacio de Mossen-Sorell”, en *Revista de Valencia*, 1º de septiembre de 1881, pp. 489-494.

adelante tendremos ocasión de comprobar su verdadera significación. Por último, un comentario menor: la sentencia del friso del Salón está copiada del manuscrito de Orellana y comete el error de suponer que la repetición de las palabras *Que fabrica* implican una repetición continua de la frase, cuando realmente no era así. A partir de las fuentes gráficas se puede comprobar que no se llegaba a duplicar la frase, quedando esta extraña estructura de la oración a la que también buscaremos una explicación (Lámina 7.8).

Por último, una especial significación tendría la reseña que dedicaría el conocido escritor y poeta valenciano Teodoro Llorente Olivares (1836-1911) en su obra monográfica sobre Valencia, publicada apenas una década después del incendio⁴⁷. El mismo texto correspondiente al edificio volvió a aparecer varios años después de su muerte en la revista *Valencia Atracción*, con el título “La casa de Mossen Sorell”⁴⁸

La casa de Mossén Sorell, situada en la plaza que mantiene este nombre, era un espécimen interesantísimo del arte ojival aplicado a una vivienda nobiliaria. ¡Lástima que un incendio la destruyese en el año 1878! A fines del siglo XV, la familia de Sorell, establecida en Valencia desde la reconquista, se había enriquecido con el comercio. Ya en tiempos del rey Don Pedro IV, un Tomás Sorell prestó a este monarca cuatro mil florines para la guerra de Cerdeña. En 1416 aquel mismo Sorell, u otro de su propio nombre, compró el lugar de Xeldo y llegó a ser opulento capitalista de aquella época. Cuentan las crónicas que acrecentó su caudal un buen golpe de fortuna- Unos moros de paz, que habían hecho presa de un barco inglés, vendieron en la playa de Valencia barriles de índigo y pólvora. Comprólos Sorell y encontró en ellos veinte mil doblones.

Aquel afortunado traficante dejó dos hijos, Tomás y Bernardo. El primogénito se retiró del comercio. Compró el señorío de Sot a los herederos de D. Íñigo de Vallterra, y a la muy noble familia de los Aguiló, venida a menos, el de Albalat de Codinats, que tomó el nombre de sus nuevos dueños. Fue justicia criminal; le armó caballero en 1488 D. Luis de Cavanilles, gobernador general del reino, de orden del rey D. Fernando el Católico, y vivió como un gran señor, construyendo la casa magnífica que ha llegado hasta nuestros días y haciendo partícipes de su fortuna a los pobres. Murió en 1491, sucediéndole su sobrino Bernardo Sorell, que estuvo en la guerra de Granada. Don Felipe IV dio a esta familia título de condes de Albalat en las Cortes de Monzón (1629)

La portada del palacio de Mosén Sorell, revela bien la época de su construcción, última de la arquitectura ojival. La indican la configuración de su arco rebajado y el goblete [sic] conopial, el exorno de cardinas muy resaltadas en el tímpano y capitelillos, y el carácter gótico-alemán

⁴⁷ Llorente, T.: *Valencia...*, tomo II, pp. 418-422.

⁴⁸ Llorente Olivares, Teodoro: “La casa de Mossen Sorell”, en *Valencia Atracción*, n° 115 (1936) pp. 48-49.

muy esquinado de la inscripción de su frontera. Esta inscripción es notable. El rico propietario no quería olvidar en la prosperidad lo efímero de los bienes terrenales, ni la excelencia de la virtud. LO QUE TENEMOS FALECE; EL BIEN OBRAR NO PERECE: es la máxima inscrita en esta portada, y aluden también a ella los haces encendidos que la decoran. El interior del edificio era lujoso e interesantísimo: había un magnífico salón con rico artesonado, en cuyo friso se repetía, según el uso de entonces, esta leyenda: QUÉ FÁBRICA PUEDEN MIS MANOS FACER - QUE NO FAGA CURSO SEGÚN LO PASADO. Llama la atención que estas leyendas estuvieran escritas en lengua castellana, siendo en aquella época oficial y usual la valenciana, y para casos solemnes la latina.

Cuando las llamas destruyeron este importante edificio y hubo que derribarlo, pudo comprar un inglés el artístico portal y se lo llevó a su país. Había una puerta interior, de igual estilo, la de la capilla, y ésta la adquirió el gobierno francés, juzgándola de bastante mérito, para que figurase en el Museo del Louvre, donde hoy está expuesta. Detalle curioso de esta puerta sería es el busto colocado sobre la clave del arco. Tiene todo el aspecto de un retrato, y por el solideo y la muceta, parece de clérigo⁴⁹.

Al igual que Torres, Llorente está trabajando con los datos y los errores del *Nobiliario* de Onofre Esquerdo, todavía inédito en aquella época. Sin embargo, este segundo autor no tiene reparos en reconocer la fuente en una nota a pie del texto.

Continúa Llorente haciéndose cargo de la portada, que conoce por el *cliché* de Laurent (Lámina 1.8) y que incorpora en su obra, trasladada al grabado por Zapater. Parece dedicarle algo más de atención que el resto de los autores e intenta, como Torres, interpretar la sentencia. Liquidada bastante deprisa la referencia al salón principal y al artesonado, que quizá no haya llegado a conocer o del que no recuerda todos los detalles. Acertada es la observación sobre la rareza que supone encontrar esta leyenda en lengua castellana en pleno siglo XV, aunque en 1480 el uso del castellano debía estar más extendido en Valencia de lo que imaginamos, como veremos al analizar los emblemas de las justas de 1481.

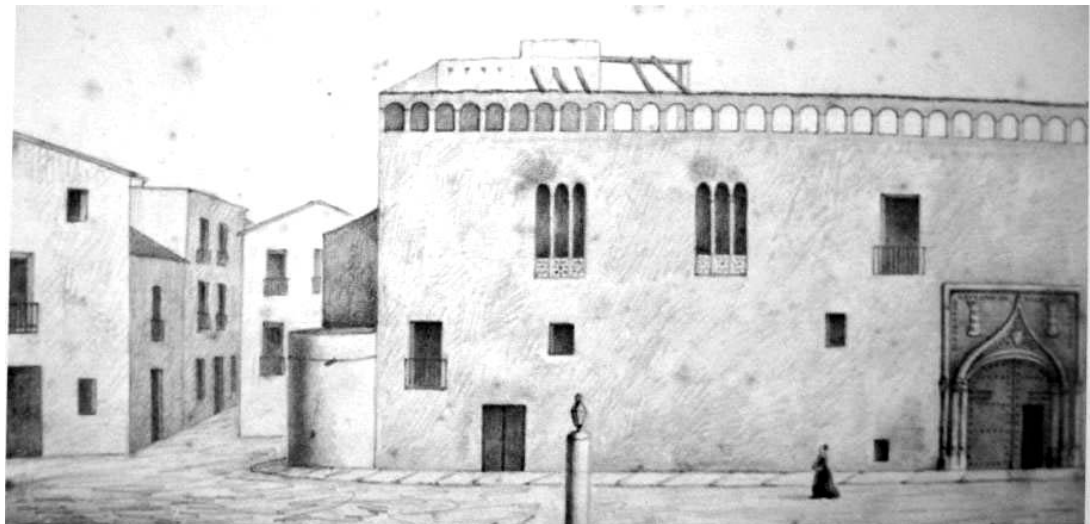
Aquí es donde, por primera vez, encontramos la referencia a que fue un inglés quien se llevó la portada principal a su país. Este error se repetiría en los autores posteriores hasta que, en época reciente, Bernat García Aparici publicara su hallazgo prácticamente casual en un museo de la localidad italiana de Reggio Emilia⁵⁰. La historia de cómo llegó hasta allí merecerá un comentario más detallado, cuando se hable de la pieza. Quedaría pendiente averiguar si el error arrastrado durante más de un siglo tendía algún fundamento y si alguno de los fragmentos del palacio acabó realmente en algún lugar de Reino Unido, aunque lo más probable es que el nombre del comprador, Stanislas Baron, hiciera suponer un destino británico a la portada.

⁴⁹ Llorente, T.: *Valencia...*, tomo II, pp. 418-422.

⁵⁰ García Aparici, Bernat: "Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell", separata del *Cronicó del Regne de Valencia*, n^{os} 44 (1990), 46 (1990), 47 (1991), 48 (1991) y 52 (1992) pp. 15-18 en los cinco números.

Es también importante comprobar la importancia que da Llorente a la portada de la capilla, a la que únicamente Settier había hecho alguna referencia. En todo caso, es comprensible si se trata de una pieza que actualmente se encuentra expuesta en el Museo del Louvre. Hay que notar que Llorente incluye en su obra otro grabado representando esta portada de la capilla (Lámina 1.20), ilustración que se debió realizar a partir de una fotografía en su nueva ubicación museística⁵¹.

Tras acabar de hablarnos de la casa de los Sorell, el autor hace una escueta referencia a las también desaparecidas mansiones del Embajador Vich y de los Duques de Mandas, obras clave de la arquitectura valenciana sobre las que ya habían fijado su atención viajeros y estudiosos y que, como la que nos ocupa, perecieron a lo largo del siglo XIX para dar paso a bloques de viviendas de clase media. No se hace ninguna mención, sin embargo, a otros edificios góticos como los palacios del Almirante, Boil de Scala Mercader o En Bou, que actualmente se conservan, bastante restaurados. En este sentido, debemos tener en cuenta que se trataba de residencias privadas en uso y que su aspecto exterior no despertaba la curiosidad de los tres edificios citados por el marqués de Cruilles, con sus singulares portadas. Los patios con arcos góticos, más o menos transformados, eran un elemento bastante habitual en el siglo XIX y ello explica que no llamaran la atención tanto como en la actualidad. Incluso ahora hay interesantes patios casi desconocidos, como el de la antigua casa de los Queixal, propiedad de los Trénor, o el edificio que fue a principios del siglo XX de la Selva y ahora alberga una conocida discoteca.



El palacio tras el incendio. Detalle de un dibujo de P. Llorente.

⁵¹ Hasta la última remodelación del museo francés, la portada se encontraba mal montada, con las impostas demasiado bajas, lo que daba la sensación de que se trataba de un arco peraltado. Esta situación se corrigió, viniendo a coincidir la nueva solución con los dibujos de época que recientemente hemos descubierto en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

1.6.- El siglo XX y la revisión de los arqueólogos y los historiadores del arte: González Martí, Almela y Vives, y Gaya Nuño

La historia del palacio de Mossen Sorell permanecería en el olvido hasta que, en el año 1912, Manuel González Martí (bajo su alias de “Fochi”) publicara en *Anunciador de Valencia* un completo artículo, ilustrado con algunos de los dibujos de Asenjo (Lámina 1.12). El mismo texto volvería a aparecer en *La Esfera* en 1914⁵². Ambas eran revistas de divulgación, pero el artículo del estudioso valenciano servirá como referente para otros nuevos estudios. La principal virtud de este escrito es que recoge y sintetiza las aportaciones anteriores, basándose principalmente en la aportación de Juan Bautista Enseñat. También tienen interés las alusiones a la prensa de la época en el momento del incendio:

Ayer, a las tres de la madrugada, Valencia contaba con un monumento artístico, orgullo de propios y admiración de extraños, y a la hora en que escribimos estas líneas ese monumento ya no existe; ha desaparecido por completo a impulso de las formidables llamas de un incendio, cuyo origen no puede ser más misterioso⁵³.

De esta manera comenzaba El Mercantil Valenciano del día 17 de Marzo de 1878, el relato del lamentable siniestro que redujo a escombros el edificio particular más antiguo de cuantos habían llegado a la época moderna.

Las causas no se supieron oficialmente; pero la voz del pueblo lo atribuyó durante algunos años a una vulgar venganza, suposición a la que debió referirse El Mercantil Valenciano en sus palabras subrayadas. Por aquella época se hallaba establecido en tan singular palacio el Ateneo obrero, que había comenzado una época floreciente, pues el número de sus socios era grande, las conferencias científicas continuadas, y pocos días antes se habían celebrado, con éxito lisonjero, unos vistosos bailes de máscaras. La noche anterior al siniestro, y después de terminado el ensayo de las obras con que iba a inaugurarse el teatro recién construido, el secretario y el conserje de la corporación reconocieron minuciosamente el local, precaución que seguían siempre, y, no hallando en él nada anormal, se retiraron. Un obrero, cobrador de contribuciones, a quien no se había querido admitir como socio, indignado por el desaire, no halló otro medio de saciar su venganza que el de privar a Valencia de uno de los monumentos que mejor retrataba su arte regional del estilo gótico.

Iniciado a las tres de la madrugada, fue tanta la violencia del fuego, que a las doce y media del día presentaba un aspecto imponente; las ventanas vomitaban llamas, y una densa columna de

⁵² González Martí, Manuel: “El incendio del palacio de Mosén Sorell” publicado en *Anunciador de Valencia*, nº 7 (diciembre de 1912) y en *La Esfera*, 18 de mayo de 1914.

⁵³ En cursiva en el original.

humo lo envolvía todo; a poco hundióse la techumbre, y arrastró en su caída el precioso artesonado, por el cual, en el año 1852, daban catorce mil duros a su propietario, el conde de Albalat. Las tallas policromas de tan primoroso techo, estaban circundadas por la siguiente divisa repetida: “Qué fábrica pueden mis manos hacer que no haga curso según lo pasado. El fuego duró dos días, y fueron tantos sus estragos, que hizo absolutamente imposible la restauración de joya arquitectónica tan preciada.

Resulta sumamente interesante volver a leer aquí la palabra restauración, aunque con un significado diferente del que le aplicaba Boix a mediados del siglo XIX. Nuestra duda es si González Martí está recogiendo una idea subyacente en los momentos posteriores al incendio o si simplemente expresa sus pensamientos desde una posición mucho más avanzada en lo que respecta a la conservación del patrimonio arquitectónico. Después de esta aportación basada en la hemeroteca, las referencias al texto de Enseñat son más evidentes, repitiendo datos que ya conocemos:

Pocos años antes había propuesto la Comisión provincial de Monumentos la adquisición del edificio, y establecer en él un Museo Arqueológico, lo que desgraciadamente no tuvo realización, porque parece que sino de Valencia que, siendo inmensamente ricas en iniciativas las preclaras inteligencias de sus hijos para la concepción de proyectos, fáltales luego la constancia y fuerza de voluntad para realizarlos; en lo que se revela bien su árabe abolengo.

Arnaldo de Sorell fue el afortunado caballero del Rey Don Jaime I de Aragón que fijó el primero la señera real en los muros de Palma de Mallorca, cuando su conquista en 1230; años después, y acompañando a su Rey, murió en el Puig, cuando Don Jaime preparaba la conquista de Valencia. Un descendiente de aquél lo era Tomás Sorell, que vivía en 1416; y si su antecesor había sido afortunado en las lides guerreras, éste lo fue en los golpes de fortuna, consistiendo uno de ellos en que, habiendo comprado a unos moros que habían apresado un barco inglés, cierta cantidad de barriles repletos de índigo y pólvora, al vaciarlos, halló escondidos en ellos veinte mil doblones. Con tan cuantiosa fortuna construyó el suntuoso palacio.

Su sobrino y heredero, Martín Bernardo Sorell, casó en 1470 con Leonor de Cruilles, conservándose todavía en la época del incendio, en algunas de las puertas y en los frisos del artesonado principal, los escudos de las dos familias unidos. Este caso ha servido al historiador, marqués de Cruilles, para suponer que el edificio no debió edificarse mucho antes de esta fecha, a lo que replicó Juan Bautista Enseñat “que tal consecuencia no es lógica, porque, ¿qué edificio habrá que no haya sido adornado y hasta reformado en distintas ocasiones?” Supone este escritor que el palacio de mosén Sorell fue edificado a principios del siglo XIV.

Concluye el texto González Martí con una referencia a la portada principal, incorporando comentarios ya propios de la historia y crítica de la arquitectura, con una búsqueda de paralelos y referentes, que va mucho más allá del gusto por la anécdota o la noticia histórica mostrado por los autores que le precedieron al tratar del edificio.

La puerta principal fue una bellísima muestra de la arquitectura ojival en su característica valenciana; similares a ella lo son una lateral de la Lonja de la Seda; en Valencia, y otras en algunos edificios de la isla de Sicilia, donde la influencia levantina fue manifiesta en todos los órdenes sociales y artísticos. La del palacio de mosén Sorell estaba rodeada por una original divisa. El propietario, al construirlo, no quiso olvidar lo efímero de los bienes terrenales, y en suntuosos caracteres góticos de altorrelieve, hizo esculpir: “Lo que tenemos falece; el bien obrar no perece.”

Hace también referencia en una nota al cuadro sobre la Batalla de El Puig. Realmente ofrece los mismos datos que Juan Bautista Enseñat, corrigiendo algún error muy evidente que vimos en su momento. Sin embargo, González Martí no conocía el cuadro y seguramente no sabía que, como veremos más adelante, había sido pintado a mediados del siglo XIX por Isabel, la hija del litógrafo Antonio Pascual Abad (Lámina 1.4).

Don Antonio Pascual Abad, litógrafo que habitó el palacio de mosén Sorell durante veintidós años, poseía un cuadro de regulares dimensiones que representa la batalla de 1237, verificada un año antes, día por día, de la conquista de Valencia. Aparecían, en primer término, tres caballeros montados en briosos caballos y seguidos de un buen número de almogávares. El caballero de la derecha es Guillén de Entenza, tío del Rey Don Jaime, que manda la acción; el de en medio, Roger de Lauria, y el de la izquierda, Arnaldo Sorell.

Por las mismas fechas que González Martí rescataba las noticias del palacio de Mossen Sorell en la prensa, encontramos que en el tomo I de la *Geografía General del Reino de Valencia* se hace una interesantísima observación marginal, ubicando un escudo y la arquería del edificio desaparecido en la casa de los Alonso de Pisana, en la pedanía valenciana de Massarrochos⁵⁴. Pero ¿Cuál es la casa de los Alonso de Pisana en Massarrochos? Hoy en día nadie la conoce por este nombre, pero gracias a una corazonada y a una comprobación posterior con un descendiente de la familia, podemos identificarla con la casa donde vivió Nicolau Primitiu Gómez Serrano, el célebre historiador y arqueólogo valenciano. Realmente pertenecía a su mujer, Ana Antonia Senent, con quien había contraído matrimonio en 1909. El nombre de pila

⁵⁴ Carreras Candi, Francisco (ed.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona 1913, tomo I, p. 864.

de la esposa coincidía con el de una de las hijas mayores de edad de Juan Ibáñez y de Carolina Alonso, últimos propietarios del palacio de los Sorell, pero no el apellido. Si embargo, habían pasado treinta años y podía haber una generación intermedia.

A través de un antiguo conocido pudimos confirmar que esta relación entre Gómez Serrano y el linaje de los condes de Albalat, aunque la familia no conserva muchos más datos. Parece bastante evidente que la referencia a los Alonso de Pisana y no a Gómez Serrano fuera algo intencionado por parte de Martínez Aloy, para ocultar de alguna manera quién era el propietario en ese momento o, simplemente, para evitar a los curiosos. Con toda seguridad la noticia de las columnas y el escudo provendría del propio Gómez Serrano y quizá él fuera quien intencionadamente hizo referencia al apellido de la abuela de su mujer, que fue quien construyó el edificio que ahora conocemos. También se conservan en el fondo Nicolau Primitiu de la Biblioteca Valenciana alguna documentación impresa relativa a los pleitos familiares de los Sorell, aunque el grueso del Archivo familiar debió pasar, junto al título, a los Gil Dolz del Castellar y después a los marqueses de San Joaquín⁵⁵.

Un curioso artículo fue publicado en el año 1927 en *La Semana Gráfica*, demostrando el interés que todavía despertaba el edificio destruido medio siglo antes. Aparecía junto a la imagen de un antiguo cliché del lienzo de Vicente Poleró en una versión previa a la actualmente conservada, que debió retocarse por el propio pintor. (Lámina 1.11). Respecto al texto, realmente tiene más interés por su carácter poético que por ofrecer nuevas aportaciones:

¡Qué singular destino el del viejo palacio valenciano! Acaballadas en las maderas de su alar, asomadas a las ventanas de su porche, sisean, vigilantes, las lechuzas de la superstición. La crónica de sus tesoros de piedra y de seda es un romance de siniestras brujas. Era el palacio hijo del fuego y de la fantasía. La mesnada que Tomás Sorell, hidalgo del Quinientos, pagó a sus alarifes, vino en barricadas de piratas. Oro inglés, fruto de aromáticas mercaderías del Oriente. Navegaba la corbeta sajona por los mares de Bizerta y apresáronla corsarios argelinos.

Antes de morir, los ingleses jugaron a la farsa trágica de esconder sus veinte mil doblones bajo el índigo y la pólvora que llenaban la panza de los barriles. Vendido el botín rapaz de los piratas al caballero valenciano, éste descubrió el tesoro, y con él mandó fabricar, a la boca de las partidas del Carmen, la mansión de los Sorell, según el más noble canon gótico. Y murió

⁵⁵ El texto del Barón de San Petrillo sobre los Sorell, publicado en *Cosas Añejas*, está seguramente realizado a partir de la documentación del archivo familiar. No hemos hecho ninguna gestión por contactar con los actuales marqueses por considerar que la mayoría de los archivos familiares son reducidos y se limitan a testamentos, genealogías, pruebas de nobleza y documentación relativamente reciente. Además, mucha documentación fue destruida durante la Guerra Civil.

en 1491, en los aposentos custodiados por la terrible imagen ecuestre del primer dinasta, Arnaldo de Sorell, compadre de armas de Guillén de Entenza y Roger de Lauria.

Años más tarde, Leonor de Cruilles, esposa de Martín Bernardo Sorell, abría el portón de su palacio a los más ilustres artistas de la ciudad. Bajo la ojiva de la puerta trenzábanse las armas de los Sorell y los Cruilles. Maestros en todas las artes labraban el artesón monumental con su leyenda en friso cúbico, forjaban los góticos tiradores y las verjas, vaciaban las curvas líricas de los ajimeces y los columnarios y las sierpes legendarias o heráldicas que rampan los muros. La casa de los Sorell era envidia de la nobleza valentina.

Advino la decadencia y acudieron humildes moradores al palacio. Vecinos litógrafos, grabadores, pintores. En un rincón el taller discreto del dibujante Abad. Y la tertulia de copistas: Poleró, Salustiano Asenjo. En los zaguanes orinientos, zumbido de sucias menstrualías. En los salones ruinosos, el Ateneo Obrero. Una noche, la del 16 de Marzo de 1878, la venganza extendía una antorcha criminal. Y el palacio que nació de una fantasía caballeresca y mediterránea se demudaba en ascuas frenéticas sobre la plaza del último Sorell. Se diría que el Caballero Arnaldo salía de su tumba del Puig para cubrir con su manto de llamas las tinieblas del barrio del Carmen⁵⁶.

Aparte de la elegante manera con que se relata la historia, existe un dato de gran interés, sobre el que no hemos localizado el origen. Se trata de las referencias a las serpientes heráldicas rampando por los muros. En ninguno de los textos anteriormente comentados ni en los dibujos realizados por Salustiano Asenjo vemos serpientes. Tampoco encontramos columnatas, aunque debió haberlas, según hemos visto al tratar de Gómez Serrano y de los restos que conservaba en su casa de Massarrochos. Una posible explicación sería que el desconocido autor del texto haya confundido las retorcidas filacterias que decoraban algunas puertas del edificio con estos reptiles.

Después de este momento encontraremos tres nuevas referencias al palacio de Mossen Sorell inspiradas en el texto de Manuel González Martí. Se trata de parte de obras más amplias, dedicadas a múltiples edificios, donde no era necesario profundizar más de lo que se había hecho hasta entonces. Por ello y para no reincidir en la misma historia los comentaremos de manera más sucinta.

La primera de ellas nos viene de la mano de Francisco Almela y Vives, archivero y cronista de la ciudad de Valencia y uno de los principales referentes en lo que respecta a la historiografía valenciana de la primera mitad de siglo. Nacido en Vinaroz en 1903, publicaría desde 1927 múltiples artículos, ensayos y estudios de

⁵⁶ “Cartela” en *La Semana Gráfica*, n° 44, 14-V-1927.

tema histórico, además de algunas novelas y poesías. Llegó a ser miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, de la Real Academia de la Historia, de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando, la Academia de Buenas Letras de Barcelona y la Hispanic Society of America, falleciendo en Valencia en 1967.

Almela y Vives ingresó en el año 1958 en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, pronunciando un extenso y erudito discurso bajo el nombre de *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*, que fue publicado íntegro. Como su propio título sugiere, el texto hacía referencia a notables obras de arte vendidas al extranjero y a edificios valencianos desaparecidos, por lo que no podía faltar la referencia a la casa de los Sorell, con un texto de dos páginas titulado “Una venganza personal” y elaborado a partir de la documentación aportada por el artículo de González Martí⁵⁷. Se incluía además el dibujo que hizo Asenjo de la portada principal, que no incluyó el referido artículo⁵⁸.

El mismo año 1958 José Redón Juliá publicaba un breve opúsculo titulado *Itinerario turístico de las casas de Valencia de valor histórico o arquitectónico*, en el que dedica su atención tanto a edificios en pie como a otros muchos desaparecidos, incluyendo la casona de los Sorell⁵⁹. Tres años después sería el reputado historiador Juan Antonio Gaya Nuño quien dedicara también un epígrafe completo a la casa de los Sorell, esta vez dentro de un contexto a nivel nacional que incluía referencias a múltiples construcciones perdidas en su libro *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*⁶⁰. Nuevamente los datos que ofrece Gaya Nuño están tomados como préstamo del artículo de González Martí, así como del texto de Almela y Vives. Sin embargo, el historiador nos da una opinión muy personal respecto al interés del edificio, quitando importancia al artesonado destruido por el incendio y dándosele en cambio al resto de la construcción demolida:

El palacio, en el siglo XIX, era propiedad del conde de Albalat. Se trató, en vano, de instalar en él un Museo Arqueológico, que quizá hubiera contribuido a su conservación. En cambio, albergó, sucesivamente, un taller de litografía, y, desde 1878, un Ateneo Obrero. En la noche de 17 de marzo del mismo año, un incendio, que se dijo intencionado, y que duró dos días, destruyó todo el interior de la casa, y concretamente, el famoso artesonado. Pero siendo éste tan

⁵⁷ Almela y Vives, Francisco: *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1958, pp. 20-21.

⁵⁸ Almela, F.: *Destrucción...*, p. 33. Este dibujo fue publicado originariamente en la revista madrileña *La Academia* y en *La Ilustración Catalana*.

⁵⁹ Redón Juliá, José: *Itinerario turístico de las casas de Valencia de valor histórico o arquitectónico*, Federico Doménech, Valencia 1958, p. 2.

⁶⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa Calpe, Madrid 1961.

celebrado, acaso era menos interesante que los muros exteriores, nada dañados, y, sin embargo, demolidos prontamente, sin que se pensase ni por un solo momento en la reconstrucción. Sí se desmontaron cuidadosamente las dos portadas, pero fue para facilitar su rápida venta a compradores extranjeros, emigrando la principal a Inglaterra, y la otra a Francia, para ser reconstruida en el Museo de Cluny. Fue una de las pérdidas más lamentables del tesoro artístico valenciano⁶¹.

Cuando analicemos la documentación decimonónica, comprobaremos que la demolición no fue tan inminente y que probablemente hubo un interés inicial en la reconstrucción del edificio, que solamente había sido parcialmente dañado por el fuego. En este sentido llegaremos a concluir que la actuación del Ayuntamiento, interesado en la ampliación y regularización de la plaza, fue la que realmente sentenció a desaparecer una parte del edificio que quizás se podría haber recuperado. También veremos dónde fueron a parar realmente las portadas del edificio, cómo llegaron a París y por qué una de ellas se quedó en la capital francesa y la otra ha terminado en una pequeña ciudad italiana.



Fragmento del artículo publicado por M. González Martí en 1912.

⁶¹ Gaya Nuño, J. A.: *La arquitectura ...*, pp. 259-261.

2.- LA IMAGEN ROMÁNTICA DEL PALACIO: PINTORES, GRABADORES Y ARQUITECTOS

Aparte de las referencias literarias en libros y de artículos, lo más útil para la reconstrucción arquitectónica de un edificio son las imágenes. Serían los pintores académicos quienes verdaderamente apreciarían y pondrían en valor la antigua residencia nobiliaria, si bien su principal interés por el documento gráfico no sería suficiente para conservar la materia física de la antigua mansión gótica.

Entre los artistas del siglo XIX surgiría una necesidad de la máxima aproximación a lo real en sus obras, sobre todo en temas históricos. Como ha manifestado el catedrático Carlos Reyer, *toda representación pictórica del siglo XIX es, en su relación con el mundo visible pasado o presente, susceptible de ser juzgada desde tres puntos de vista: el de la pura representatividad, como en cualquier época, es decir, la adecuada comprensión de lo que se quiere figurar; el de la verosimilitud o habilidad para evocar algo que pudo o no ser así; y por último, la verdad o fidelidad inequívoca a la realidad*⁶².

Enfatiza este autor que la arquitectura o el paisaje cumple el doble objetivo conceptual de la caracterización de la época y del lugar. En ambos casos se recurre a

⁶² Reyer Hermosilla, Carlos: "Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2 n°4 (1989) pp. 409-416.

convenciones iconográficas que obedecen, sobre todo, a imperativos representativo-verosímiles y sólo muy excepcionalmente verdaderos. El afán de veracidad llega a la “reconstrucción” arqueológica de lugares concretos, aunque en muchas ocasiones estos son anacrónicos. Lo cierto es que este panorama resulta muy similar al de la cinematografía histórica, donde se buscan fondos o escenarios que muchas veces nada tienen que ver con la realidad, pero que contribuyen a ambientar la acción.

En el caso de la antigua casa de Mossen Sorell, comprobaremos que sus salones se convertirán en el Palacio Real en tiempos de Alfonso IV, el Palacio Negroni en Ferrara o una de las residencias de los Reyes Católicos, pero también llegará a ponerse en valor la historia de la propia familia y del edificio. Finalmente, como un homenaje póstumo desde el mundo del arte, dibujos de su incendio y sus ruinas se publicarán en importantes revistas de la época.

2.1.- El taller del laborioso Antonio Pascual y la gestación de una memoria gráfica

Probablemente debemos agradecer la puesta en valor de la casa de Mossen Sorell a un único personaje, el grabador alcoyano Antonio Pascual y Abad (1809-1882). Como veremos, alrededor de Pascual se moverá el reducido círculo de artistas e intelectuales que se interesarían por el edificio antes de su destrucción.

Cuando la reina regente María Cristina declaró libre la profesión de la litografía, que hasta entonces tenía en exclusividad el madrileño José de Madrazo, Antonio Pascual fue el primero en adoptar esta técnica en tierras valencianas, primero en Alcoy y después en Valencia. Tras haber estudiado en la Real Academia de San Carlos, abrió en 1829 su propio taller de Litografía en su ciudad natal. En 1839 se trasladaría a la capital y fundaría un nuevo establecimiento en la calle San Vicente, trasladándose en 1842 a la calle Corona. En esta época obtendría una considerable fama, grabando numerosas estampas y obteniendo un gran prestigio, con diversos premios en exposiciones nacionales e internacionales. También fue uno de los mejores abaniqueros de la ciudad y creó los llamados de la *Rueda de la Fortuna*. Se codearía también con la intelectualidad valenciana de la época, siendo destacado miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, del Círculo Marítimo y de “La Tertulia”, presidida por José Peris y Valero.

A principios de la década de 1850 se trasladaría a un nuevo local que ocupaba el salón principal de la casa de los Sorell⁶³. Como se ha visto anteriormente, según González Martí, el taller de litografía estuvo allí afincado durante 22 años, lo que nos

⁶³ Espí Valdés, Adrián: *El litógrafo Pascual y Abad*, La Victoria, Alcoy 1964, pp. 19-32.

situaría en torno a 1854. Pascual debía conocer la vetusta mansión medieval, porque la calle Corona desemboca en la plaza de Mossen Sorell, e incluso quizá habría tenido la oportunidad de entrar y curiosear entre sus salones, que por aquel entonces estaban alquilados a una fábrica de hilados y diversos particulares.

Sabemos que en 1851 el conde de Albalat se encontraba en una apurada situación económica y que se vio obligado a vender el horno situado en la planta baja y parte del entresuelo, que recuperaría en 1852 gracias al patrimonio de su esposa⁶⁴. También se cuenta que en 1852 un inglés llegó a ofrecer 14.000 duros por el artesonado de la Sala y que el conde se negó a venderlo⁶⁵. Desconocemos si hasta entonces los grandes salones del piso principal se mantenían cerrados o si habían estado alquilados a algún particular. El caso es que en la década de 1850 Pascual ya firma los trabajos emplazando su negocio en la Plaza de Mosén Sorell.

Aunque no consta en la bibliografía sobre Antonio Pascual, a finales de 1876 debió trasladarse de nuevo el negocio familiar, porque en noviembre de aquel año se inauguraba en la casona de los Sorell el Ateneo-Casino Obrero, sociedad cultural que ocupará sus salones hasta el incendio de 1878⁶⁶. Podríamos relacionar el traslado del taller de litografía con la muerte de Godofredo, el primogénito de Antonio Pascual, en septiembre de 1876⁶⁷.

Antonio Pascual y Abad ejerció la tutela y protección de los salones del antiguo edificio durante prácticamente un cuarto de siglo. En estas fechas asistiremos a un interés creciente por el mundo medieval y concretamente por la casa de los Sorell, cuyas puertas tenía abiertas a intelectuales y curiosos. Ello explica el reconocimiento posterior del edificio, confirmado cuando sus salones se abran al gran público con motivo de los actos culturales del Ateneo-Casino Obrero⁶⁸.

⁶⁴ Así queda recogido en las alegaciones sobre la propiedad del edificio recogidas en el expediente de expropiación y demolición, del que se tratará más adelante.

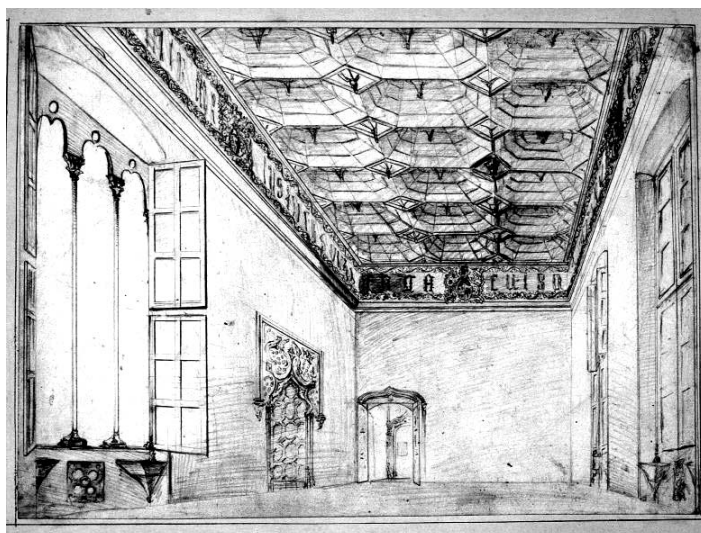
⁶⁵ González Martí, Manuel: “El incendio del palacio de Mosén Sorell” publicado en *Anunciador de Valencia*, nº 7 (diciembre de 1912) y en *La Esfera*, 18 de mayo de 1914.

⁶⁶ Al principio de este capítulo se ha hecho referencia a la conferencia celebrada el 15 de diciembre de 1878, conmemorativa del 2º aniversario de la institución. Se conserva igualmente entre los fondos de la Academia de San Carlos un breve opúsculo que recoge el *Discurso leído en la sesión inaugural del Ateneo de Valencia en noviembre de 1876 por el socio D. Joaquín Serrano Cañete*, Imprenta de Ramón Ortega, Valencia 1876. Suponemos que se trata del Ateneo-Casino Obrero, porque el conocido Ateneo Mercantil de Valencia se fundaría en 1879. El discurso de Serrano Cañete se titulaba “Progreso de las ciencias naturales” y no hace ninguna referencia a la institución ni al edificio.

⁶⁷ Espí Valdés, A. *El litógrafo...*, p. 53.

⁶⁸ Aparte de clases y conferencias, el Ateneo-Casino Obrero fue toda una institución abierta a todo tipo de cultura. Una anécdota curiosa aparece a modo de noticia en la tercera página de la edición de *El Globo*, correspondiente al domingo 13 de Enero de 1878 (nº 824): *En el patio de la antigua casa de Mosen Sorell, situada en la plaza del mismo nombre, en Valencia, se halla expuesto al público un respetable cetáceo que unos pescadores de aquella matrícula han apresado en las aguas de Castellón, junto a un banco de rocas que hay frente a la indicada playa.*

Desconocemos si Pascual o su familia llegaron a realizar dibujos del edificio donde tenían el taller. Sin embargo, su hija Isabel sí que pintaría un lienzo titulado “Batalla del Puig en 1237, por Don Jaime el Conquistador” (Lámina 1.4) en el que se representan a Arnaldo Sorell junto a Guillem de Entenza y Roger de Lauria, seguramente inspirado en el relato de las *Trobes* de Mossen Febrer⁶⁹. Perdonando el anacronismo con respecto a Roger de Lauria, el óleo fue presentado en 1867 a la Exposición del Ministerio de Fomento, en Madrid, siendo muy alabado por José Pinazo⁷⁰. Con toda seguridad es a esta pintura y no a otra a la que se refieren en sus artículos Juan Bautista Enseñat y posteriormente Manuel González Martí⁷¹.



Interior del salón principal. Dibujo anónimo de la colección L. Galdiano.

2.2.- Ramón María Ximénez Cros, un arquitecto en la casa de los Sorell

Es precisamente a partir de 1860 cuando se iniciará en la ciudad de Valencia el comienzo de un movimiento de reivindicación del arte gótico, cuyo principal exponente sería el joven arquitecto Ramón María Ximénez Cros (1829-1865), quien paradójicamente pasó a la posteridad por ser el autor de la renovación del palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia.

Ramón María Ximénez había nacido en Valencia en 1829 y estudió arquitectura en la recientemente creada Escuela de Arquitectura de Madrid⁷². Pensionado en Roma

⁶⁹ Este cuadro es mencionado por Manuel González Martí en su artículo “El incendio del Palacio de Mosén Sorell”, publicado en *Anunciador de Valencia*, diciembre 1912.

⁷⁰ Espí Valdés, A.: *El litógrafo...*, pp. 54-55.

⁷¹ El cuadro estuvo durante mucho tiempo en la Alquería del Moro de Valencia y nosotros lo hemos podido ver recientemente en la casa de su último propietario, el erudito investigador D. Vicente Graullera, al que agradecemos la noticia sobre el mismo y la información relativa a Antonio Pascual.

⁷² Agradecemos al arquitecto de Conselleria de Cultura y profesor de la ETSAV, Julián Esteban Chaparría, el habernos facilitado el texto que utilizó para una conferencia monográfica sobre el personaje.

entre 1853 y 1855, obtuvo su título en 1856. A finales de 1857 era nombrado catedrático de la nueva Escuela de Agrimensores y Aparejadores, agregada a la Academia de San Carlos, con un sueldo de 12.000 reales⁷³. A pesar de su prematura muerte, víctima del cólera a la edad de 36 años, su espíritu romántico y tenaz sería fundamental en la implantación del eclecticismo, frente a la rígida sobriedad del academicismo vigente. Pese a la brevedad de su carrera profesional, de apenas nueve años, su influencia sería patente en toda una generación, impartiendo clases de mecánica y construcción, y convirtiéndose en director de la escuela de Maestros de Obras de Valencia. Fue además un magnífico dibujante, colaborando en la colección de *Monumentos Arquitectónicos de España*, y publicó su pensamiento arquitectónico en tres artículos publicados en la revista *Las Bellas Artes*⁷⁴.

Las ideas de Ramón María Ximénez estaban imbuidas del espíritu racionalista planteado por Viollet-le-Duc. Conocedor directo de la mejor arquitectura europea de

Aparte de otros datos que publicados ya por el mismo Esteban Chapapría, es de gran interés este extracto de la necrológica publicada en *El Mercantil Valenciano* con fecha de 28 de junio de 1867: *Ramón María Ximénez y Cros nació en Valencia el 25 de abril de 1829 donde inició sus primeros estudios, progresando notablemente en el dibujo. En la exposición celebrada en esta capital en 1845 presentó varios cuadros a pluma, recibiendo por ello de la Sociedad Económica un testimonio de aprecio fechado el 8 de diciembre del citado año.*

En 1849 entró en la Escuela Superior de Arquitectura, ganando poco después una plaza de delineante en el Ministerio de Fomento.

Hizo oposiciones en 1853 para una plaza de pensionado de arquitectura en Roma y colocado en primer lugar de la terna que se formó, fue nombrado para dicho cargo, por real orden de 14 de octubre de dicho año. Permaneció en la Ciudad Eterna hasta noviembre de 1855 en que a consecuencia de una grave enfermedad que le aquejaba y que se creyó le llevaría al sepulcro, regresó a esta capital sin haber terminado el plazo de la pensión, cuyo último año esperaba conseguir permiso del gobierno para pasarla a Bélgica.

En virtud de oposición fue nombrado catedrático de la asignatura de segundo y tercer año de la carrera de agrimensores y aparejadores de la Academia de Bellas Artes -de San Carlos- de Valencia, por real orden de 3 de abril de 1856.

El título de arquitecto se le expidió con fecha 15 de octubre de 1856, sirviéndole de examen los ejercicios de oposición practicados para alcanzar la plaza de pensionado.

Por oposición también fue nombrado en 16 de diciembre de 1856 profesor de dibujo de la Escuela Industrial. En 30 de abril de 1859 se le nombró profesor de mecánica y construcción de la enseñanza de maestros de obras, aparejadores y agrimensores.

El día 7 de octubre de 1865 fallecía víctima del cólera en el Cabañal.

Suyas son la Casa del Sr. Verges en la plaza de las Comedias, donde imitó el estilo pompeyano hasta en los menores detalles, capricho artístico en el que reveló su buen gusto; la casa de la Sociedad de Crédito Valenciano en la plaza de la Congregación, todo de piedra, de líneas severas con sobriedad de adornos, y la decoración de la fachada y casi todo el interior de la casa del marqués de Dos Aguas, en la plaza de Vilarrasa...

También llevó a cabo... la reforma del colegio de Loreto, y por su dibujos y bajo su dirección se construyeron el panteón de los Sres. de Trénor y el de D. Vicente Beltrán de Lis. Dirigiendo estaba la casa de los Sres. de Núñez, en la calle de las Avellanas, cuando le arrebató la muerte.

A Ximénez se debe el dibujo del altar mayor de la catedral...; también dibujó varias láminas para la obra "Monumentos arquitectónicos de España", de que ha visto la luz los relativos a la Casa-Lonja de Valencia.

En 1857 casó con Dña. Matilde García Pages que falleció también del cólera breves días después que su esposo, dejando huérfanos dos niños.

⁷³ *Las Bellas Artes*, año 1858, p. 51. Fue nombrado en 9 de septiembre de 1857, junto a Salvador Escrig, Ildefonso Fernández y Calvacho y Manuel Blanco y Cano.

⁷⁴ Esteban Chapapría, Julián: "El palau del marqués de Dos Aigües de València. La complexa pervivència d'una casa pairal" en Rosselló i Verger, Vicenç M. (ed.) *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001, pp. 113-146, concretamente p. 125.

esos momentos y vehemente defensor de un racionalismo gótico, planteaba en *Las Bellas Artes* la paradoja que suponía un sistema arquitectónico envuelto por otro que contravenía su naturaleza constructiva. A propósito del cimborrio de la catedral escribió:

¿Quién no lo ha creído una construcción mágica, aérea, descansando apenas sobre los arcos torales? Pues bien el efecto de este cuerpo es debido a su estructura gótica, a la esbeltez de sus apoyos, que todavía son ligeros a pesar de que la restauración los fortaleció en mala hora, transformando también en ventanas de medio punto las rasgadas ogivas [sic] primitivas, que en el interior se conservan intactas. El estilo greco-romano -afirmó concluyente- no tiene recursos para formar un lucernario semejante a éste; sería sacar de su quicio a aquella arquitectura, darle unas proporciones tan ligeras; aquel estilo nos hubiera privado, pues, de esta maravilla, así como nos ha privado de la mayor elevación de las bóvedas, de la ligereza de los pilares, después de lo cual sólo hemos conseguido ver nuestra Metropolitana decorada con estucados, dorados y recuadros, como están decorados los salones del palacio del Congreso y los de cualquier magnate⁷⁵.

Al poco tiempo de escribir estas líneas, tendría la oportunidad de diseñar, junto al arquitecto Timoteo Calvo, un nuevo retablo de estilo neogótico para la Catedral de Valencia, en un concurso convocado en 1860.

A finales de la década de 1850 el litógrafo Antonio Pascual y Abad debió conocer al arquitecto, al que implicaría en su proyecto de publicación de un plano de la ciudad de Valencia para forasteros y presuntos “turistas”, partiendo del realizado por el ingeniero militar Vicente Montero de Espinosa en 1852. En 1857 Pascual escribió al alcalde para exponer su idea y solicitarle el permiso necesario, realizando en los años sucesivos diversos viajes al extranjero para adquirir nueva maquinaria. Finalmente, en 1860 presentaba el plano terminado en la exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País (Lámina 1.4). Hubo una primera edición en 1861 y una segunda, revisada, en 1864. Ambas presentaban en el encabezamiento la siguiente leyenda

Plano topográfico de la Ciudad de Valencia del Cid. Levantado en 1852 por el ingeniero don Vicente Montero de Espinosa, reducido a la escala de 1 por 2500 y ampliado con las construcciones y alineaciones verificadas desde aquella fecha por el Arquitecto, Profesor y Académico de San Carlos don Ramón María Ximénez. Grabado por Ant.º Pascual y Abad. Editor. Plaza de Mosén Sorell, n.º 9⁷⁶

⁷⁵ Ximénez Cros, Ramón María, "De la arquitectura religiosa en Valencia", en *Las Bellas Artes*, n. 15 (1858) p. 171.

⁷⁶ AA.VV.: *Historical maps of the Town of Valence. 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1985, pp 26-27. Espí ha contrastado una copia de la segunda edición y nos ofrece el encabezado tal como se ha

Después de esta obra, el Ayuntamiento de Valencia le nombraría su litógrafo oficial, y así pasa a titularse desde diciembre de 1860⁷⁷. Que Pascual y Ximénez eran amigos se puede deducir del tipo de trabajo, para el que no era necesario contar con un arquitecto tan prestigioso. Sabemos que no sería tampoco el único trabajo que harían juntos, puesto que de 1860 data la estampa con la planta y alzado de la torre campanario del Miguelete, dibujado por Ximénez y grabado igualmente por Abad⁷⁸.

Se ha venido considerando, con bastante lógica, que esta lámina se habría elaborado para la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, junto a una ilustración de la Puerta de la Almoína que sí que se publicó tras grabarse en Madrid, por M. Chappuy⁷⁹. Sin embargo, lo cierto es que el dibujo se preparó como herramienta para el concurso que se convocó para realizar un proyecto de monumento a la Inmaculada Concepción que remataría la torre medieval⁸⁰. Esta idea de culminar el Miguelete fue secundada por el propio Ramón María Ximénez, sugiriendo que se convocara un concurso público en el que participarían los arquitectos más notables, como aparece en un artículo publicado en la revista *Las Bellas Artes*, a principios de 1859⁸¹. No obstante, a finales del año todavía no se había preparado el levantamiento⁸².

Acaso podríamos relacionar esta ilustración con la publicación póstuma del conjunto de planos de la Lonja en el volumen valenciano de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, fechada en 1876. Es muy interesante la observación que ha hecho el arquitecto Arturo Zaragozá de que estas láminas no representan al edificio

recogido. Sin embargo, en el libro sobre los planos de Valencia aparece una copia de la de 1861 y la dirección del editor queda relegada a la esquina inferior izquierda.

⁷⁷ Espí Valdés, A.: *El litógrafo...* pp. 36-38.

⁷⁸ Gavara Prior, Juan J. (Ed.): *La Seu de la Ciutat*, Instituto Cervantes, Roma 1997, pp. 116-119. En el archivo catedralicio se conserva una copia litográfica del dibujo original de Ximénez, que fue reproducido también en la edición de 1895 de las *Antigüedades de Valencia*, de Teixidor, tomo I, pp. 451-461.

⁷⁹ Esteban Chapapría, Julián: “Valencia, cara y nativa patria nuestra”. Patrimonio y ciudad en la segunda mitad del siglo XIX”, en AA.VV. *Otra lectura de la reforma interior. En torno al proyecto de Luis Ferreres* (Catálogo de la exposición) Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2009, pp. 161-178.

⁸⁰ La iniciativa fue del canónigo Francisco de Paula Peris y Mendoza y llegó a interesar a la reina Isabel II. Por orden de la soberana se constituyó una junta en febrero de 1859. El proyecto final fue obra del célebre numismático Aloiss Heiss. La altura del remate sería de 150,55 metros que, sumados a los 50,25 metros de la torre, daría un total de 200,80 metros. En 1905 se plantearon nuevos proyectos de remate más sencillos, aunque todo se congeló por falta de capital. (Sanchis Sivera, José: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1909, pp. 101-102. Este autor publica también la lámina del levantamiento, en su apéndice gráfico.

⁸¹ Ximénez Cros, Ramón María: “Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen”, en *Las Bellas Artes* nº 22 (13 enero 1859), pp. 253-254. Nótese que la fecha es anterior a que la Reina constituyera la junta.

⁸² Se hace referencia a que el arquitecto está haciendo el levantamiento en periódicos de la época, como *El Mundo Pintoresco*, en el *Suplemento* del número 41, con fecha 9 de octubre de 1859.

en su estado real, sino que conformarían un delicado proyecto de restauración “en estilo” que se llevó a cabo y que habría pasado inadvertido hasta nuestros días⁸³.

A Ramón María Ximénez hemos querido atribuir la posible autoría de un grupo de dibujos relativos al gran salón de la casa de Mossen Sorell, conservados en los fondos de la colección Lázaro Galdiano de Madrid (Láminas 1.5 y 1.6). En ellos se representa una perspectiva cónica perfectamente construida del espacio principal de la mansión⁸⁴, así como una serie de detalles de las portadas que aparecen en la escena y una planta cenital con un fragmento del artesonado. Hay que hacer notar la importancia que se daba entre el siglo XVI y el XIX a la perspectiva en la formación de los arquitectos, como se puede comprobar al repasar distintos tratados y textos formativos sobre la disciplina profesional. Son, por tanto, dibujos arquitectónicos, realizados con regla y compás y pasados a tinta con tiralíneas. Destacan además los apuntes relativos a la policromía en algunas zonas.

La atención al detalle decorativo y el planteamiento general nos hace pensar quizá en la misma mano que dibujó el proyecto de la fachada del palacio del Marqués de Dos Aguas, conservado en el Archivo Municipal de Valencia. No obstante, sería necesario un estudio más detallado para confirmarlo. Acaso estos dibujos pudieran ser las láminas preparatorias para un grabado relativo al desaparecido edificio. Veremos en su momento que, poco después del incendio, la Comisión Provincial de Monumentos estudiaba la posibilidad de tramitar para incluirlo en la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*. Por otra parte, quizá podríamos relacionar también estos dibujos con el pintor Vicente Poleró y el lienzo que hizo en Madrid de la Sala hacia 1876, si bien el punto de vista varía ligeramente (Lámina 1.11). En este sentido, debe hacerse notar que en la misma colección Lázaro Galdiano se conserva una serie de apuntes, más propios de un pintor, del interior del Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, que el artista gaditano recreó en otra de sus obras.

⁸³ Zaragoza basa sus conjeturas en la elección de los detalles de la lámina y, sobre todo, del detalle del escudo de la puerta lateral, cuyo yelmo es muy diferente del que podemos contemplar en la actualidad. Esta teoría encajaría con la referencia que hace Ford de que *the window ornaments and armorial decorations were mutilated by the invaders*. (Ford, R.: *Handbook...*, p. 377)

⁸⁴ La perspectiva está construida a partir de una planta bien medida, donde se han situado los huecos con cierto rigor. Así lo hemos podido comprobar al realizar el proceso inverso y comprobar las coincidencias con el alzado de 1877. Únicamente falla la anchura de la puerta de formas textiles, que al reponerse queda demasiado ancha, pudiendo tratarse probablemente de un error al haber tomado las anchuras del alfíz por las del hueco.

Igualmente vemos este rigor en las verticales, pues tomando las alturas proporcionales de las distintas partes de la ventana y escalándolas a la altura total, obtenemos con gran precisión los módulos originales proyectados en palmos o, como mucho, medios palmos. Ello demuestra que se ha tenido que medir y que probablemente existiera un dibujo de la ventana, igual que lo hay de las puertas. Nuevamente contrasta con la ejecución de la perspectiva, donde se da a las piezas de los arcos de la ventana un espesor demasiado reducido, quizá porque este dato no aparece en un dibujo frontal y se tuvo que improvisar de memoria.

2.3.- El fotógrafo Jean Laurent y la imagen de la portada principal

El fotógrafo francés Jean Laurent y Minier (1816-1886) se trasladó en 1843 a Madrid, donde residió hasta su muerte. Empezó como “cartonero” o “maestro jaspeador” con una fábrica de cajas de cartón de lujo. A partir de 1856 abrió una próspera galería fotográfica, consiguiendo en pocos años gran renombre.

Laurent descubrió muy pronto la rentabilidad de los álbumes con fotografías de monumentos y vistas. En 1857 ya realizaba vistas de exteriores en Madrid. Continuaría trabajando en diferentes ciudades y en 1870 enviaba a Valencia a su ayudante Julio Ainaud, para que realizara fotografías de la ciudad, trabajo que realizó entre mayo y agosto de dicho año⁸⁵.

Entre las vistas de la Catedral, de la Lonja o de la Diputación, encontramos una excelente fotografía de la portada principal de la casa de los Sorell (Lámina 1.8). El detalle permite apreciar el delicado trabajo de talla, los desperfectos ocasionados por el paso del tiempo e incluso la textura envejecida de los sillares del paramento murario y algunas reparaciones ejecutadas con ladrillo. A través de las rejas de la puerta, con carpintería decimonónica, se observan el arco y detrás las extrañas molduras que estudiaremos en más profundidad a partir de otras imágenes. Esta fotografía servirá como base a uno de los dibujos de Asenjo y será reproducido en las obras de Perales y de Llorente. Un detalle anecdótico es el error que comete el autor al incorporar el nombre, titulándola “Puerta de Mosen S’Orrell”



Portada principal. Fotografía de J. Laurent (1870).

⁸⁵ Huguet Chanzá, José, et al. : *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2003, pp. 13 et ss.

2.4.- Emilio Sala Francés, Salvador Martínez Cubells y el palacio de los Sorell como fuente de inspiración pictórica

El pintor alcoyano Emilio Sala Francés (1850-1910) era sobrino de Sinforosa Francés, esposa del grabador Antonio Pascual Abad. Había nacido en Alcoy, de una familia de comerciantes, pero muy joven se trasladó a Valencia y demostró su interés por el arte desde niño, lo que aumentó por las visitas a su primo Plácido Francés, nombrado por aquel entonces profesor de la Academia de San Carlos. En una completa reseña decimonónica, publicada en la revista *La Ilustración Artística*, se cuentan interesantes detalles como que su familia pretendía que se dedicara al comercio, pero él se rebeló y consiguió que le dejaran acudir a las lecciones del joven profesor Salustiano Asenjo en la Escuela de San Carlos⁸⁶. Este dato nos interesa porque, como veremos, Asenjo fue un singular personaje interesado en el arte y la historia. Continúa la reseña biográfica:

*A partir de este momento, o para precisar más, desde el 9 de junio de 1864, puede decirse que Sala comenzó su carrera artística: principió a ver obras y tratar artistas, escuchar opiniones y analizar juicios, haciendo tan rápidos progresos, que ocho meses después, cuando no sabemos por qué causas dejó de frecuentar la clase, sabía bastante para comenzar a pintar, y comenzó, en efecto, sin maestro, copiando de cuadros y cromos que le venían a mano, haciendo naturaleza muerta y reproduciendo objetos que sin gasto podían servirle de modelo. [...]*⁸⁷

Es seguro que en este tiempo visitaría en repetidas ocasiones la litografía de Pascual, pasando algún tiempo en la mansión medieval donde sus parientes tenían el negocio. Esto no consta por ninguna parte, pero es fácil de deducir y parece corroborarse cuando leemos más sobre el artista

*Poquísimas veces hemos hablado con Sala de su vida y de sus obras, pues no es tema que le agrada; pero procurando investigar las causas de sus cambios de manera, nos hemos convencido siempre de su indiscutible valor, de su amor al estudio, de su gran talento de observación y de su constancia en perseguir el ideal del verdadero artista, esto es, el anhelo por llegar a la expresión perfecta del natural, sin incurrir en los defectos que engendra en muchos la mala inteligencia de este término, que en boca de no pocos es muletilla de que se abusa, queriendo justificar caprichos y excentricidades. Sala como pintor se debe a sí mismo: lo aprendido en el corto tiempo que frecuentó clases y profesores, no bastaba para emprender una senda que continuada pudiera llevarlo a la altura en que hoy se encuentra. [...]*⁸⁸

⁸⁶ Fernández Merino, A.: “Emilio Sala Francés” en *La Ilustración Artística* n° 610 (1893) pp. 570-574.

⁸⁷ Fernández, A.: “Emilio Sala...”, p. 570.

⁸⁸ Fernández, A.: “Emilio Sala...”, p. 570.

El entusiasta biógrafo de Sala continúa enfatizando su labor autodidacta y la importante experiencia que supuso visitar el Museo del Prado y conocer las obras de Velázquez y de otros pintores, como Rosales. Así, Sala:

[...] hizo dos estudios en el Museo, volviendo y revolviendo adonde debía estudiar; analizó, desmenuzó obras y obras, y desde la mañana hasta la noche no hacía otra cosa que dar paso a su eterna curiosidad, pues otra de las condiciones sobresalientes de este hombre es la resistencia. Ni su cuerpo siente la fatiga, ni su espíritu se cansa; anda, sube, baja, recorre una sala, retrocede, avanza de nuevo, parece que no mira, y al salir se observa que ha tomado en consideración hasta detalles que parecen insignificantes. [...] Espíritu observador se fija en todo, no deja nada por analizar, ni cosa de que no tome apuntes; de aquí esas composiciones maduras a que dan realce su maestría en el dibujo y su brillante colorido⁸⁹.

También cultivó su cultura con abundantes lecturas, tanto literarias como científicas, lo que completaría su peculiar formación artística. Permaneció en Valencia hasta 1884, año en que se trasladó a Roma como pensionado. Allí pudo continuar aprendiendo de los grandes maestros presentes en museos y galerías, pero también de otras obras mucho menos conocidas:

[...] pasó días y días respirando miasmática humedad en la iglesia subterránea de San Clemente, copiando frescos que se conservan allí, recuerdos de la Edad Media y cuya importancia para la historia es mayor que la de los que exornan algunos lóculos de las veneradas Catacumbas; amigo de sabio y virtuoso sacerdotes empleado en el Vaticano, solicitó por su conducto y no descansó hasta obtener permiso para tomar apuntes de la soberbia decoración con que el Pinturichio embelleció las salas de los Borgias, tan poco conocidas como dignas de ser estudiadas: no perdonó Museo, ni dejó de visitar monumento, y cada vez creció más su curiosidad, resultado del constante afán de instruirse⁹⁰.

Al regresar a España, fue designado profesor de la Escuela Especial de Pintura de Madrid. Finalmente, se trasladó a París. Fue ilustrador en publicaciones periódicas como *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española y Americana*, participó también en diversos certámenes donde obtuvo numerosas distinciones: segunda medalla en la Exposición Regional de Valencia de 1867 por *Bodegón*, y premio de honor en la de 1881 por *Valle de Lágrimas*; medalla de plata en la Exposición Nacional de 1871 por la *Prisión del Príncipe de Viana* y medalla de oro en 1878 y 1881 por el lienzo *Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar los contrafueros*.

⁸⁹ Fernández, A.: "Emilio Sala...", pp. 570-571.

⁹⁰ Fernández, A.: "Emilio Sala...", p. 572.

En esta última obra (Lámina 1.9) Emilio Sala pretende representar un ambiente del desaparecido Palacio Real de Valencia en el año 1333. A la derecha de la composición, rodeado de un nutrido grupo de cortesanos, se encuentra el monarca junto a la reina. Ante él comparece en solitario el caballero morellano Vinatea en representación de las cortes del Reino, defendiendo valientemente los derechos de las ciudades libres que Alfonso pretendía entregar como feudo a su hijo Fernando. Al fondo, apiñados en la puerta, los compañeros de Vinatea contemplan la escena.

Según Aureliano de Beruete, el fondo estaría representando *uno de los salones del Palacio de Mossen Sorell*⁹¹, aunque no necesariamente el principal. Examinando la arquitectura de la gran sala, algunos de sus elementos remiten inequívocamente al palacio tardogótico de los Sorell. Lo primero que se identifica fácilmente es la gran puerta de acceso donde se agrupan los representantes del Reino. Su diseño textil, con tres cuelgues se puede relacionar inmediatamente con la puerta lateral de la Sala del palacio, dibujada por Asenjo y por el autor anónimo de las estampas del Lázaro Galdiano. A la derecha, en la esquina entre los dos muros, se contempla una puerta similarmente coronada de guardapolvo, pero de menores dimensiones. Teniendo en cuenta que el cuadro es presentado por primera vez en el año 1878, debería pensarse que el pintor ha podido tomar referencia directamente del edificio antes del incendio o, por lo menos, antes del derribo.

Era práctica habitual de los pintores la utilización a conveniencia de elementos arquitectónicos dibujados anteriormente en un cuadernillo de notas, pero podría también tratarse de una representación fidedigna de una estancia. En este segundo caso, más improbable, la portada representada no sería la de la Sala sino otra situada en correspondencia con ésta, pero en la habitación a la que accede. Igualmente, la esquinada portada menor se correspondería entonces al curioso paso en esquina que vemos en el grabado publicado por Venturi, sobre el que se habla más adelante. Corroboraría quizá esta hipótesis el hecho de que no se haya intentado en ningún momento reproducir el llamativo friso y el artesonado de la Sala, sino un alfarje común, como el que podía haber en la estancia a que se accedía por esta última.

Otra obra interesante de Emilio Sala es *La expulsión de los judíos de España*, medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1889 y medalla de oro en la de Berlín de 1891 (Lámina 1.9). Como señaló en su momento Aureliano de Beruete, el fondo está tomado *del hermoso Palacio de Mosén Sorell de Valencia, que luego fue destruido en un incendio*⁹².

⁹¹ Beruete Moret, Aureliano de: "Emilio Sala", *Museum*, 1911, p. 72, citado por Reyero, C.: "Iconografías representativas...". El lienzo se conserva en la Colección Valdés, de Bilbao.

⁹² Espí Valdés, Adrián: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Alcoy 1975, p. 84.

La imagen representa en este caso el palacio de los Reyes Católicos que, rodeados de caballeros y cortesanos, presiden la escena bajo un amplio solio. Según una tradición popular, tras firmarse el decreto de la expulsión de los judíos, los miembros más destacados de este colectivo ofrecieron a los monarcas treinta mil ducados de oro para que anulasen la orden. Pero cuando los reyes se estaban planteando cambiar de opinión, Torquemada sacó un crucifijo y lo puso sobre la mesa diciendo: *Judas Iscariote vendió a su Maestro por treinta dineros de plata: vuestras altezas lo van a vender por treinta mil; aquí está, tomadle y vendedle*. Este es el momento que escogió Sala para realizar su obra, justificando un forzado estudio de los gestos de asombro que ha sido criticado por algunos autores. Concluye nuestro biógrafo decimonónico a propósito del cuadro:

[...] Pintado con la sin igual maestría que tiene Sala, resulta sobrio de color, pero de tonos tan justos, que la vista se reposa admirándolo: estudiado en sus menores detalles se ve el trabajo concienzudo de un hombre jamás satisfecho de lo que hace, que lee eternamente para inspirarse, que lo revuelve todo para que la indumentaria sea justa, para que la crítica no pueda advertirle ni el más ligero anacronismo ni la más insignificante impropiedad⁹³.

Ahora podemos entender el interés histórico de Emilio Sala. Al fondo de la aparatosa escenografía que preside el cuadro se pueden identificar los muros de la gran estancia donde discurre la escena. Un gran artesonado de madera con casetones octogonales forma el techo, rodeado por un amplio friso escrito con caracteres góticos. En la pared de la derecha se puede observar uno de los huecos de las ventanas con un capialzado arqueado semejantes a los que encontramos en los dibujos del salón de los Sorell. La presencia de la arquitectura en esta obra parece forzada, obligando a que los personajes se adelanten a mitad de la habitación para que puedan verse las esquinas y el techo. Parece, quizá, que Emilio Sala quisiera dentro de este lienzo rendir un homenaje póstumo a la vieja casona solariega donde debió pasar largas temporadas durante sus años de juventud.

En un primer momento puede dar la sensación de que el techo está demasiado bajo, aunque hay que tener en cuenta que el solio real debería tener una altura de al menos cuatro metros y todavía queda espacio libre por encima de él. Comprobaremos más adelante que Poleró exageraría la escala de su lienzo para darle mayor grandiosidad, pero que la Sala rondaría los 5,5 metros de altura o poco más.

Algo mayor que Emilio Sala era el pintor valenciano Salvador Martínez Cubells (1847-1917) y, como el alcoyano, acabaría sus días en Madrid. Era hijo del también pintor Francisco Martínez Yago y sería padre de otro artista, Enrique Martínez-

⁹³ Fernández, A.: "Emilio Sala...", p. 574.

Cubells Ruíz. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en 1869 obtuvo la plaza de primer restaurador del Museo del Prado de Madrid, faceta en la cual realizaría más de 1400 recomposiciones, entre las que destacan el *San Antonio* de Murillo, robado de la Catedral de Sevilla y mutilado (1875), y el traslado a lienzos de los frescos (*Caprichos*) de la casa de Goya (1874). Participó en las Exposiciones Nacionales de 1872, 1876, 1878 y 1887, obteniendo la primera medalla en las dos últimas por *La educación del príncipe Don Juan y Doña Inés de Castro*, respectivamente. Ambos lienzos fueron adquiridos por el Senado y por el Museo de Arte Moderno de Madrid, respectivamente⁹⁴.

Salvador Martínez Cubells sería nombrado Académico de San Fernando en 1891, dejando tras de sí una larga lista de obras -muchas de ellas de temática histórica- como *Los Carvajales*, *La vuelta del Torneo*, *El baile*, *Visita del novio*, *La pena del Talión*, *Cada oveja con su pareja*, *La conquista de Valencia*, *La sorpresa* y *Guzmán el Bueno*, así como el fresco *La impresión de las llagas de San Francisco* en la cúpula de San Francisco el Grande de Madrid.

La relación de Martínez Cubells y la casa de Mossen Sorell no es tan evidente como en el caso de Emilio Sala, quien tenía vínculos familiares con el inquilino. Sin embargo, Sala y Martínez Cubells fueron alumnos de San Carlos por las mismas fechas y es muy probable que se conocieran e incluso que tuvieran una cierta amistad. Martínez Cubells pasó menos tiempo en Valencia y la presencia de la mansión de los Sorell en sus cuadros sería mucho más comedida, a través de algunas portadas que debió copiar en su cuaderno de apuntes y que después le acompañaron a la hora de proponer escenarios medievales en sus lienzos de tema histórico.

En *La educación del príncipe Don Juan* (Lámina 1.10) se puede observar como, nuevamente, el fondo de la composición muestra elementos identificables con los del desaparecido palacio de Mossen Sorell. Se da la curiosa coincidencia, desconocida por Martínez Cubells, de que los propietarios del edificio objeto de este estudio formaron parte de la corte del hijo de los Reyes Católicos, poco antes de su prematura muerte. El príncipe niño aparece en un trono acompañado de ayas y tutores. Tras él se ve claramente una puerta de tipo conopial similar a la que se conserva actualmente en Manises y que procede del edificio demolido. La misma portada la reproduce Cubells en otra obra menos conocida y que representa el acto segundo de la ópera *Lucrecia Borgia*, de Donizetti, conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Lámina 1.10), incluyendo también muebles y ambientación similar

⁹⁴ Martín Caballero, Francisco: *Vidas ajenas*, Imprenta Hispano-Americana, Madrid 1914, pp. 104-105.

a la de su otra obra⁹⁵. Sin embargo, la referida portada de Manises es muy similar a la de la Lonja de Valencia. ¿Cuál de las dos representó realmente Martínez Cubells? Probablemente esta última y no la de la casa de los Sorell. De hecho, si nos fijamos en el lienzo sobre *Lucrezia Borgia*, comprobaremos que el pintor ejecuta cuatro hojas y no seis sobre el guardapolvo, como ocurre en la Lonja. Sin embargo, representada a escala mucho mayor que el original y con el escudo nobiliario guarda un gran parecido con la que se conserva en Manises.

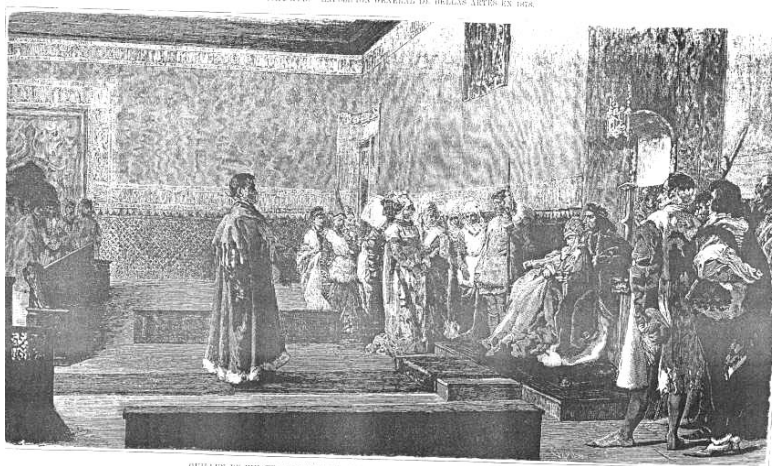
Particularmente interesante es también *La vuelta del Torneo*, (Lámina 1.10) lienzo fechado en 1881, que correspondería a una época posterior al incendio pero anterior a la demolición total del edificio. La escena muestra una estancia secundaria del palacio, donde se está transportando hacia el interior al señor de la casa herido tras un combate caballeresco. Aparecen representadas dos puertas muy similares a la del palacio de los Escrivá de Valencia (posterior a 1507) pero la forma del arco y la presencia de los escudos con filacterias a su alrededor evidencian una procedencia diferente. Se podrían relacionar con la portada del entresuelo de la casa de los Sorell, dibujada por Asenjo, donde aparecen filacterias pero no escudos.

Por su perfil sin quiebros entre las dos curvas cabría catalogarlas dentro del estilo algo anterior, coetáneas a la de la antigua Librería junto al Aula Capitular de la Catedral de Valencia, obra más que probable de Pere Compte (c. 1497) o a las del desaparecido palacio de los Centelles de Oliva (c. 1500-1510). Resultaría coetánea a algunas de las actuaciones en la casa de los Sorell y podría estar tomada del edificio que nos ocupa. Sin embargo, quizá sea más prudente pensar que directamente copió la exótica portada de la catedral, incorporando los escudos para darle un carácter profano a la composición. Quizá las filacterias puedan estar inspiradas en el palacio de Mossen Sorell, pero ello no implica necesariamente haberlo conocido. Sería suficiente con haber leído la descripción del marqués de Cruilles e interpretarla literalmente.

Queda descartado por prudencia Martínez Cubells, y nos pesa hacerlo. Sin embargo, los posibles elementos palaciegos que representa en su obra pueden remitir a modelos mucho más conocidos, como la Lonja o la Catedral, y, además, no tienen paralelo en las otras fuentes gráficas conservadas. Veremos más adelante que el palacio de los Sorell realmente había estado bastante transformado a lo largo de los siglos y concluiremos que, con bastante seguridad, del edificio medieval sólo se

⁹⁵ García Guatas, Manuel: "Pintura y música escénica", en *Artígrama* n° 20 (2005) pp. 385-400 y la imagen en la p. 389. La escena representa el interior del palacio Negroni, en Ferrara. Allí se produce el encuentro entre Licrecia y su hijo Genaro, envenenado por error junto a los otros invitados del banquete. Este mismo lienzo estuvo apareció como cartel de la exposición *Pintores Valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, celebrada en San Pio V el año 2009.

conservarían la Sala, el patio y algún elemento aislado como la puerta de la Capilla. Grandes balconeras y huecos cuadrados para puertas de dos hojas habrían sustituido a los elementos medievales en el resto del edificio, junto a una nueva distribución de tabiquería adecuada a las modernas necesidades.



Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar los contrafueros. Lienzo de Emilio Sala.

2.5.- Vicente Poleró y la recreación erudita de la historia

Un enfoque algo diferente lo ofrece otro protagonista destacado de nuestra historia, el casi desconocido pintor gaditano Vicente Poleró y Toledo (1824-1911), quien centraría la mayor parte de su vida en el estudio de colecciones y monumentos y en la restauración de las obras de los principales artistas. Teórico de la conservación del patrimonio, publicaría en 1855 un breve ensayo titulado “Arte de la restauración”. En un periódico de principios del siglo XX se publicó esta elocuente descripción, de cuando Poleró era ya un anciano con cataratas y pulso tembloroso:

[...] Poleró es de Cádiz y oriundo de una gente flamenca allí establecida hace siglos. Desde pequeño se lanzó al mundo y con su curiosidad insaciable, tanto de erudito como de artista, con su nativa habilidad para lo gráfico, comienza casi niño su labor testimonial de inapreciable importancia histórica. La nación se hundía, se hundía material y moralmente a pesar del amor del muchacho a todo lo castizo, monumentos, fortalezas, iglesias, abadías, bibliotecas, pinturas y esculturas. ¿Cómo perpetuar su recuerdo? Pues escribiendo, pintando, dibujando. Llevando las imágenes, los sucesos, los reflejos, al papel, más durable que la piedra y el bronce, y en esa labor ha persistido hasta hace pocos años. Alcanza [su obra] muchos tomos perfectamente ordenados y encuadernados. Forman parte de ella telas, inscripciones, dibujos de trajes, de grandezas y de menudencias y la parte descriptiva, animada por la curiosidad que comunica a las historias íntimas de cosas y personas la importancia que en otros siglos se le negó, es un reflejo exacto de casi toda nuestra vida durante el siglo XIX. Como la mayoría de los hombres

de su tiempo, además de literato y de artista, Poleró fue político, liberal, miliciano: tomó parte activa en aquellos motines y pronunciamientos a los que por lo visto tendremos que volver. Las colecciones clásicas de avisos y noticias son, como informaciones, una miseria, al lado de estos tomos de Poleró, que merecen publicarse o que se los deposite en algún archivo.

Entre sus trabajos relativos a investigaciones históricas sobre monumentos, cuadros, estatuas, descuellan el de técnica e historia titulado “El libro de la pintura”, compendio de cuando se ha dicho sobre la materia, y “Estatuas tumulares de personajes españoles”: cien páginas en cuarto mayor, con muchos dibujos de su mano, obtenidos directamente de los monumentos y fotografiados por Hauser y Menet. Acompaña un glosario de los nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura desde los siglos XIII al XVII, y se publicó en 1903.

En este libro, como en todos sus restantes trabajos, busca Poleró preferentemente aquello que en nuestras artes e indumentaria es genuinamente nacional, al contrario de todos, que solo atienden a las influencias extrañas. [...]”⁹⁶

Este erudito pintor prácticamente olvidado nos dejó en herencia una bella reconstrucción romántica de la Sala del palacio de los Sorell (Lámina 1.11)⁹⁷. En ella se definen con toda claridad los detalles del gran artesonado y su friso decorado con una leyenda en caracteres góticos, así como la posición y características de las puertas y ventanas de este imponente espacio. Al fondo, a través de la pequeña puerta de acceso a la Sala, se puede apreciar en tamaño diminuto la posición de la magnífica portada de la capilla y su relación con la entrada desde la escalera, valiosa información que el pintor quiso incorporar intencionadamente a su obra. Si bien muchos pintores adaptaban diferentes elementos a una nueva composición acorde con el tema principal, en el caso de este cuadro es el mismo espacio señorial el que se transforma en el motivo de su realización, dando lugar a un valiosísimo documento de carácter casi arqueológico.

La escena muestra el ambiente bajo un aspecto idealizado, “restaurado” podríamos decir, bajo la imagen que pudiera presentar a principios del siglo XVI. En primer plano se observa un grupo compuesto por dos caballeros y un fraile con hábito de dominico que muestra un pergamino a los presentes. Este pergamino, cuidadosamente detallado, muestra la planta de un edificio religioso. Se trata de una alusión culta al patronato que desde 1514 ostentaría la familia Sorell sobre la Capilla

⁹⁶ El texto aparece firmado por Francisco Alcántara. Se publicó en *El Imparcial*, edición del sábado 18 de abril de 1908, p. 2.

⁹⁷ Realmente existen dos versiones del mismo cuadro circulando en las publicaciones. En un primer momento la escena tenía abiertas las dos ventanas recayentes a la plaza, imagen que se recoge en un antiguo cliché fotográfico empleado en algunos de los artículos más antiguos. Posteriormente el mismo pintor rectificó la escena corriendo una cortina sobre una de las ventanas para lograr un mayor dramatismo, redibujando además todo el pavimento.

del Rosario del Convento de Predicadores, magnífica obra de arquitectura diseñada por el maestro Pere Compte y finalizada por su discípulo Miquel Maganya⁹⁸. Los dos caballeros representados serían los propietarios de la casa, el entonces anciano Bernat Sorell y su hijo Baltasar. Sin embargo, lo desconcertante de esta cita culta es que la noticia de la adquisición del patronato sobre la capilla del Rosario es relativamente reciente y no aparece, de manera explícita, en los textos publicados en la época.

En un segundo plano aparecen más personajes situados ante una mesa, en espera para resolver algún negocio. Es una alusión a la actividad económica de alto nivel que ostentaron los Sorell, prestando dinero a través de censos. Sin embargo, lo que atrae la mirada del espectador es el magnífico artesonado de casetones octogonales que cubre todo el ambiente. Realmente todo el cuadro pretende reflejar la grandiosidad del espacio, empleando para ello los recursos de reducir la escala de los personajes y los muebles –no así de los elementos reales como puertas y bancos de las ventanas- y modificar las fugas la composición para que se pueda ver completamente el artesonado. En efecto, el foco al que convergen las líneas del pavimento no coincide con el adoptado para el techo que, en una fotografía real, apenas habría tenido presencia dada la posición del observador.

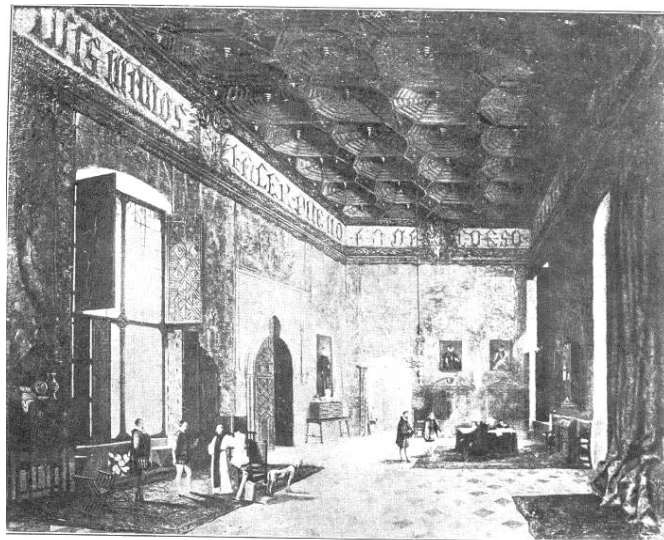
Otra anécdota interesante de esta obra es que fue retocada una vez acabada, tal vez por su mismo autor, situando una cortina en una de las ventanas para aumentar el contraste de la luz. Varias publicaciones antiguas parten de un cliché en blanco y negro anterior a la intervención, por lo que aparece la ventana por la que entra luz e ilumina el pavimento. Algunos detalles, como la falta de perspectiva de la gran portada situada en el muro izquierdo, nos hace suponer que no se pintó directamente sino a partir de bocetos o dibujos sueltos de los diferentes elementos que se pretendían detallar. Es por ello que los detalles deberían considerarse bastante fieles a la realidad a pesar de no conservarse más documentación, como ocurriría en el antepecho calado entre los dos *festejadores* de la ventana al jardín que, aunque extraño en nuestras tierras, aparece también representado con detalle en los dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano y podría efectivamente emparentarse con algunas raras piezas similares conservadas de finales del siglo XV o más probablemente de principios del XVI⁹⁹.

⁹⁸ Para la autoría de la capilla y datos generales, Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo en Valencia”, en: Mira, E. y Zaragoza, A. (Com.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, vol. II, pp. 193-198. Se volverá a hablar de la misma con más detalle, indicando aportaciones de otros autores.

⁹⁹ Existe una pieza similar en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente de la antigua Casa de la Baronesa de Chova en la calle Catalans (Almela y Vives, Francisco: “Vistazo a una mansión antigua”, en *Valencia atracción*, 1931, pp. 136-137) y otra en la fachada de la Casa de los Borrás de Sagunto (Muñoz Antonino, Francisco: *Las casas señoriales de Murviello*, Diputación de Valencia, Valencia 1999, pp. 92-99).

Sabemos por la prensa de la época que este cuadro se estaba concluyendo en enero de 1876, lo que respalda la importancia de Antonio Pascual en la difusión del edificio¹⁰⁰. Apenas diez años antes, en 1867, Poleró había presentado un lienzo titulado “Vista del Salón Principal de la Audiencia de Valencia” en el que se representaba la *Sala Nova* o Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad¹⁰¹. Se conservan en la Colección Lázaro Galdiano de Madrid varios dibujos inéditos relativos a este aposento, con anotaciones sobre los colores, la decoración e incluso las pinturas murales de Sariñena, que muy bien podrían haber pertenecido a Poleró.

Bajo este supuesto, sería también lógico considerar que los dibujos de la sala del palacio de los Sorell de la colección Galdiano pudieran haber pertenecido también a Vicente Poleró. Sin embargo, el estilo del dibujo es muy diferente y no parece realizado por la misma mano, por lo que muy bien podrían haber sido realizados por otra persona, acaso el mismo Ramón María Ximénez. Quizá no sea una simple casualidad que también en el mismo año 1876, de manera póstuma, saliera a la luz el número relativo a la Lonja de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, con las correspondientes láminas preparadas más de una década antes por el malogrado arquitecto valenciano.



Salón principal del palacio de Mossen Sorell. Lienzo de Vicente Poleró.

¹⁰⁰ La noticia aparece, por ejemplo, en el diario madrileño *La Correspondencia de España*, en la tercera edición correspondiente a la noche del día 8 de enero de 1876. Creemos que el dato es inédito, porque no es el tipo de publicaciones sobre las que se suelen hacer vaciados para estudios sobre arte.

¹⁰¹ *Revista de Bellas Artes*, nº 31 (1867) p. 246. Aparece en el listado de obras que adquirió la Academia de San Fernando. En el mismo listado el pintor valenciano Pablo Gonzalvo presentaba su obra titulada “Interior de la Lonja de Valencia”, bastante más conocida. A Gonzalvo se le ha atribuido durante un tiempo el lienzo de Poleró sobre la casa de los Sorell, por ejemplo en Picón, Higinio (coord.): *El Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, p. 87.

2.6.- Salustiano Asenjo y el último adiós de la Academia de San Carlos

Frente a la visión superficial del joven Emilio Sala, o la reinterpretación de la historia por parte de un artista erudito como Poleró, será el veterano pintor Salustiano Asenjo Arozamena (1834-1897), director de la Academia de San Carlos, quien recogerá la visión casi romántica de la ruina tras el incendio. Nacido en Pamplona, Asenjo se trasladó de joven a Valencia donde estudió pintura en la Escuela de San Carlos, llegando a convertirse en catedrático y director de esta institución en 1871. Aunque su labor más conocida fue la de poeta y caricaturista, dejaría importantes obras pictóricas como *La muerte de Sócrates*, *La conquista de Valencia por Don Jaime* (Palacio de los marqueses de Dos Aguas) y *Don Rodrigo y la Cava* (Diputación de Navarra) o *El pavor de la Sala* (Paraninfo de la Universidad de Valencia)¹⁰².

No podemos entender el interés de Asenjo por el palacio de los Sorell si no conocemos el carácter y las inquietudes del personaje con algo más de amplitud. En este sentido, nos pueden servir muy bien algunos párrafos extraídos de un texto publicado con motivo de su fallecimiento, en 1897:

[...] Fue un notable profesor, entusiasta de su enseñanza, asiduo, constante e incansable en una obra que ha sido una larga e in[ter]rumpida tarea de treinta y cinco años consecutivos.

No fue Asenjo como se ha dicho un pintor, y menos un maestro de pintura que formara y constituyera una escuela. Asenjo fue un crítico concienzudo, un notable profesor, pero no de pintura ni dibujo, sino de teoría e historia de las Bellas Artes, cuya clase desempeñó desde que en 1862 ó 1863 se restableció la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Claro se está que para espíritu tan abierto como el del Sr. Asenjo, y para inteligencia tan cultivada y laboriosa como la suya, aunque sus aptitudes artísticas no fueran de las que propiamente pueden llamarse creadoras, esto, no obstante, por la familiaridad y vida íntima en que siempre vició con el arte, no puede decirse que no pudiera producirse como artista hasta en el mismo dibujo. [...]

Pero en fin, así y todo, no fue Asenjo un pintor. Lo que ocurrió es que con Asenjo inauguraron la Escuela de Valencia otros ilustres artistas, pintores, grabadores y escultores. [...]

Sí pasaron pues por su clase, y de sus enseñanzas estéticas recogieron sin duda precioso fruto los jóvenes artistas que asistían en Valencia desde 1863 a la Escuela de Bellas Artes: esos

¹⁰² Ruíz de Lihori y Pardines, José María (Barón de Alcahalí y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Doménech, Valencia 1897, pp. 53 y 54.

jóvenes, sin embargo, de los que no pocos nombres son hoy célebres y celebrados, y tan en alto han colocado en España el crédito de la famosa escuela valenciana, y que hoy se llaman Sala, Cortina, Domingo Márquez, Ignacio Pinazo, Sorolla, Benlliure, Martínez Cubells y Muñoz Degraín, no se puede decir que sean, artísticamente hablando, discípulos, como pintores, de D. Salustiano Asenjo.

*Fue sí, y esto basta para su gloria y reputación, digno complemento de aquellos grandes maestros que formaron y prepararon esa grandiosa explosión que hoy constituye la gran escuela valenciana de pintura que, no solo no supera la de ninguna otra región de España, pero tampoco otra alguna regional del extranjero*¹⁰³.

Desconocemos la relación entre Asenjo y la casona de los Sorell, aunque tal vez se podría plantear el vínculo a través de Emilio Sala, que fue alumno suyo¹⁰⁴. En todo caso, debemos recordar que desde finales de 1876 estaba abierto el Ateneo-Casino Obrero, lo que convertía al edificio en un lugar público. Asenjo fue testigo presencial del voraz incendio que acabaría con el Palacio en 1878 y acompañó a la comisión de peritos que examinaron sus ruinas. El veloz dibujante tomó nota de los elementos artísticos más sobresalientes que pervivían entre los muros ya calcinados y los escombros, temiendo impotente la pronta desaparición del edificio. Gracias a él conocemos el aspecto de la irregular fachada, así como la decoración de diversas puertas ejecutadas en yeso o madera, que no sobrevivieron al derribo por no poder ser expoliadas (Láminas 1.12 a 1.18). Es interesante observar alguna curiosidad, como que uno de sus dibujos representando la puerta principal está realmente copiado de la célebre fotografía de Laurent tomada hacia 1870¹⁰⁵.

La labor de Asenjo no terminó ahí, porque envió sus dibujos a Madrid, donde fueron publicados como grabados en la revista *La Academia* en 1878. Las láminas fueron reaprovechadas posteriormente en *La Ilustración Española y Americana* o *La Hormiga de Oro*, perpetuando en el tiempo el interés por el edificio y haciéndole ocupar un papel destacado en la historiografía posterior. Gracias a ellos conocemos diversos elementos desaparecidos. Sin embargo, resulta enigmático que entre sus láminas no aparezca la puerta de la capilla ni otros detalles interesantes, como las ventanas. Ello lleva a plantear la posibilidad de que una parte de los dibujos de Asenjo nunca llegara a publicarse y se ha perdido para siempre.

¹⁰³ “Celebidades contemporáneas. Don Salustiano Asenjo”, publicado en *Nuevo Mundo*, nº 207, 22 de diciembre de 1897.

¹⁰⁴ Barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico...*, p. 289.

¹⁰⁵ Claramente se puede apreciar que el punto de vista es el mismo en ambas imágenes. Por otra parte, Asenjo no resuelve correctamente la ménsula de modillones bajo la galería del patio, elemento que es apenas visible en la fotografía por estar las puertas cerradas. Para más información sobre Laurent y su colección de fotografías, véase: Huguet Chanzá, José (dir.): *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2003. La imagen de la portada está en la página 122.

2.7.- Otros dibujos anónimos del siglo XIX

Aparte de las citadas imágenes, existen otras interesantes representaciones de artistas desconocidos, que tuvieron acceso al palacio en los años en que estuvo allí Antonio Pascual o cuando se instaló el Ateneo-Casino Obrero. Entre ellos cabe destacar una interesantísima vista del patio (Lámina 1.19) publicada por primera vez en la *Storia de l'Architettura del Quattrocento* por Adolfo Venturi en 1924¹⁰⁶. La imagen, que según el texto procedería de la Colección Lázaro de Madrid¹⁰⁷ –al igual que otras ilustraciones del libro- se emplea para reflejar el paralelo entre el siglo XV siciliano y sus modelos hispánicos. El dibujo presenta notables problemas de proporción, pero los elementos sueltos y las fugas parecen muy bien definidos, lo que plantea la posibilidad de que el dibujo quizá se hubiera realizado a partir de una o varias fotografías.

También constituye un magnífico documento el dibujo a lápiz de una de las portadas interiores conservado en la colección Lázaro Galdiano, dentro de un cuaderno de viaje probablemente de un pintor, en el que aparecen diversos elementos medievales. Junto a este dibujo se conserva una representación de la portada de la iglesia del Real Monasterio de la Trinidad, la imagen de la trasera de un edificio de aspecto anodino vista desde un jardín y la representación de tres azulejos medievales, dos de ellos de inspiración nazarí –aunque seguramente valencianos- y otro de Manises con un libro y la inscripción *baralla nova*, uno de los emblemas de la familia de los Centelles¹⁰⁸. Si bien cabría la posibilidad de que la escena del jardín y los dos primeros azulejos podrían pertenecer al palacio de los Sorell, la presencia de imágenes que nada tienen que ver con el edificio invita a ser prudentes a este respecto. Además, los dibujos parecen hechos por manos diferentes.

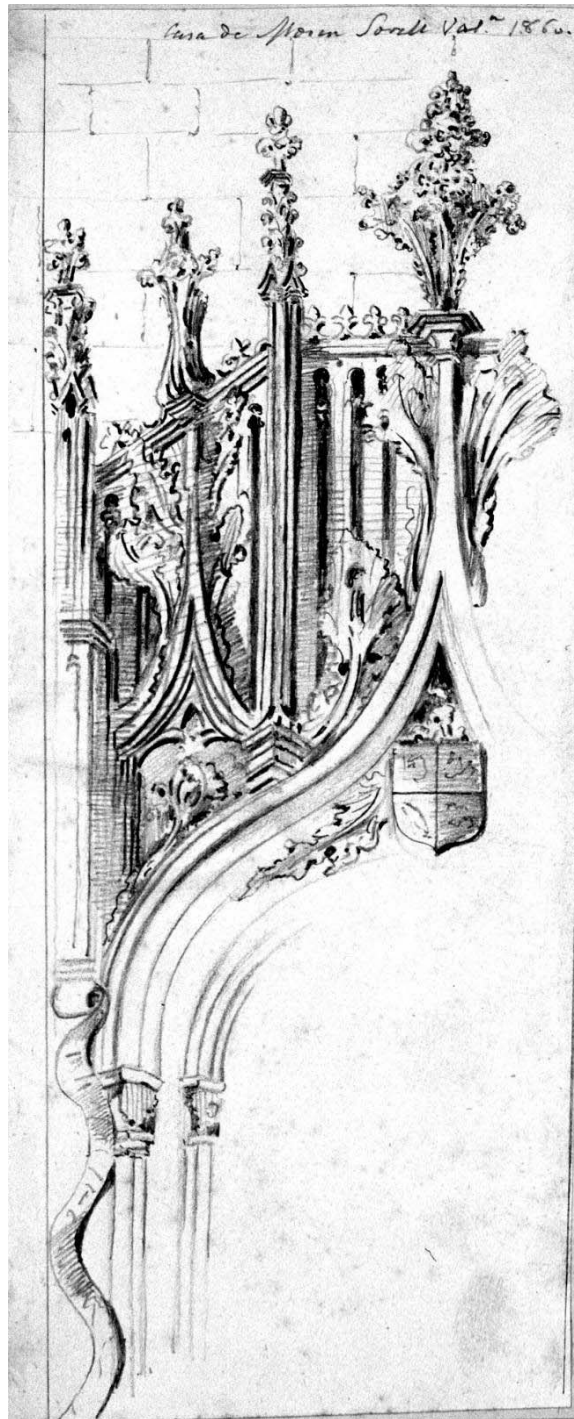
Podemos concluir que queda más que demostrado el interés que suscitó entre los artistas decimonónicos la desaparecida mansión medieval valenciana. Desde diferentes enfoques según su personalidad e intereses, estos artistas perpetuaron la memoria histórica de un edificio que los arquitectos municipales ni siquiera pensaron en recuperar. La visión histórica y casi arqueológica de Vicente Poleró, la imagen romántica y nostálgica de la ruina que ofrece Asenjo o la transformación teatral de la residencia aristocrática en un hipotético e idealizado Palacio Real en las obras galardonadas de Emilio Sala nos ofrecen a principios del siglo XXI una perfecta

¹⁰⁶ Venturi, Adolfo: *Storia de l'Architettura del Quattrocento*, Hoepli, Milán 1924, tomo II.

¹⁰⁷ Con toda seguridad se trata de de la colección Lázaro Galdiano, pero no hemos encontrado ninguno de los dibujos publicados por Venturi en el catálogo actual del Museo.

¹⁰⁸ Museo Lázaro Galdiano, nº 9506, 9505, 9503, 9502 y 9501, respectivamente. La portada del palacio de los Sorell tiene el número 9504. Respecto al lema *baralla nova*, se han encontrado azulejos similares en los palacios de los Centelles en Oliva y Nules.

evocación artística de una arquitectura desaparecida hace más de una centuria. Nuestra tarea ahora es intentar recrear en la configuración arquitectónica del edificio desaparecido y analizar las circunstancias en que fue construido, para lo cual lo primero que se va a hacer es profundizar en la historia de la familia que lo habitó.



Dibujo anónimo de una de las portadas interiores. Colección L. Galdiano.

3.- LOS HABITANTES DEL PALACIO: LA FAMILIA SORELL

Una vez hecho este recorrido por los escritos y dibujos del palacio en el siglo XIX, es el momento de empezar a profundizar de otra manera en el edificio para intentar conocerlo y valorarlo. Pero para comprender debemos estudiar con algo de profundidad la historia de la familia que lo construyó y habitó en él a lo largo doce generaciones, con momentos de esplendor y de decadencia.

No se propone aquí nada nuevo, porque el papel del comitente como elemento fundamental para comprender la arquitectura ha sido ya utilizado en relación a los grandes mecenas, como el obispo Alonso de Cartagena para la obra de Juan de Colonia en Burgos¹⁰⁹ o la familia Mendoza en relación al palacio de Cogolludo, al Colegio de Santa Cruz en Valladolid y a sus residencias de Guadalajara¹¹⁰.

Sin embargo, la principal diferencia entre la gran arquitectura de carácter público o religioso y las obras privadas de tipo residencial es, tal vez, la influencia de la personalidad de quien presenta el encargo en la realización de la obra final. Si en el primer caso el comitente era responsable directo con la elección del arquitecto, en el segundo su cultura, sus intereses y su particular gusto tendrán un importante reflejo en el resultado de lo que, al fin y al cabo, deberá ser su casa. En el caso de la familia

¹⁰⁹ En relación a estos dos personajes, puede verse: García Cuetos, María Pilar: “En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla” en Alonso Ruíz, Beatriz (coord.): *Los últimos arquitectos del Gótico*, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, Madrid 2010, pp. 70-146.

¹¹⁰ Se remite a la obra, ya clásica, de Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Cátedra, Madrid 1989, pp. 29 et ss.

Sorell resulta particularmente interesante conocer la cultura de algunos de sus miembros o la vocación aristocrática y nobiliaria que justificaría las importantes reformas a finales del siglo XV.

Las particulares vicisitudes y conflictos entre el rey y la nobleza valenciana durante el siglo XIV desembocaron en la emergencia de una nueva clase social: la alta burguesía. Ésta constituiría a finales de la Edad Media un patriciado urbano activo artística y políticamente, que se ennoblecería paulatinamente por el entronque con miembros de las antiguas casas aristocráticas venidas a menos o, simplemente, por la compra de sus señoríos.

La familia de los Sorell puede servir de ejemplo dentro de este proceso de evolución social entre el siglo XIV y el XVI, época en que se convertiría en una de las principales fortunas de la ciudad de Valencia. Pero sería en la segunda mitad del siglo XV cuando su influencia y poder alcanzaron el máximo nivel, que quedaría reflejado en la construcción de una de las morada señoriales de mayor interés de la Valencia cuatrocentista. Esta casa es la que subsistiría hasta el siglo XIX

3.1.- 1357-1454: el tintorero Bernat Sorell y los comienzos del linaje

No es cierto que los Sorell descendieran de aquel mítico Arnaldo Sorell que, según el texto apócrifo de Mossen Febrer, participó en las conquistas de Mallorca y Valencia. Como se ha comentado, lo más probable es que todas o gran parte de las *Trobes* sean falsas, una creación literaria para halagar a los aristócratas valencianos y buscarles un origen entre la antigua nobleza militar. Consiguió el autor de estos versos confundir a muchos de los estudiosos decimonónicos y fue una sugerente excusa para el tema de una de las obras de la joven pintora Isabel Pascual, como vimos, pero no nos servirá para mucho más en nuestra investigación

Tampoco nos sirve de mucho la historia familiar difundida durante el siglo XIX a partir del manuscrito de Onofre Esquerdo, ya comentada a propósito de la disertación sobre bibliografía con que comenzábamos esta parte de la investigación. Ni se llamaba Tomas Sorell el primer miembro del linaje que compró los barriles llenos de oro en 1414, ni murió Tomas Sorell en 1491, ni pudo ser armado caballero en 1488, como demostrará José Caruana Reig, barón de San Petrillo¹¹¹, basándose en alguna ejecutoria de nobleza de la familia y como hemos tenido ocasión de comprobar al consultar los protocolos notariales originales del siglo XV,

¹¹¹ Salvo donde se especifique, los datos están tomados de la genealogía publicada por Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): *Cosas Añejas, por el Barón de San Petrillo*, Valencia 1919, pp. 87 et ss.

conservados en el archivo del Colegio del Patriarca de Valencia¹¹². El hecho de que San Petrillo, que parece haber consultado el archivo familiar, no haya publicado nuevos datos respecto a la construcción del palacio, nos hace suponer que no encontró nada.

Aunque la construcción del edificio se remontaría a mediados del siglo XV, es necesario retraerse hasta el último cuarto del siglo anterior para encontrar los primeros datos sobre la dinastía de los Sorell. El origen documentado de la familia nos remite a Bernat Sorell, comerciante catalán que se estableció en Valencia a finales del siglo XIV. Esquerdo nos habla de Tomás Sorell¹¹³ y San Petrillo lo denomina Bernardo Tomás¹¹⁴ pero, en la documentación notarial de primera mano que hemos consultado, ya del siglo XV, nuestro personaje aparece nombrado como Bernat Sorell, *tintorer* de oficio, por lo que mantendremos esta denominación en páginas sucesivas. Había nacido en 1357 en la localidad gerundense de Torroella de Montgrí, que tuvo en aquella época un importante auge demográfico y económico gracias a sus fábricas de tejidos. La crisis del sector textil y la decadencia de esta ciudad a finales del siglo explicarían su emigración a la entonces floreciente Valencia buscando nuevos mercados dentro del negocio de los tintes.

Según Onofre Esquerdo, el personaje que él llama Tomas Sorell aparece citado ya en Valencia, en 1376, prestando cuatro mil florines al rey Pedro IV para la conquista de Cerdeña y, en 1390, sirvió al infante D. Martín con una galera armada en corso a su costa con la que socorrió al rey de Sicilia y contribuyó a proveer de bastimentos y municiones a la real armada de Aragón, compensándosele con la cesión de las rentas de la villa de Xérica.

Tenemos localizado ya a Bernat Sorell en las listas de *coses vedades* o comercios gravados con impuesto, de 1393¹¹⁵. Por otra parte, gracias a la documentación de primera mano, sabemos que Bernat Sorell en 1397 compraría por poderes un local de tintes en la ciudad de Valencia¹¹⁶. En 1423 es miembro del Consell municipal, en representación del gremio de tintoreros¹¹⁷. Resulta indudable que este negocio aportaría frutos más que notables a la economía familiar. Sin embargo la tradición popular centra el origen de su inmensa fortuna a un golpe de suerte casi legendario.

¹¹² Se han consultado las series de protocolos de Ambrosi Alegret entre 1452 y 1473, Bertomeu de Carries entre 1462 y 1497, así como Cristofol Fabra entre 1481 y 1497.

¹¹³ Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, p. 183.

¹¹⁴ San Petrillo, B. de: *Cosas...*, p. 87.

¹¹⁵ Ferrer Navarro, Ramón: *Coses vedades*, Anúbar, Valencia 1975, p. 302, anotación 2312.

¹¹⁶ Así se deduce de una de las anotaciones del inventario de Tomas Sorell en 1485.

¹¹⁷ Santamaría Arandez, Álvaro: *Corpus documental para la investigación del Consell General de Valencia en el tránsito a la modernidad*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2000, pp. 133-134.

¿Eran Tomas y Bernat Sorell la misma persona, o se trataba de dos parientes cercanos? Es probable que fueran padre e hijo, relación que parece más lógica si analizamos con algo más de detalle las fechas referidas hasta ahora¹¹⁸. Según recoge Onofre Esquerdo¹¹⁹, en 1414 Tomas Sorell –aunque quizá para nosotros éste sí debería ser Bernat– compró a unos *Moros de Paz*, corsarios berberiscos, un cargamento de barriles de pólvora e índigo capturados en los mares de Poniente a un buque inglés, con cuya nación estaban en guerra. Al destaparlos descubrió que, en un doble fondo, había monedas de oro por una cantidad de veinte mil florines. La práctica de ocultar el dinero entre las mercancías tenía su origen en evitar los pagos con que estaba gravada en muchos territorios la extracción de moneda. Con la nueva riqueza adquirida compró en 1416 el señorío de Xeldo, junto a Segorbe, que la familia conservaría hasta 1495.

La verdad es que la historia de los barriles con oro es más fantástica, si cabe, que la de Arnaldo Sorell asaltando las murallas de Mallorca. Quizá hasta se trate de un bulo o una verdad a medias. Es evidente que Bernat Sorell poseía un floreciente negocio desde finales del siglo XIV y que el supuesto tesoro de los piratas no le habría llevado de la pobreza a la riqueza. Pero, sobre todo, era una excusa perfecta para que sus descendientes camuflaran el origen empresarial de su fortuna.

En ninguna fuente bibliográfica se hace referencia al hecho de que el primer Bernat Sorell tenía un negocio de tintes. Únicamente en la documentación original, anterior a 1450, hemos podido leer la palabra *tintorer* haciendo referencia a su oficio, del que seguramente se avergonzarían los futuros condes de Albalat. Sin embargo, para nosotros es un dato muy revelador, porque servirá para explicar la ubicación de su mansión. Tenemos más noticias de operaciones bursátiles por cantidades considerables de dinero, como los 58.000 sueldos (2.900 libras) que invirtió solamente en censales de la Generalidad Valenciana después de 1418¹²⁰. En cuanto al

¹¹⁸ Nos parece raro que Esquerdo yerre respecto al nombre de pila cuando se refiere, directa o indirectamente, a documentos relativos al préstamo del dinero. Por otra parte, si Bernat Sorell nació en 1357, en el año 1376 estaba pretando una inmensa cantidad de dinero al rey, con la edad de 21 años. Resulta extraño pensar que a esta edad manejase los negocios familiares, antes de recibir la herencia, o que hubiera acumulado una pequeña fortuna en tan poco tiempo. Y, aún siendo esto así, no tendría sentido establecerse como tintorero a finales de siglo. Pero sí tendría su lógica que el hijo recibiera la herencia paterna y decidiera abrir un negocio diferente.

Debe notarse además la existencia antes de 1430 de documentos relativos a un mercader barcelonés y patrón de barco, llamado Joan Sorell, que acaso pudiera tener alguna relación con la rama asentada en Valencia (García Sanz, Arcadi y Ferrer Mallol, M^a Teresa: *Assegurances i canvis marítims medievals a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1983, documentos 131, 134, 143, 146, 150 y 159).

¹¹⁹ Esquerdo, Onofre: *Nobiliario Valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2001, pp. 183-191.

¹²⁰ López Rodríguez, Carlos: *Nobleza y poder en el Reino de Valencia: 1416-1446*, Universidad de Valencia, Valencia 2005, p. 130. Se trata de una cantidad modesta, si la comparamos con los 210.000 sueldos invertidos por el caballero Pere Pardo de La Casta o los 174.900 de Joan de Proxita. Sin embargo, debemos pensar que la inversión del comerciante estaría diversificada y podemos considerar que estas

patrimonio familiar, es quizá significativo que sólo hemos encontrado censales posteriores a 1414, con varios de 1425 y 1430, lo que podría avalar la historia de los piratas berberiscos y la fortuna escondida en los barriles¹²¹.

Se sabe también de Bernat Sorell que casó con Esclaramunda Sagarriga¹²², que tuvo tres hijos y que falleció en 1453. Había testado ya en 1433, pero emitió un codicilo en junio de 1450¹²³, siendo poco después incapacitado para administrar sus bienes por su avanzada edad, nombrándose a su mujer administradora de los bienes y curadora de sus hijos. Falleció el 3 de junio de 1453 y, según indica en su testamento, su cuerpo tenía que ser enterrado en la Parroquia de Santa Catalina, en la capilla familiar bajo la advocación de San Mateo y San Genís, de la que hablaremos más adelante.

Bernat Sorell debió contraer matrimonio con Esclaramunda Sagarriga en torno a 1410-1420, porque en su testamento de 1433 su hijo Pere tenía que ser mayor de edad, apareciendo como uno de los albaceas¹²⁴. Es probable que tuviera bastante más edad que sus dos hermanos.

Los tres hijos de Bernat Sorell muestran distintos caracteres que reflejan bien la sociedad valenciana de la época. El primogénito, Pere Sorell, abandonó el negocio familiar para unirse a la aventura caballeresca de la conquista de Nápoles, donde sirvió como capitán a Alfonso el Magnánimo. Es curioso que, en su testamento de 1433, Bernat Sorell ya pensara dejar el negocio familiar a su segundo hijo y no al hermano mayor, más interesado quizá por la fantasía heroica de las armas.

Sabemos también que Pere Sorell falleció antes que su padre, dato que hemos podido contrastar con el codicilo del testamento de Bernat Sorell de 1450, donde se refiere la muerte de los dos albaceas, Pere Sorell y Pere Bou. Casó Pere Sorell con

cantidades superaban la renta anual de muchos señoríos. Por ejemplo, las rentas de las encomiendas de Bejís y Torrente eran de 7000 y 8224 sueldos en 1448.

¹²¹ Así se desprende de un vistazo general al inventario de Bernat Sorell de 1485, buscando las fechas más antiguas, aunque no nos hemos parado a hacer una relación exhaustiva de los censos y las cantidades.

¹²² Hay que notar que el apellido Sagarriga es más habitual en Gerona que en Valencia.

¹²³ Hemos comprobado la existencia de la copia del testamento (18 Marzo 1433, APPV n° 20701) y el codicilo (6 Junio 1450) En el primero se pueden encontrar otros datos interesantes, como la mención a sus parientes de Torroella de Montgrí. En concreto hace referencia a sus sobrinos Bernat Molló, hijo de su hermana Guillamona y a Pere Llobregat, hijo de una prima hermana. Creó también un beneficio para su capilla, dejó dinero a los pobres y dio una parte a la iglesia del Monasterio de Montserrat. Legó 25 libras a Pere Sorell, *perayre* de Valencia, que podría ser pariente suyo, aunque el texto no lo explicita.

¹²⁴ Se remite al testamento de 1433. Es interesante notar que probablemente se tratara de un segundo matrimonio, puesto que encontramos a Bernat Sorell y su esposa en un *carregament de censal* a favor de Beatriu, esposa de Mateu Vital, ante el notario Bernat de Falchs, a 31 de marzo de 1400.

Violant Aguiló, hija de Andreu Aguiló¹²⁵ y falleció en Nápoles, según datos aportados por primera vez por el Barón de San Petrillo¹²⁶. De este matrimonio nacería al menos un hijo, Bernat Sorell, futuro heredero de la fortuna de los Sorell, que será el constructor del palacio de Valencia y que en 1503 heredaría también las propiedades de la familia de su madre, ante la extinción de la línea directa.

Un dato de interés es que en la década de 1450 no se menciona al difunto Pere Sorell, pero tampoco a su viuda ni a su hijo, lo que puede indicarnos que no se encontraban en Valencia. Bien podrían haber residido en la corte de Nápoles hasta la muerte de Alfonso el Magnánimo (1458). Veremos más adelante que las compras de parcelas para la construcción del palacio de los Sorell comenzarán precisamente en 1460.

Hay que hacer notar que en esta época aparecen en Valencia varios Pere Sorell, probablemente emparentados¹²⁷, aunque podemos identificar bastante bien al que

¹²⁵ El caballero Andreu Aguiló (+1427) era hijo primogénito de Francesc Aguiló, camarero del rey Martín y señor de Petrés. Andreu fue también camarero del rey Martín, Alcaide del castillo de Xérica desde 1405, Bayle de Xérica y del Toro, señor del lugar de Navajas y señor de Altes, fue nombrado Gobernador de La Plana de Burriana desde 1423 por sus servicios al rey en Cerdeña. Sirvió como capitán de galeras en las guerras de Córcega, Cerdeña y Nápoles a las órdenes de Alfonso el Magnánimo. Sabemos también que en enero de 1425 el rey le concedió un impuesto sobre las mercancías que pasaban por los puertos de Sicilia, que anteriormente había percibido Jordi de Sant Jordi. Consta que tuvo dos hijos, Jordi, caballero de la Orden de Montesa, y Joan, quien tomó el hábito de San Juan de Jerusalén, pero no se hace mención de Violant. El señorío de Petrés no lo heredó Andreu, sino su hermanastro Luis (+1440), de quien sabemos que sí tuvo una hija llamada Violant, que casó con Mossen Francesc Joan Corts, señor de la Puebla de Esplugues. En todo caso, las armas de los Aguiló, señores de Petrés, coinciden con las que veremos en el palacio de los Sorell.

¹²⁶ San Petrillo, B. de: *Cosas...*, p. 90. De hecho, el hijo de Pere Sorell acabará heredando también de los Aguiló, por lo que su ascendencia debía estar muy clara en los documentos.

¹²⁷ No son tampoco los únicos, lo que puede llevar a confusiones con los documentos. Debe notarse que por las mismas fechas nos aparece otro Pere Sorell en Valencia, que no es el hijo del tintorero pero que debía estar emparentado con él. Se le menciona en un censal de 1434 junto a su mujer Sibila (A.R.V. Real n° 264, fol 67v.) y volvemos a encontrar a mediados de siglo a la misma Sibila, viuda de Pere Sorell, de oficio *perayre* o cardador (Mata López, Manuel (Ed.): *Relación de limosnas para la construcción del Monasterio de la Trinidad de Valencia*, Anubar, Zaragoza 1991, p. 111, anotación 3333).

Previamente se mencionado a este Pere Sorell *perayre* en el testamento de Bernat Sorell de 1433 con la donación de 25 sueldos, aunque se revoca esta donación en el codicilo de 1450, quizá por haber fallecido. Esto demostraría un parentesco con la rama principal que nos ocupa.

Acaso este Pere Sorell *perayre* fuera hijo o pariente de *Arnaldus Sorell parator panorum*, ciudadano de Valencia, que aparece mencionado en 1405 en relación al testamento de Daniel Mascaró (APPV n° 1346 Protocolos de Francesc Avinyó, 4 de febrero de 1405). También podría ser el mismo Pere Sorell que en 1420 aparece formando una sociedad con Joan Domingo y Gabriel Moragues para la enseñanza en una escuela situada en la parroquia de San Pere (Cruselles Gómez, José María: *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*, Diputación de Valencia, Valencia 1997, p. 98)

En 1444 se hace referencia a un Bernat Sorell, hijo de Pere, que fue tonsurado y que recibió las cuatro órdenes menores y un beneficio (ADV Caja 336/3. f. 133r. Citado en *Escritos dedicados a José María Fernández Catón*, León 2004, vol. 1, p. 161). Este Bernat Sorell podría quizá ser el que, según Onofre Esquerdo, falleció en 1487 (Esquerdo, O.: *Nobiliario*, p. 186).

nos interesa. El hijo del tintorero habría nacido hacia 1410-1420 y falleció antes de 1450, quizá en combate durante las guerras de Nápoles, entre 1436 y 1443. Casó con la dama valenciana Violant Aguiló, antes de partir para Nápoles, y seguramente obtuvo tierras y rentas en el reino italiano, lo que habría garantizado su subsistencia y la falta de noticias en Valencia. Su hijo debió nacer por estas fechas porque, como veremos, participó en la Guerra de Cataluña (1462-1472) y contrajo matrimonio en 1470.

Tras la ausencia del primogénito Pere fueron los otros dos hermanos menores, Jaume y Tomas, quienes se hicieron cargo de la administración de los negocios familiares. Sabemos que por alguna razón ambos habían sido encarcelados en 1440, aunque se les dejó en libertad tras pagar las fianzas necesarias¹²⁸. Jaume casó en 1443 con Leonor Penaraja, hija de Bernat Penaraja, que contribuía al matrimonio con una dote de 30.000 sueldos¹²⁹. No tenemos muchas noticias suyas, aunque cabe destacar la aventura sufrida cuando él y otros ciudadanos valencianos fueron aprisionados por los franceses en un viaje por mar a Italia¹³⁰. Fallecería Jaume sin descendencia el 31 de junio de 1454, dejando todos sus bienes a su hermano Tomas, aunque con la

A esta línea quizá pudo pertenecer Joan Sorell *juster*, es decir, carpintero, a quien Tomas Sorell compró la casa para ampliar su residencia hacia 1460 y que no participará de la herencia de en 1485, salvo en lo que se refiere al justo pago a su viuda de parte de la deuda que todavía se le debía por la compra.

Podrían ser sean ascendientes de otro Pere Sorell que sabemos que vivía en 1485 y acaso de un tercer Pere Sorell, notario, que vivió en Valencia a principios del siglo XVI.

Debieron vivir en la época más Sorell. Encontramos a cuatro miembros de esta familia llamados Miquel, Pere, Marti y Anthoni que se alternan en las cuentas de *Murs i Valls* de finales del XV por colaborar con el trabajo de un *rocí* o caballo para transportar cargas (AMV *Murs i Valls* d³-85, 1493-1494: f-13r para Miquel Sorell y f-174v para Pere Sorell; d³-89, 1498-1499: f-40v para Martí Sorell y f-162r para Anthoni Sorell) Da la sensación de que todos eran miembros de la misma familia y se alternaban con el mismo caballo.

¹²⁸ ARV Real L. 260, fol 9r. Se trata de una carta del Justicia de Segorbe, con fecha de 8 de agosto de 1440, solicitando que se ponga en libertad a los dos hermanos, hijos de Bernat Sorell, por haber presentado las fianzas necesarias. Desconocemos la causa del encarcelamiento, aunque es probable que se tratara de algún alboroto público protagonizado por los jóvenes hijos del Señor de Xeldo, pequeña población contigua a Segorbe.

¹²⁹ Según los documentos consultados por el Barón de San Petrillo. En el inventario de Tomas Sorell de 1485 hemos encontrado que las rentas de dos censos estaban a nombre de *mi cunyada Yolant Penarrofja*. Seguramente el inventario lo realizó el proio hermano menor, Tomas Sorell, como se puede comprobar por otras anotaciones relativas al material de obra que tenía Jaume en su casa. Seguramente con motivo del matrimonio de Jaume Sorell, su padre contribuyó con una donación de 6000 sueldos, según consta ante el notario Ambriso Alegret con fecha 12 de octubre de 1443.

¹³⁰ Gracias a una carta dirigida al rey por los jurados de la ciudad de Valencia, sabemos que en marzo de 1450 y junto a Francesc y Joan de Loriç, Nicolau Serra, Pere Borrell, Vicent Penaraja y Phelip de Vesach, emprendió un viaje a Italia, concretamente hacia el puerto de Génova. En la misiva se expone que algunos de los referidos tenían intención de ir a servir al rey –a Nápoles, se sobreentiende– y los otros, entre los que podemos quizá incluir a Jaume Sorell, se dirigían a Roma a ganar la indulgencia por el Jubileo. Parece ser que el capitán de la nave genovesa en que viajaban les traicionó cerca del puerto de Marsella y los entregó a los franceses, que los llevaron presos en sus barcos. La nota solicitaba la intercesión del rey y del Papa para su liberación, sobre la cual ya no tenemos más noticias (Rubio Vela, Agustín: *Epistolari de la València medieval*, Instituto Interuniversitario de Filología Valenciana – Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Valencia 1998, tomo II, pp. 321-324).

obligación de restituir la dote de 30.000 sueldos a la viuda¹³¹. Gracias a esta circunstancia se hizo un inventario, del que trataremos en su momento, descubriendo que la familia poseía varias casas en Valencia.



3.2.- 1454-1485: Tomas Sorell, una vida de rentas y caridad cristiana

Tomas Sorell, único heredero de la fortuna, casó con Leonor de Cruilles, miembro de una de las principales familias de la nobleza valenciana¹³², y fue considerado una de las personas más acaudaladas de la Valencia de su tiempo. Ocupó importantes cargos públicos, siendo Justicia Criminal de la Ciudad de Valencia en 1475 y Jurado en 1478. Participó también en las cortes de Valencia de 1479, formando parte del llamado brazo de las universidades, por la ciudad de Valencia. Compró en 1464 el señorío de Sot a la familia Vallterra¹³³ –actualmente Sot de Ferrer- del que debió

¹³¹ Jaume Sorell testó el 22 de mayo de 1454 ante Ambrosi Alegret. No se conserva el testamento en el protocolo correspondiente depositado en el Colegio del Patriarca de Valencia, pero en 1506 se hizo una copia, que existe todavía en los fondos sobre Segorbe en del archivo de los Duques de Medinaceli (ADM Segorbe leg. 97, ramo 2, nº 323-3)

¹³² Leonor de Cruilles era hija de Luis de Cruilles, II Señor de Alfara. Sabemos que todavía vivía en 1492, cuando testó su hermano Bertomeu y ella, viuda de Tomas Sorell, le recomendó que nombrara albacea testamentario a su primo Pere Cruilles. Hay que comentar que, hasta la década de 1940, únicamente se conocía a la segunda Leonor de Cruilles, prima hermana de ésta y casada con el joven Bernat Sorell, por haberse perdido las cartas del matrimonio de Tomas Sorell. El dato se publicó por primera vez en: Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): *Los Cruilles y sus alianzas: nobiliario valenciano*, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946, pp. 163 y 167.

¹³³ Onofre Esquerdo (Véase *Nobiliario...*, p. 185) incluye los apellidos pero no los nombres de los antiguos propietarios: Don [en blanco] de Vallterra y Doña [en blanco] de Báguena, con la fecha de 1474. Según José María Torres, “El palacio...” la venta fue hecha por los herederos de Íñigo de Vallterra y María de Báguena. El barón de San Petrillo (*Cosas Añejas*, p. 91) especifica que la compra se hizo en 1464 a Jaufrido de Vallterra, Juana su mujer y Andrés, hijo de ambos. Ambos autores podrían tener razón, porque el señorío de Sot pertenecía, a mediados de siglo, a los hermanos Andreu y Jofré de Blanes, pro indiviso. La única hija de Andreu, Violant, contrajo matrimonio en 1457 con Martí de Báguena (Corbalán de Celis Durán, Juan: *El doncel Jofré de Blanes, heredero de Ausias March*, Torres Torres, 1999, p. 175) Martí de Báguena fue armado caballero en 1467 y murió en la guerra de Cataluña (ibídem, p. 99) Seguramente la María de Báguena a que se hace referencia sea realmente Martí de Báguena. Diago (*Anales del Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1613, tomo I, p. 347) tenía las cosas mucho más claras, porque especifica que Tomas Sorell “compró a Sot el año de mil y quatrocientos y sesenta y quatro de Iofre de

deshacerse antes de 1485¹³⁴, y en 1480 el señorío de Albalat de Codinats, llamado desde entonces Albalat dels Sorells¹³⁵.

Esquerdo describe a Tomas Sorell como un hombre de gran piedad, que dedicaba cada año el diezmo de su fortuna a obras benéficas y pías, dividiéndolas en cinco partes: la primera en ornamentos para su Parroquia y otras iglesias; la segunda en los hospitales; la tercera, en casar huérfanas el día de Santo Tomás Apóstol; la cuarta en redimir cautivos, y la quinta, en los pobres y los que por algún impedimento no trabajaban¹³⁶. Sabemos que hacia 1471 fundó un hospital, llamado de En Sorell, situado en el nº 3 de la plaza de Beneito y Coll, que subsistió durante más de diez años ofreciendo servicios gratuitos a los más pobres¹³⁷. En un libro más reciente y de carácter divulgativo, el periodista Francisco Pérez Puche indica que en el hospital de En Sorell falleció en 1470 el pintor italiano Nicolás Florentino, tras haber estado trabajando para la Catedral¹³⁸.

También aparece Tomas Sorell desde la década de 1460 entre los administradores del Hospital de los Inocentes de Valencia, junto a Luis Bou, Jaume de Fachs, el conocido poeta Jaume Roig, Miquel Carbonell y Mateu Alegre¹³⁹. Ocupará este cargo

Valtierra, morador de Segorbe, y de su hermano Andres de Valtierra Cavalleros, y de Violante de Valtierra, hija de dicho Andres de Valtierra, y muger de Vaguena, Cavallero.”

¹³⁴ No debió durar mucho en la familia el señorío de Sot, sobre la que no hemos encontrado ni siquiera mención en la documentación consultada de primera mano, donde sí que se recoge a menudo el título de señor de Xeldo o de Albalat.

¹³⁵ Este señorío pasó a propiedad de Francesc Aguiló Romeu, señor de Petrés, por su matrimonio con Beatriu de Codinats. Francesc era hijo de Luis Aguiló y, por tanto, tío de Mossen Bernat Sorell. Desconocemos si el parentesco influyó en la compra, aunque es importante advertir que Francesc vendió varias de sus propiedades: Benimamet a Luis de la Cavalleria (1453), Albalat de Codinats a Mossen Sorell (1481), Mislata al Conde de Aranda (1497) y Castelló de Rugat al Duque de Gandía (1499).

¹³⁶ Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, p. 185.

¹³⁷ En el siglo XV existían en Valencia diez hospitales y se fundaron cuatro nuevos, entre ellos el de En Sorell. Consta que el 10 de enero de 1471, ante el notario Joan Esteve, los canónigos Francesc Martí y Bernat Esplugues, en nombre del Cabildo, aceptaron transportar ciertos censos que pesaban sobre dos casas en la Plaza de En Borrás (actual Beneito y Coll) que Tomas Sorell, ciudadano de Valencia, había adquirido para edificar un hospital en el que se habían de admitir los pobres que enviaran los administradores *-bavins-* de los pobres de las 12 parroquias de la ciudad. En 1481 funcionaba este hospital, como se desprende de un documento ante Joan Beneyto y con fecha de 15 de enero, de compraventa de una casa en la calle En Borrás, que linda con el hospital vulgarmente llamado de En Sorell (Rodrigo Pertegás, José: “Hospitales de Valencia en el siglo XV. Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 90 (1927) pp. 562-609).

¹³⁸ Pérez Puche, Francisco: *Laberinto secreto de la catedral de Valencia*, Carena editores, Valencia 1999, p. 43. Se trata, sin embargo, de un texto de divulgación histórica, sin notas ni referencias, por lo que no hemos podido confirmar la fidelidad de la fuente. Además, aparte de la cronología anterior a la fecha aportada por Rodrigo Pertegás, en el estudio de este autor se explica que los hospitales de *Beguins*, *En Conill* o *Menaguerra*, *En Guiot* y *En Sorell* realmente no eran centros médicos sino asilos para no enfermos, es decir, hospicios.

¹³⁹ Hemos encontrado documentos varios del hospital en los protocolos de Ambrosi Alegret, el 3 de noviembre de 1465 (APPV nº 01125) ó el 24 de Mayo de 1467 (APPV nº 14585) por citar dos ejemplos tempranos.

hasta 1484, poco antes de su muerte, fecha en que será sustituido por Bernat Vidal¹⁴⁰. Aparte del Hospital de En Sorell y el de los Inocentes, Teixidor nos da la noticia de que los escudos de las familias Roig y Sorell estaban sobre las puertas de la enfermería del Hospital de Pobres Sacerdotes por haber sido éstas, entre otras, las que contribuyeron a sufragar su construcción¹⁴¹.

No habiendo tenido descendencia en su matrimonio, acogería a su sobrino Bernat en la casa de Valencia, dejándole en el testamento todas sus posesiones como heredero principal. Mucho antes, en 1470, le había hecho cesión de 4000 sueldos y del señorío de Xeldo, la más antigua de las propiedades familiares, con motivo del matrimonio del joven Bernat con otra Leonor de Cruilles, hija de Riambau de Cruilles, II Señor de Forná, y prima hermana de la esposa de su tío Tomas¹⁴².

La documentación de archivo confirma que Tomas Sorell abandonó pronto el negocio de los tintes y pasó a convertirse en banquero o, más bien, prestamista. Mientras que a su padre se le menciona como *tintorer*, trabajo mercantil originario de la familia que los descendientes tratarán de disimular, él aparece siempre nombrado como *ciudadá* o ciudadano y relacionado con el otorgamiento de *censals* o censos, tipo de préstamo que hoy calificaríamos de hipotecario y por el que se ofrecían en pago determinadas rentas anuales¹⁴³.

A propósito de este negocio, en lugar de transcribir uno de los múltiples documentos del género, en latín y bajo fórmulas estereotipadas, se puede hacer referencia a una curiosa anécdota de la que se hizo acta notarial con motivo del intento de cancelación de uno de los censos en el año 1480 que, finalmente,

¹⁴⁰ Tropé, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Diputación de Valencia, Valencia 1994, p. 276.

¹⁴¹ Teixidor, J.: *Antigüedades...*, tomo II, p. 349.

¹⁴² Hemos comprobado la existencia de la copia del documento -aunque el texto está en latín y la letra no es fácil de leer- en los protocolos de Bertomeu de Carries, a 24 de marzo de 1470 (APPV nº 20426). Los padres de ambas Leonor de Cruilles, eran hermanos e hijos de Bertomeu de Cruilles, I Señor de Alfara y de Forná, y de su esposa Geraldona Caldés. San Petrillo, B. de: *Los Cruilles...*, pp. 154 y 163.

¹⁴³ Como explica Juan Vicente García Marsilla: “Un censal, en rigor, no es un verdadero préstamo, o al menos no se explicita como tal en las escrituras. Un censal es una renta, en metálico o en especie, que alguien se compromete a pagar a otro de forma perpetua o vitalicia –en este último caso se llama *violario*- a cambio de la entrega de un capital. De esta manera si, por ejemplo, una persona necesitaba con urgencia cien sueldos, los podía obtener de un prestamista a cambio de obligarse a abonarle a éste una pensión anual que solía ser de unos ocho sueldos y que quedaba garantizada por una tierra o por la misma casa del deudor. Pero estas pensiones no amortizaban el capital prestado: si el prestatario quería cancelar el crédito debía devolverlo íntegro, aunque, eso sí, nadie le imponía en principio una fecha fija para esa cancelación. De esta manera se adaptaba algo tan propio de la mentalidad feudal como son las rentas a la progresiva mercantilización de la sociedad, y de paso se eludían las condenas que contra el préstamo con interés lanzaba la Iglesia desde los púlpitos.” (García Marsilla, Juan Vicente: *Vivir a crédito en la Valencia medieval: de los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, pp. 13-24).

resultaron haberse ya cedido a la familia de Aguiló de Codinats como parte del pago por el señorío de Albalat¹⁴⁴.

El documento se puede interpretar de manera ambigua, pues parece dar la sensación de que Tomas Sorell trata de ocultarse esperando a que caduque el plazo de vencimiento del censo, mostrando pocos escrúpulos en los negocios y habilidad para manejar el dinero y aprovechar los negocios. Sin embargo, también se puede analizar dentro de un contexto más amplio, que nos revelaría a Tomas Sorell como una persona bondadosa y más bien despistada, porque retrasando unos días la firma de la compra podría haber recibido las rentas del año, que ahora correspondían a los Aguiló de Codinats¹⁴⁵. Esto enlazaría con la visión de la persona caritativa que entrega anualmente el diezmo de sus rentas para fines benéficos.

Además de los señoríos de Sot o de Albalat, que poseyó en su totalidad y que debió adquirir a un precio más que razonable, su herencia incluiría terrenos en muchas otras localidades valencianas. Entre ellas se haría célebre por un largo pleito con los condes de Cocentaina la posesión de la mitad del señorío de Castelnovo, junto a Segorbe¹⁴⁶. Por último, la gran mayoría de la fortuna familiar estaba depositada en forma de censales, que garantizaban una renta anual y podían ser usados en determinadas circunstancias como dinero en metálico¹⁴⁷.

Persona de gran cultura, Tomas Sorell poseía en su casa una amplia biblioteca. Además de los libros de la Biblia y diversos volúmenes de tema religioso, en el inventario de 1485 destacan por su singularidad una edición de *La Divina Comedia* en lengua toscana e incluso lo que pudiera ser una copia del tratado de Leon Battista

¹⁴⁴ La escena presenta al notario Jacme Gisquirol, procurador de Pere Maça de Liçana, que llega al anochecer a la casa de los Sorell cargado con sacos que contenían los quince mil sueldos necesarios para la cancelación de la deuda. Por desconfianza ante el recién llegado o acaso por un interés particular en que no se cancele la deuda a tiempo, los criados de la casa fingirán la ausencia de Tomas Sorell. Finalmente comparecerán el jurista micer Avella y el notario Carries, asesores del banquero, informando a Gisquirol que el censo había sido transferido quince días antes a un nuevo propietario.

La noticia de este documento (APPV nº 15.550, notario Joan Pla, a 3 de abril de 1480) nos ha sido amablemente cedida por el arquitecto e investigador Juan Corbalán de Celis y Durán.

¹⁴⁵ Dadas las características de los censales, podemos suponer que la prisa de Gisquirol por cancelar la deuda ese mismo día tendría que ver con la proximidad de la fecha del pago de la renta anual. Seguramente la primera actitud de Sorell, más hostil, tiene que ver con el hecho de haberse dado cuenta de que, por unos pocos días, ha perdido la renta de todo el año. Finalmente parece asumir que, transferido el censal, corresponde el capital de la cancelación a su nuevo dueño.

¹⁴⁶ Noticia del investigador Jaume Richart, que ha estudiado la historia de los condes de Cocentaina. Aparecen referencias a la venta de Castelnovo en los protocolos de Bertomeu de Carries, a 28 de junio de 1479 (APPV nº 20432).

¹⁴⁷ Nos referimos a adquisiciones de propiedades inmobiliarias, donde el vendedor estuviera de acuerdo en que al menos una parte del coste se solventara con capital ya invertido en censales, como hemos visto en el ejemplo anteriormente citado.

Alberti *De Re Aedificatoria*¹⁴⁸, publicado ese mismo año en Florencia. La presencia del texto latino de Alberti en los círculos intelectuales de Valencia estaba ya documentada desde 1490¹⁴⁹, aunque su repercusión en la arquitectura de la época sería prácticamente nula. Fue él quien construyó el palacio, según la tradición recogida por Onofre Esquerdo en el siglo XVII¹⁵⁰ y transmitida a su vez por otros autores. La heráldica del edificio podría corroborar en parte esta afirmación, por lo que se le dedicará un capítulo posterior a analizar los escudos conservados o documentados del edificio.

Testó Tomas Sorell en 1485, dejando como principal heredero de su gran fortuna a su sobrino, el caballero Bernat Sorell, que será el Mossen Sorell a quien alude el nombre de la plaza. Por el mismo documento sabemos también que en ese momento Bernat Sorell tenía dos hijos, Baltasar y Luis Bernat, de los cuales sólo sobrevivirá el primero¹⁵¹.



¹⁴⁸En el inventario de 1485 se habla de *lo Dant en llengua Toscana* y un libro *apellat Uberti* que bien podría ser el tratado de Alberti. El tratado de Alberti se publicó por primera vez en 1485, aunque se había escrito tres décadas antes y circulaban copias manuscritas.

¹⁴⁹ En el año 1490 aparecen dos ejemplares entre los más de 5000 volúmenes de libros de importación del inventario del librero alemán Juan Rix de Cura o Chur (Falomir Faus, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522) La obra de arte, sus artífices y comitentes*, tesis doctoral, p. 776. El dato fue publicado inicialmente por Serrano Morales, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el Reino de Valencia*, Federico Doménech, Valencia 1898-1899, pp. 478-498). No obstante, dada la fecha, el ejemplar de la biblioteca de los Sorell también podría tratarse de la obra del franciscano Ubertino del Casale o, con más probabilidad, el poema trecentista titulado *El dictamundo* escrito por el italiano Fazio degli Uberti y publicado en 1474.

¹⁵⁰ Esquerdo. O.: *Nobiliario...* pp. 184-185.

¹⁵¹ Se menciona asimismo en el testamento a otro sobrino de Tomas Sorell, Pere Sorell, que no tenía hijos varones, al que dejaba 4000 sueldos de renta anuales, en propiedades valoradas en 60.000 sueldos. Por documentos posteriores sabemos que Pere Sorell era *consanguineo germano*, es decir, hermano de sangre, de Mossen Bernat Sorell (Documento sobre el reparto de la herencia, ante Bertomeu de Carries, a fecha de viernes 6 de junio de 1488, APPV n° 20452) y que tenía una hija llamada Joana, que casó con un *panyparator* y aportó una dote de 100 libras, es decir, 2000 sueldos (Acuerdo sobre la dote, ante Bertomeu de Carries, a fecha de miércoles 13 de febrero de 1488, APPV n° 20452, El nombre del esposo parece ser Udifonso Pibon, alias Bardaxi).

3.3.- 1485-1510: Mossen Bernat Sorell y el ennoblecimiento de la familia

Como se ha comentado, Mossen Bernat Sorell era hijo de Pere, hermano de Tomas Sorell, y de Violant Aguiló. Seguramente habría pasado su infancia en Nápoles y debió regresar a Valencia tras la muerte de Alfonso el Magnánimo, hacia 1460. Esquerdo recoge la noticia de que Bernat Sorell habría participado en la Guerra de Cataluña (1462-1472) como Capitán de hombres de armas, como constaba en una cédula real para que Mossen Guillén de Vich, Maestre Racional de la Regia Corte, le pagase tres mil sueldos que anteriormente había prestado al Rey¹⁵².

El genealogista valenciano considera que se trata de dos personas distintas, padre e hijo, con el mismo nombre. Sin embargo, San Petrillo tiene certeza de que Bernat Sorell era hijo de Pere, como constaba expresamente en la documentación por la que heredaría la fortuna de los Aguiló en 1503¹⁵³. Omite este último autor la referencia a la Guerra de Cataluña, pero podemos considerarla cierta y coherente al hecho de que, al menos desde 1470, Bernat Sorell aparece inscrito con el oficio de *miles* o militar en la documentación¹⁵⁴. El término se suele emplear en latín medieval para denominar a los caballeros aunque, por si tuviéramos alguna duda, comprobaremos que al menos desde 1481 aparece nombrado con el prenotado de *Mossen*, tratamiento propio de este estamento aristocrático y de la baja nobleza en la Corona de Aragón, frente a la partícula más burguesa de *En* y el apelativo de “ciudadano” con que se hace referencia a su tío¹⁵⁵.

¹⁵² Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, p. 186. Debe ser el mismo documento que recoge Vicens Vives de un pago por parte del príncipe Fernando, en Gerona, fechado a 2 de junio de 1462 (Vicens Vives, Jaime: *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Diputación Provincial, Zaragoza 1962, p. 601)

Onofre Esquerdo considera que hay dos Bernat Sorell, siendo el primero hermano de Tomas. Recoge la noticia de que participó en la Guerra de Nápoles, después en la de Cataluña y que falleció en 1487, dejando un hijo. Sin embargo, en el testamento del tintorero Bernat Sorell de 1433 sólo se mencionan los tres hermanos citados. Podríamos interpretar que en el primer Bernat Sorell se esté integrando la persona de Pere Sorell, que murió en Nápoles antes de 1453. Respecto al que participó en la Guerra de Cataluña, seguramente sería ya el hijo, que aparece en la documentación desde 1470 como *milites*. Respecto a la muerte en 1487, podríamos relacionarla con el segundo hijo de Mossen Bernat Sorell, llamado en la documentación de 1485 Luis Bernat y del que se pierde después la pista.

¹⁵³ San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, p. 92.

¹⁵⁴ Véase, por ejemplo, la donación efectuada por Tomas Sorell con motivo del matrimonio de su sobrino, ante Bertomeu de Carries, a 24 de marzo de 1470 (APPV n° 20426).

¹⁵⁵ Según Onofre Esquerdo, Bernat Sorell fue armado caballero por el gobernador de Valencia Luis de Cabanillas. Se refiriere, sin duda, a Luis de Vilarrasa y Cavanilles, que fue gobernador general del Reino de Valencia durante veintidós años, entre 1481 y 1503, y que antes había sido copero del rey Juan II (Llorente, T.: *Valencia*, tomo I, p. 840). Añade José María Torres que el nombramiento tuvo lugar en 1488, después de las cortes que se reunieron en Orihuela, y que en el mismo acto se armó también a su tío Tomas Sorell (Torres, José María: “El palacio de Mossen Sorell” en *Revista de Valencia*, tomo I, 1881 p. 494). Sabemos que Bernat Sorell había estado en las cortes de Valencia y que iba a participar en las cortes de Orihuela, aunque tuvo que excusar su asistencia y nombró como procurador suyo a Mossen Enric de Montagut, como consta en el documento de cesión de poderes para prestar dinero, firmado ante Bertomeu de Carries, a 18 de mayo de 1488 (APPV n° 20452). Debe recordarse que Mossen Sorell estaba

En 1470 Bernat Sorell contrajo matrimonio con Leonor de Cruilles, siendo en ese momento favorecido por su tío Tomas con la cesión de 4000 sueldos y el señorío de Xeldo, la más antigua de las propiedades familiares¹⁵⁶. Del enlace nacieron al menos tres hijos, de los que finalmente sobrevivieron dos, Baltasar e Isabel.

Además de lo recogido por los historiadores, hemos averiguado que enviudó y que contrajo matrimonio en segundas nupcias con Isabel Saranyó, en 1494, según se desprende de una copia notarial de las capitulaciones matrimoniales, conservada en el Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca¹⁵⁷. Isabel Saranyó era hija única del caballero Pere Saranyó, fallecido con anterioridad¹⁵⁸, y de su esposa Isabel quien, un año antes, había vendido la casa que serviría de sede al *Studi General*, la primitiva Universidad de Valencia¹⁵⁹. La dote aportada por la novia, que incluiría el beneficio

en estos momentos todavía haciéndose cargo de la herencia de su tío, como se desprende de que el mes anterior esté liquidando la concesión de la renta a su hermano Pere.

Sin embargo, es imposible que fuera entonces cuando se le armase caballero. De hecho, Bernat Sorell ya era caballero desde, al menos, 1481. Por otra parte, Tomas Sorell había fallecido en 1485 y nunca llegó a ser noble.

Esquedo nos había referido el año 1487 como fecha de defunción de Bernat Sorell (que considera erróneamente padre de Mossen Bernat Sorell) y el de 1491 para la muerte de Tomas Sorell (Esquedo, O.: *Nobiliario*, p. 186). Ambas fechas carecen de lógica, a menos que consideremos que se refieren a personas diferentes a las que nos ocupan.

Conociendo la forma de trabajar de los genealogistas, es posible que Esquedo tomara los nombres y las fechas de las lápidas de la capilla de los Sorell en Santa Catalina. En este caso, los referidos Bernat y Tomas Sorell podrían ser el malogrado Luis Bernat, hijo de Mossen Bernat Sorell según el testamento de 1485, y quizá otro hermano menor nacido después de 1485 y fallecido también a temprana edad.

Podríamos también considerar que se confundió con miembros de una rama paralela de los Sorell. Esta rama existió, como comprobaremos más adelante al leer las referencias a un primo llamado Pere Sorell, en el testamento de Mossen Bernat Sorell. Sabemos también que en 1497 vivía un Tomas Sorell, de profesión portero, que aparece citado en un documento de pagos del jurista Nicolau Avella (Cristofol Fabra, a 12 de julio de 1497 (APPV n° 24291) No obstante, es más probable que la fuente de datos fuera la propia capilla funeraria que, además, se había mantenido inalterada desde el siglo XV.

¹⁵⁶ Hemos comprobado la existencia de la copia del documento -aunque el texto está en latín y la letra no es fácil de leer- en los protocolos de Bertomeu de Carries, a 24 de marzo de 1470 (APPV n° 20426). El marqués de Cruilles creyó identificar el escudo de Leonor en las puertas y arcos del palacio de Valencia, proponiendo la fecha de este matrimonio como referencia para datar su construcción. Sin embargo, este historiador decimonónico estaba confundiendo con las armas de Violant Aguiló que, como veremos, campearon por el edificio por alguna razón.

¹⁵⁷ Ante Bertomeu de Carries, a 28 de noviembre de 1494 (APPV n° 20449) También encontramos a Isabel Saranyó nombrada como su esposa en el testamento de 1508. Debe advertirse que la única hija de Bernat Sorell, también de nombre Isabel, era fruto del primer matrimonio y no de éste, como se explicita en el testamento de 1508.

¹⁵⁸ En 8 de julio de 1482, ante Bertomeu de Carries, se realiza el inventario a favor de su esposa Isabel Saranyó (APPV n° 20430).

¹⁵⁹ En 1 de abril de 1493 se acordó el pago a Isabel Saranyó de quince mil sueldos por un *alberch* destinado al Estudio. Éste edificio y otros menores del entorno, adquiridos por las mismas fechas, serían la base de la nueva institución (Roselló Verger, Vinçç Maria: *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001, p. 278) Hemos visto la referencia a la nota en el Archivo Municipal de Valencia, Clavería Comuna, signatura J-75 – 1492/1493, fol 71 r.

Isabel Saranyó madre debió fallecer a los pocos años de la boda, porque en 1503 las propiedades de los Saranyó, aparte de la dote, ya formaban parte del patrimonio de los Sorell, como demuestra que el 19 de abril de ese año encontramos a Bernat Sorell alquilando a Jordi Joan *quandam domum meam et balneum vulgari*

por la venta, ascendía a la cuantiosa cifra de 50.000 sueldos, prácticamente el doble de lo que había obtenido Bernat Sorell en su anterior matrimonio. Murió Isabel Saranyó sin descendencia en 1519, dejando la capilla funeraria de su familia a Joan de Romani y Escrivá¹⁶⁰. El dato de este segundo matrimonio resulta de gran importancia, porque quizá puede servir para ayudar a fechar una remodelación importante en la residencia solariega.

Sabemos también que en la década de 1490 Mossen Bernat Sorell fue maestresala del príncipe Juan, el malogrado heredero de los Reyes Católicos que falleció en 1497, al poco tiempo de casarse. El maestresala era la persona encargada de organizar la mesa y los banquetes, probando los alimentos que iban a ser servidos. Era un cargo de total confianza y nos apunta quizá a una cierta afición culinaria por parte de nuestro personaje. Se trata de una interesante noticia que nos ofrece de primera mano Gonzalo Fernández de Oviedo¹⁶¹. Sin embargo, nos sería útil concretar un poco más las fechas y el alcance de esta estancia, por poder relacionarla con las intervenciones llevadas a cabo en la residencia de Valencia.

Onofre Esquerdo nos refiere que Bernat Sorell participó en la Guerra de Granada (1481-1492) bajo las órdenes de los Reyes Católicos, manteniendo diez soldados a su

lingua nominatum de mossen Saranyo, cum omnibus suis apparatus (Sanchis Sivera, José: *Vida íntima de los valencianos*, Ediciones Aitana, Altea 1993, p. 144) Este mismo texto, que hace referencia a los baños de Saranyó, es recogido posteriormente por diversos autores, como Rodríguez Pertegás o que arrastran el error de considerar como notario del documento a Bernardo Sorell.

¹⁶⁰ Testó ante Miquel Torrent el 16 de julio de 1519. Sabemos que Joan de Romani fue quien heredó de Isabel la capilla familiar fundada en la iglesia de Santa Catalina, fundada por el caballero Joan Saranyó en 1358. La capilla de los Saranyó estaba en la girola, concretamente era la primera del lado del Evangelio, separada por un paso de la capilla de San Eloy o de los plateros. Isabel Saranyó tuvo una hermana llamada Beatriu, que había fallecido anteriormente y estaba enterrada en la misma capilla: Caruana Reig, José (Barón de San Petri): "Las capillas parroquiales, sus blasones y sus patronos. Paroquia de Santa Catalina (I)" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* n° 9 (1944) pp. 121-134. Sabemos por otro lado que los Escrivá estaban emparentados con los Saranyó. Manfredo Escrivá de Romani, primer Barón de Beniparrell (+1426) casó en primeras nupcias con Elionor Saranyó (+1405) teniendo como hijo a Eximen Pérez Escrivá de Romani y Saranyó; y en segundas nupcias con Violant de Torrellas, de quien tuvo a Isabel y a Jaume, quien en 1442 se esposó con otra Elionor Saranyó. El referido Eximen Pérez Escrivá de Romani y Saranyó (+1461) casó en 1442 con Beatriu Ram y tuvo dos hijos, Eximen Pérez y Joan. Este segundo hijo, conocido en los documentos como Joan Ram Escrivá, casó con Beatriu Mompalau y tuvo cinco hijos, de los cuales el primero fue Joan Escrivá Mompalau (+1548) que heredó las baronías de Patraix y Beniparrell. En 1507 Joan Escrivá contrajo matrimonio con Jeronima Boil, de quien tuvo seis hijos. Éste fue quien heredó la capilla de los Saranyó y quien construyó el palacio a que hacemos referencia. Hemos omitido por falta de espacio la enorme vinculación con Italia de esta familia, ocupando importantes cargos para la Corona y el hecho de que Joan Escrivá estudiara leyes en Pisa o Bolonia. Sobre este linaje puede verse: Parisi, Ivan: "Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació", en *Revista Borja. Revista de l'IIEB*, n° 2 (2008-2009) (*Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja*) pp. 55-79.

¹⁶¹ Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Universidad de Valencia, Valencia 2006 (Edición a cargo de Francisco Fabregat Barrios) p. 89.

costa durante tres años¹⁶². Seguramente se incorporó al ejército real con motivo de la estancia de los Reyes Católicos en Valencia entre el 4 de marzo y el 14 de abril de 1488¹⁶³. Un muestreo por la documentación notarial conservada nos permite confirmar prolongadas ausencias entre los años 1490 y 1492, coincidiendo con los últimos años de la Guerra de Granada¹⁶⁴. En esta época los reyes y el ejército se encontraban alrededor de la ciudad de Santa Fe, en espera de la rendición de la capital nazarí. Podemos considerar que Bernat Sorell no perteneciera todavía a la Corte, aunque es posible que en este momento hiciera buenos contactos y amistades que le permitirían ofrecer sus servicios directamente a los monarcas, unos años más tarde.

Tenemos noticias indirectas que sugieren la fecha entre 1495 y 1497 para esta presencia en la Corte. El Barón de San Petrillo nos informa además que su hijo, Baltasar Sorell, había sido también paje del príncipe Don Juan¹⁶⁵. Diago concreta que Baltasar fue *Merino del príncipe Hernando* (sic)¹⁶⁶ y que su esposa Inés de Íxar era Dama de la Reina Isabel¹⁶⁷. Que los Sorell eran conocidos y apreciados por los monarcas lo

¹⁶² Esquerdo, O.: *Nobiliario*, tomo I, p. 186. Se trataba de una aportación considerable. Debe tenerse en cuenta, por ejemplo, que el poderoso Pere Maça de Liçana, que también sirvió en la Guerra de Granada con su hijo y vasallos, contribuyó llevando a su costa doce camaradas y sus criados. (Ibídem, p. 153).

¹⁶³ Los monarcas se dirigieron a Murcia, donde establecieron su capital provisional mientras se iniciaba la campaña militar contra la frontera oriental del Reino de Granada, obteniendo sus primeros éxitos con la rendición de Vera (10-VI) Mojácar (12-VI), Vélez Blanco y Vélez Rubio (17-VI) y Huéscar (25-VII). En su periplo hacia Murcia, pasaron por Orihuela el 25 de abril y el 1 de agosto de 1488. Este dato podríamos enlazarlo con el del nombramiento como caballeros de dos de los Sorell.

¹⁶⁴ Hay ausencias significativas en la documentación notarial de Valencia. De los protocolos de Bertomeu de Carries deducimos que Bernat Sorell estuvo en Valencia el 13-V-1485(pagos Jérica) 30-VI-1485 (apoca censos) 24-XI-1485 (inventario) 2-XII-1485 (nombra procurador) 17-VIII-1486 (pagos) 7-X-1486 (liquida la herencia) 21-X-1486 (censos) 24-X-1486 (censos) 22-XI-1486 (vende casa) 11-I-1487(pagos) 6-II-1487(pagos) 28-II-1487 (apoca escalera) 5-VI-1487 (apoca escalera) 8-X-1487(pagos Jérica) 30-I-1488 (deuda) 13-II-1488 (dote sobrina) 16-IV-1488(violario) 18-V-1488 (procurador cortes) 23-V-1488(venta a Sorell) 6-VI-1488 (reparto herencia) 1-IX-1488 (censos) 1-IV-1489 (censos) 7-IX-1489 (apoca) 16-XI-1490 (censos) 24-XI-1490 (apoca) 8-XII-1490(censos) 1-III-1491(censos) 3-III-1491(censos) 17-IX-1491 (apoca por obras) 24-XI-1491 (apoca) 3-X-1491 (apoca Burriana) 6-IX-1492(apoca) 18-IX-1492 (censos) 30-VI-1493 (testigo) 13-VIII-1493 (diadema Virgen) 2-X-1493 (apoca) 19-XII-1493 (censos) 2-V-1494 (censos) 28-XI-1494 (matrimonio Isabel Saranyo) 12-V-1495 (matrimonio Baltasar Sorell) 3-IX-1495 (censos).

3-II-1486 19-IX-1486 19-I-1487 (Elena esclava) 12-II-1487 13-II-1487 14-V-1487 25-V-1487 13-XII-1487 9-VI-1493 9-VI-1493 (¿libera negro? 21-II-1494 27-V-1494(censos) 28-IX-1494 7-XI-1494 (arbitra en Albalat) 13-XI-1494 31-I-1495(apoca) 26-II-1495(apoca) 14-III-1495(establecimiento) 31-III-1495(censo) 10-VII-1495(cesión Isabel Saranyó) 5-VIII-1495(censal) 31-VIII-1495(establecimiento) 23-XI-1495(sarraceno).

Puede observarse que en los años 1490, 1491 y 1492 prácticamente no se redactan documentos, salvo los cobros a fin de año. Tampoco hay demasiado movimiento ante Bertomeu de Carries en 1494 y 1495, seguramente por estar la familia en el feudo de Albalat y resolver los asuntos ante Cristofol Fabra.

¹⁶⁵ San Petrillo, B. de: *Los Cruñilles...*, p. 171.

¹⁶⁶ Parece haber un error, porque Fernando el Católico fue coronado rey en 1479 y Baltasar Sorell nació después de 1470, con lo que tendría como mucho nueve años de edad. Pensamos, por tanto, que pueda referirse al Príncipe Juan.

¹⁶⁷ Diago, F.: *Anales...*, p. 347. Seguramente se refiere al príncipe Juan.

demuestra también el hecho de que la propia Reina enviara al comendador Diego de Aguilera para ajustar la boda de Baltasar¹⁶⁸. Por otro lado, el Barón de San Petrillo nos da la noticia de que Isabel Saranyó también fue Dama de la Reina¹⁶⁹, un dato que es coherente con alguna otra información que nos ofrece Gonzalo Fernández de Oviedo y que analizaremos algo más adelante.

Si acudimos a los documentos notariales, resultan datos sugerentes la redacción de un testamento olvidado de Bernat Sorell fechado en abril de 1495¹⁷⁰, el nombramiento por parte de Baltasar Sorell de procuradores en mayo¹⁷¹ y la apresurada venta del señorío de Xeldo en noviembre del mismo año¹⁷². Entre esta fecha y mayo de 1496 no hay movimiento notarial, al menos en los protocolos de Bertomeu de Carries¹⁷³. El dato no es significativo en sí mismo, porque no implicaría necesariamente una ausencia de Valencia. Sin embargo, nos encajaría perfectamente con el hecho de que a finales de abril de 1496 comienzan los preparativos para asentar la corte propia del príncipe en el Palacio del Conde de Monteaudo, en la localidad soriana de Almazán¹⁷⁴. Podemos descartar una fecha posterior, porque las dos esposas de los Sorell fueron damas de la reina Isabel a la vez que sus esposos servían al príncipe.

Por tanto, podemos establecer que los Sorell habrían estado sirviendo en la corte de los Reyes Católicos unos cuantos meses, comprendidos entre abril de 1495 y mayo de 1496. Fue una breve estancia, lo que justificaría que Fernández de Oviedo no recordara años después al joven Baltasar Sorell y que anotara el dato de Bernat Sorell

Debe notarse que es a partir de 1492 cuando los Sorell empiezan a tener relación con la familia de los Ixer, como se deduce de una apoca de Bernat Sorell a Pere Dixer, *Senyor de Les Almoines*, con fecha 6 de septiembre de 1492 (Protocolos de Bertomeu de Carries, APPV n° 20444).

¹⁶⁸ Esta noticia es una nueva aportación del Barón de San Petrillo (*Cosas añejas*, p. 92) Diego de Aguilera era comendador de Santiago y realizó labores diplomáticas con el rey de Francia en 1473 y 1474 (Suárez Fernández, Luis: *Los Reyes Católicos: la conquista del trono*, Ediciones Rialp, Madrid 1989, pp. 61 y 68). En el año 1494 encontramos a un caballero de Santiago homónimo como Visitador de dicha orden en el Reino de Murcia, junto a Diego Caro, Vicario de Caravaca. (Salmerón, Pascual, *La antigua Carteya, o Carvesa, hoy Cieza, villa del Reyno de Murcia*, Joachin Ibarra, Madrid 1777, p. 84).

¹⁶⁹ San Petrillo, B. de: "Las capillas..." p. 132.

¹⁷⁰ Este testamento se formalizó ante Bertomeu de Carries a 12 de abril de 1495. El correspondiente libro del Archivo de Protocolos del Patriarca está mutilado y, desgraciadamente, el documento se encontraba en la zona perdida. Se conserva una copia del documento que pasó a los Duques de Segorbe y actualmente se conserva en el Archivo del Ducado de Medinaceli (ADM Segorbe, leg. 97, ramo 2, n° 323).

¹⁷¹ Ante Bertomeu de Carries, a 27 de mayo de 1495 (APPV n° 20446).

¹⁷² La fecha concreta es 30 de noviembre de 1495. Se conservan tres documentos al respecto en el Archivo del ducado de Medinaceli (ADM). El documento de venta (ADM Segorbe, legajo 6, ramo 2, n° 1) la concordia y la carta de venta (ADM Segorbe, legajo 80, n° 482 y 483, respectivamente). Los índices de este archivo han sido volcados en Internet por la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

¹⁷³ Recogemos el dato de una compra de censos por parte de Bernat Sorell, ante Bertomeu de Carries, a 21 de mayo de 1496 (APPV n° 20448).

¹⁷⁴ Fernández de Oviedo, G.: *Libro de la Cámara...*, p. 86, nota 21.

como maestresala en forma de un añadido sobre el manuscrito original¹⁷⁵. Sin embargo, para nosotros es un dato de crucial importancia, porque 1495 es un momento álgido y de lo más creativo dentro del gótico isabelino, momento en que se están terminando en Guadalajara el palacio del Infantado y las obras en la Aljafería de Zaragoza. Y, como se verá más adelante, los ecos castellanos en la arquitectura valenciana empiezan a ser patentes desde este momento.

El recorrido de los Reyes Católicos a lo largo de su reinado viene recogido con detalle por Antonio Rumeu de Armas, al que hemos acudido para saber exactamente donde pudieron estar los Sorell durante estos meses y qué pudieron conocer¹⁷⁶. Hasta el 22 de mayo la Corte estuvo en Madrid. Nada sabemos del aspecto del desaparecido Alcázar Real en esta época, pero no debemos olvidar la proximidad de Guadalajara e incluso de Cogolludo, donde Juan Guas y Lorenzo Vázquez habían trabajado en las residencias de los Duques del Infantado y de Medinaceli, respectivamente. Estos dos edificios fueron admirados por su excepcionalidad y constituirían un atractivo para viajeros y curiosos. Tampoco debemos olvidar el desaparecido palacio del Cardenal Mendoza en Guadalajara

Con motivo de la entrada en Nápoles de Carlos VIII y la inminente guerra que se prepara contra Francia, los Reyes comienzan en 1495 un largo periplo. Los primeros meses del año estuvieron en Madrid, donde se debió incorporar Mossen Sorell a la Corte en abril o mayo¹⁷⁷. De ahí pasarán a Arévalo (27-V/3-VI) Valladolid (4-10-VI) Burgos (13-VI/12-VIII) Santo Domingo de la Calzada (13-VIII) Nájera (15-16-VIII) Logroño (16-18-VIII) y Tarazona, donde estarán entre el 21 de agosto y el 22 de octubre.

La estancia en Valladolid fue breve, aunque no debemos olvidar que constituía en la época un imponente foco cultural, con construcciones de fachadas impresionantes como el Colegio de San Gregorio y el Colegio de Santa Cruz, donde trabajaron Juan Guas y Lorenzo Vázquez, respectivamente. Burgos es quizá el lugar más importante en todos los itinerarios de los Reyes Católicos, usándose en este momento como residencia de los monarcas la Casa del Cordón, construida a partir de 1476 por Juan

¹⁷⁵ En la edición consultada del *Libro de la Cámara...*, a cargo de Francisco Fabregat, se han marcado con corchetes las adiciones al manuscrito original, lo que permite contrastar este detalle aparentemente menor.

¹⁷⁶ Rumeu de Armas, Antonio: *Itinerario de los Reyes Católicos: 1474-1515*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid 1974.

¹⁷⁷ Recordemos que Bernat Sorell había hecho testamento el 12 de abril, pero no nombró procuradores hasta el 27 de mayo. Es posible que acudiera a la Corte primero y que después de su nombramiento hiciera una escapada a Valencia para nombrar procuradores y zanjar asuntos pendientes.

y Simón de Colonia para Pedro Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, pero que fue remodelada y ampliada entre 1484 y 1497¹⁷⁸.

Después de las cortes de Tarazona los reyes se dirigieron hacia San Mateo, pasando en su camino por Torrellas (22-24-X), Alfaro (24-X-13-XI), Almazán (15-24-XI), Ariza (25-26-XI) Daroca (29-30-XI) Híjar (8-12-XII) y finalmente San Mateo, que alcanzaron el 14 de diciembre y donde permanecieron hasta el 3 de enero de 1496¹⁷⁹. En esta localidad se convocaron las Cortes del Reino de Valencia, pudiendo confirmarse documentalmente que estuvieron presentes en ellas Mossen Bernat Sorell y su hijo Baltasar¹⁸⁰.

Tras pasar unos meses en Tortosa (4-I/7-IV) la Corte regresa apresuradamente hacia Almazán, donde los reyes permanecerán desde el 20 de abril hasta el 13 de julio, preparando el palacio de los Hurtado de Mendoza como futura residencia permanente del Príncipe Juan y su pequeña corte. Fernando tiene que partir hacia Gerona para preparar la defensa del Rosellón ante una posible invasión francesa, pasando por Calatayud (14-VII), Barcelona (29-VII/8-VIII) y finalmente Gerona (12-VIII/30-XI), volviendo por Zaragoza (7-9-X) y reuniéndose con la Reina en Burgos (20-X). Por su parte, durante estos meses Isabel se dirigirá hacia Laredo (3-26-VIII) acompañando a su hija Juana, que debía partir para Flandes. El regreso sería por Medina de Pomar y Briviesca, llegando a Burgos el 22 de noviembre¹⁸¹.

Tras las Cortes de San Mateo, sabemos que Bernat Sorell y su hijo Baltasar hicieron una escapada a Valencia para resolver asuntos pendientes, permaneciendo hasta principios de marzo y quizá regresando entonces a Tortosa, al menos Baltasar¹⁸². Sabemos, sin embargo, que Bernat Sorell estuvo en Valencia entre mayo y agosto, e incluso en octubre¹⁸³. Enlazamos también con una actividad notarial bastante

¹⁷⁸ Sobre este edificio puede verse: Alonso Ruiz, Begoña: “Palacios donde morar’ y ‘quintas donde holgar’ de la Casa de Velasco durante el siglo XVI”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 83 (2001) pp. 5-34

¹⁷⁹ Para el año 1495, Rumeu de Armas, A.: *Itinerario...*, pp. 215-221.

¹⁸⁰ Confirmamos el dato de las Cortes de San Mateo en: Carbonell Boria, María José: “Las cortes forales valencianas”, en *Corts. Anuario de Derecho Parlamentario*, n° 1 (1995) pp. 61-76. Respecto a la presencia de los Sorell en la reunión, se hace referencia explícita en un documento redactado por Bernat Sorell ante el notario Cristofol Fabra, fechado a 3 de febrero de 1496 (APP n° 24290).

¹⁸¹ Para el año 1496, Rumeu de Armas, A.: *Itinerario...*, pp. 225-231.

¹⁸² Aparecen en el citado documento del 3 de febrero y en una apoca con la misma fecha. El 7 de marzo encontramos a Bernat Sorell comprando un censal (aunque aparece en el documento como ausente) y al día siguiente el jurista Nicolau Avella apoca ante su hijo Baltasar (Notario Cristofol Fabra, APP n° 24290)

¹⁸³ Tenemos documentos realizados ante el notario Bertomeu de Carries con fecha 18 y 21 de mayo, 26 de junio, 1 de julio y 9 de agosto de 1496. (APP n° 20448). Por otra parte, ante Cristofol Fabra (APP n° 24290) hemos localizado documentos fechados el 4 y 8 de julio, así como el 3 de agosto. Lo encontramos también en un breve documento fechado el 14 de octubre, que parece ser un nombramiento como representante al doctor en leyes Nicolau Avella. Esta fecha coincidiría con la época en que la Corte va de Zaragoza a Burgos.

repartida en 1497¹⁸⁴ lo que hace pensar que el veterano Bernat Sorell, con cerca de cincuenta años de edad, se habría cansado pronto del agotador ritmo de la corte itinerante de los Reyes Católicos y del frío clima castellano. Esta idea enlazaría con la presencia secundaria de Mossen Sorell en los textos de Fernández de Oviedo. No obstante, es probable que su hijo Baltasar siguiera todavía un tiempo a las órdenes del príncipe Juan.

Los Reyes estuvieron en Burgos los primeros meses de 1497, hasta el 9 de mayo. El 19 de marzo de 1497, en la Catedral de dicha localidad, celebraron sus esponsales el príncipe Juan y Margarita de Austria, mientras que el 23 de abril recibían los Reyes en la Casa del Cordón a Cristóbal Colón, tras el regreso de su segundo viaje a América. Entre el 10 y el 20 de mayo la Corte estuvo en Valladolid y desde el 22 de mayo hasta el 14 de octubre en Medina del Campo. Esta población era en la Edad Media una de las grandes ciudades de Castilla y contaba con un importante palacio del siglo XIV que había sido reformada por Fernando de Antequera a principios de siglo y que sería el lugar donde la reina Isabel firmara su testamento. Tras esta estancia, los monarcas reanudaron su viaje pasando por Ávila (17-18-IX) Muñogalindo (19-IX) Toro (21-IX) y permanecieron desde el 23 al 28 de septiembre en Salamanca.

Posteriormente siguieron el camino hacia Valencia de Alcántara, donde el día 30 se celebraría el matrimonio entre la infanta Isabel y el rey Manuel de Portugal, pero el rey tuvo que volver apresuradamente a Salamanca ante la enfermedad de su hijo el príncipe, que testó el 4 de octubre y falleció dos días después. Con motivo de los funerales, la Corte permaneció en esta ciudad hasta el día 21 de octubre, partiendo después hacia Alcalá de Henares, donde estuvieron entre el 8 y el 31 de noviembre para que las Cortes de Castilla juraran fidelidad a la infanta Isabel como nueva heredera al trono¹⁸⁵. Baltasar Sorell debió regresar a Valencia tras los funerales del príncipe, porque lo encontramos en Valencia el 30 de octubre de 1497, reconociendo ante notario el dinero que había recibido de su padre¹⁸⁶.

Si, como se ha expuesto, Baltasar Sorell acompañó a la corte de los Reyes Católicos durante estos años, tuvo la oportunidad de conocer de primera mano las principales residencias castellanas de la época. Curiosamente detrás de las construcciones más celebradas podemos apreciar la larga mano de los Mendoza y su influencia a través de la colaboración de los principales maestros de su tiempo. Algunos ecos

¹⁸⁴ Hay documentos firmados ante el notario Cristofol Fabra con fechas 5 de enero, 8 de marzo, 3 y 16 de junio, así como 23 y 27 de julio y 25 de agosto de 1497 (APP n° 24291).

¹⁸⁵ Para el año 1497, Rumeu de Armas, A.: *Itinerario...*, pp. 232-239.

¹⁸⁶ Ante el notario Cristofol Fabra a 30 de octubre de 1497 (APP n° 24291).

castellanos podremos encontrar en la casa de los Sorell, que relacionaremos con las experiencias de estos años.

Siendo ya obsoleto el testamento de 1495, Bernat Sorell redactaría uno nuevo en 1508 ante Cristofol Fabra, que sería publicado a su muerte, dos años más tarde. Desconocemos si se llegó a hacerse inventario en ese momento, porque el protocolo correspondiente a esta fecha de 1510 se ha perdido. En la última voluntad de Mossen Sorell se establecía el vínculo sobre el inmenso patrimonio familiar, que se prolongó hasta su disolución en el siglo XIX.

Sin embargo, mostrará al final de su vida una actitud humilde en su testamento, quizá dentro de las corrientes franciscanistas medievales. Así, estableció una singular y enigmática cláusula por la que los herederos del mayorazgo que creaba “...no puedan alegrarse de su nobleza, ni hacerse nobles, ni llamarse nobles, ni se pongan Don ni Doña, so pena de perder la herencia¹⁸⁷...”. Este mayorazgo establecía una clara asignación de la sucesión con preferencia por los varones, que sería germen de pleitos sucesorios en los siglos posteriores. También se hacía obligatorio mantener el apellido Sorell para poseer el mayorazgo, costumbre bastante extendida en la época que tendría como consecuencia perpetuar el linaje del fundador a pesar de las sucesiones por parte femenina. Fuera del vínculo quedaron algunas donaciones a su segunda esposa y a parientes próximos, olvidados por los genealogistas¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Citado del texto del Barón de San Petrillo, el original del testamento de 1508 resulta transcrito en los pleitos por la sucesión de 1666, conservados en el A.R.V. El documento original dice lo siguiente: [...] *los successors de aquell (Bernat Sorell) aixi mascles com dones no es puguen alegrar de noblea ninguna ni fer se nobles ni nomenarse nobles ni de paraula ni en escrito ni es puguen dir don tal ni dona tal nomenantse de propis noms ni cognoms de aquells o de aquelles*". Orellana nos cita el caso de uno de los condes de Albalat que, no pudiéndose titular como Don, se graduó como Doctor para así poder firmar con D. y que la gente entendiera el Don (Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo I, p. 543).

¹⁸⁸ Concretamente nos referimos a Pere Sorell nombrado como *cosí* o primo del testador, al que se condona una deuda y se deja una casa y huerto en la calle *Rullons* (también llamada *Renglons*, que coincide con la actual calle del Arzobispo Mayoral, detrás del actual Ayuntamiento) a medias con Jaume Sorell, alias Avella, que todavía era soltero y seguramente menor de edad.

Es probable que ambos fueran hermanos o primos. Sabemos por otra parte que el joven Jaume Sorell era hijo natural de otro Pere Sorell, que actúa como administrador suyo con respecto a las propiedades del jurista Nicolau Avella, quien por alguna razón legó a Jaume todos sus bienes y derechos al morir en 1497 (Se realizó la subasta o Almoneda de los bienes del difunto, ante Cristofol Fabra, a 24 y 27 de julio de 1497, APPV nº 24291). La relación entre Avella y los Sorell era estrecha, porque aparece en muchos de los documentos notariales, sobre todo las compras de inmuebles, como asesor legal. Desconocemos por qué razón pudo convertirse en heredero del jurista y por qué mantenía los dos apellidos, el de Sorell y el de Avella.

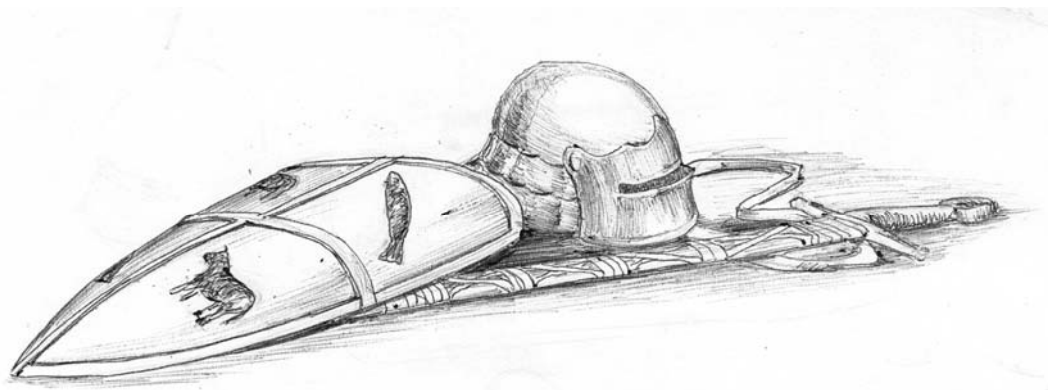
Respecto al Pere Sorell del testamento de 1508, con toda seguridad es el mismo que aparece en el censo de Valencia de 1510 como ciudadano y habitante en la parroquia de Santa Catalina, pagando 40 sueldos (Valldecabres Rodrigo, Rafael: *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corst de Montsó*, Universidad de Valencia, Valencia 2002, p. 137).

También lo podríamos identificar con el notario Pere Sorell, del que se conservan algunos protocolos en el Archivo del Reino y en el Patriarca, y que seguramente sería el mismo notario que trabajó durante cuarenta y cinco años para el Tribunal de la Inquisición de Valencia hasta 1554, fecha en que contaba con

De mayor interés para nosotros, sin embargo, es un comentario dentro del testamento por el que se habla de los tapices de Flandes que se habían comprado en previsión de ampliar el tamaño de la Sala, probablemente para emular el desafío que representaba el gran palacio que estaba entonces concluyendo el Duque de Gandía, hijo del papa Alejandro VI¹⁸⁹.

Falleció en 1510 Bernat Sorell, quedando como heredero Baltasar, hijo de su primer matrimonio. Tuvo otra hija llamada Isabel, también de su primer matrimonio, que casó con el noble Francesc Fenollet¹⁹⁰. Este último había sido caballero paje del Rey Fernando el Católico y más tarde bayle de Játiva y coronel de cuatro compañías de infantería en la campaña de la Sierra de Espadán, de quien dice Viciano que *fue muy galán y cortesano, diestro justador y muy estimado por estas y otras cualidades*¹⁹¹.

Estas son las principales noticias históricas que tenemos sobre Mossen Bernat Sorell, fundador del mayorazgo y principal artífice de la residencia solariega que durante siglos llevó su nombre. Sin embargo, gracias a otras fuentes indirectas podremos completar el perfil social y humano del singular personaje.



asignado y fuera cuidado allí por su hija (Halczer, Stephen: *Inquisition and society in the kingdom of Valencia 1478-1834*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles 1990, p. 144). Este Pere Sorell notario era hijo o pariente seguramente de otro notario con el mismo nombre, del que se conserva el nombramiento otorgado en Barcelona en agosto de 1474, aunque estaba activo en Valencia poco después (ARV Real Libro 285 f. 67) Quizá emparentado con esta rama de la familia estaría el platero Leonard Sorell, activo en 1501 (Carreras Candi, Francisco: *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona 1918, tomo I, p. 944).

¹⁸⁹ “E vull e man que la tapeteria que yo he comprat y he fet venir de flandes per a la mia Sala de la casa de Val[encia] si aquella sera ampliada sia prestada cascun any per a ornar y empaliar la capella de la Verge Maria de la Seu de la ciutat de Val[encia] en la festa de la glorioussa assumptio de la Verge Maria de agost”. De todos modos, la parcela estaba limitada y era difícil una ampliación real del edificio. Podemos sospechar, sin embargo, que la intención fuera demoler el tabicón del vestíbulo y ampliar así la Sala.

¹⁹⁰ Los capítulos matrimoniales se acordaron ante Cristofol Fabra, como se recoge en el Testamento de Bernat Sorell, pero no los tenemos localizados todavía. En todo caso, sabemos que en 1505 estaba esperando un hijo y que por ello hizo testamento ante Damiá Burgal, el 18 de octubre del referido año (ARV protocolos n° 349) Se hace referencia también a su esposo como bayle de Xátiva. Existe también un testamento de Francesc Gilabert de Fenollet, bayle de Xátiva, ante Bertomeu de Carries, a 5 de agosto de 1496 (APPV n° 20446).

¹⁹¹ San Petrillo, B. de: *Los Cruilles...*, p. 171.

3.4.- Mossen Sorell visto por sus contemporáneos

De Mossen Bernat Sorell tenemos dos textos de época que nos pueden ayudar a retratar a nuestro personaje. El primero es una relación de los caballeros que participaron en las justas celebradas el 8 de diciembre de 1481, con motivo de la visita de los Reyes Católicos. Encabezaban la comitiva cinco *taulagers*¹⁹² que representaban al municipio, concretamente Ausias Crespí de Valldaura, Mossen Galvany Alegre, Francesc Aguilar, Mossen Luis Valeriola y Luis Amalrich, vestidos de terciopelo verde y con el escudo municipal. Les seguían los *aventurers*, que participaban a título personal, todos ellos caballeros o personajes notables, que se presentaban a título personal. El primero de ellos era Mossen Bernat Sorell

Mossen Bernat Sorell, aventurer, vonch ab un parament de brocat carmesí ab cortapisa de erminis, e sis homens vestits de morat y burell en torn del parament, e un altre cavall ab retranques, e per cimera portava un canelobre gran de iglesia, e lo mot que diu:

*Tan vuestro me fiço Dios
con Amor en tal estilo
e son la cera y pavilo
en el servicio de vos.*¹⁹³

Le seguían Solanes, D. Enrique –tío del Rey-, Mossen Exarch, Mossen Miquel Francesc del Miracle, Miquel Berenguer, el propio rey Fernando, Francesc Mompalau, el señor de Náquera y Luis Corts. Al día siguiente continuaron las justas con la participación de Perot Corella, Vallterra –hijo del Virrey de Mallorca-, Joan Francesc de Próxida, Perot Alimunia, Bernat Almunia, Mossen Albert, Luis de Aguiló, Baltasar Pertusa, Mossen Jaime Pertusa, Mossen Jaime Gasull, Aurich de Montagut, el monarca y cinco caballeros anónimos.

Las justas generalmente no eran demasiado violentas y consistían en romper las lanzas al estrellarlas sobre los escudos de los adversarios. Según cómo se rompían estas lanzas se obtenía una u otra puntuación. En el relato únicamente tenemos noticia del monarca, que rompió sus cuatro lanzas al enfrentarse dos veces contra los *taulagers* Crespí y Alegre, así como la confirmación de que no hubo muertos¹⁹⁴.

¹⁹² La palabra *taulager* se empleaba también para los funcionarios encargados de la recaudación de impuestos. Se podría traducir como representante del Municipio.

¹⁹³ “Comencen les justes”, en *Memorias de la Real Academia Española*, año 1914, pp. 469-479.

¹⁹⁴ Desconocemos más detalles sobre las justas valencianas de 1481, aunque pueden servirnos de orientación otros documentos posteriores, como la propuesta de 1482 para la celebración de un *rench* o torneo anual en Mallorca con motivo del día del Ángel Custodio, además de los habituales concursos de tiro con ballesta. En este breve documento se regula el premio, el gasto máximo en vestidos y ornamentos, así como otros particulares y reglas generales. (Alomar Canyelles, Antoni I.: “El teatre en la

Desconocemos qué tipo de contactos pudieron establecerse durante la visita del rey Fernando a Valencia, pero en 1482 encontramos a Mossen Bernat Sorell formando parte de la embajada enviada por el *Consell* de la ciudad de Valencia para protestar por el método de elección de cargos municipales mediante la ceda, controlada por el racional, y solicitar al monarca el uso del sistema de insaculación, que garantizaría una mayor transparencia¹⁹⁵. Parece que la embajada no tuvo el éxito esperado, pero quizá supondría para Bernat Sorell una primera toma de contacto con la corte real.

El ascenso social al estamento nobiliario se reflejaría en importantes reformas en la casa solariega, que incluirían la remodelación de la Sala, la construcción de la Capilla, la renovación de la escalera principal y quizá la sustitución del escudo sobre la puerta principal, encargando algunas de estas obras a los mismos artífices que estaban trabajando en la Lonja de Valencia¹⁹⁶. Probablemente en esta época había ya enviudado de Leonor de Cruilles, ya que son únicamente sus armas, las de Sorell por su padre y Aguiló por parte materna, las que aparecen representadas en los escudos de las obras de este período.

fiesta de l'Àngel Custodi de Mallorca (segles XV-XVI)" en AA.VV. *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Edition Reichenberger, Kassel 2001, pp. 161-174). Mucho más pormenorizadas son las regulaciones de la orden de San Jorge de Alfama, publicadas en el siglo XIX por Bofarull, que nos muestran la permanencia de este tipo de actividades en una fecha tan tardía como 1597, utilizándose también armaduras, sobrevestas o *paraments* y yelmos con cimaras (Bofarull y Mascaró, Próspero: *Los condes de Barcelona vindicados*, Imprenta de J. Olivares y Monmany, Barcelona 1836, volumen I, pp. 181-196).

La participación en torneos estaba reservada a unos pocos privilegiados que podían permitirse los gastos de la armadura, caballo y escuderos. Se trataba de un deporte de príncipes, como ya lo calificó algún autor extranjero. En el caso de Bernat Sorell, seguramente poseía una armadura en toda regla, porque en el inventario de los bienes a la muerte de su tío aparecían en un armario del entresuelo no uno, sino cuatro arneses de guerra completos con *cuyraces, faldes, cuixots, cabacets e barreres*.

Frente a la tradición europea, en España no había arraigado el empleo de cimaras como distintivo en la guerra y en las justas. Ello explica que nuestra heráldica carezca de este tipo de elementos y decore los yelmos con plumas. En las justas valencianas de 1481 se puede comprobar que el diseño de las cimaras se corresponde con los moteles o lemas de cada uno de los participantes, formalizados como unos pocos versos que demostraban el ingenio poético de cada uno de los personajes. Aparte del candelabro de Mossen Sorell encontramos una ingeniosa variedad de objetos curiosos como un reloj de arena, un arpa, o incluso recreaciones de la cueva de la Sibila o el sepulcro de La Meca. Se trataba, por tanto, de un elemento lúdico más, que variaría de una ocasión a otra. En todo caso, la elección concreta del heredero de la fortuna de los Sorell nos muestra un marcado espíritu cristiano en el personaje, seguramente influido por su caritativo tío Tomás.

¹⁹⁵ Felipe Orts, Amparo: *Autoritarismo monárquico y reacción municipal*, Universidad de Valencia, Valencia 2004, pp. 85-87. Formaban la comitiva los jurados Luis Marco, caballero, y Berenguer March, ciudadano, Miquel Albert, doctor en Leyes y abogado de la ciudad, Francesc Vives de Boil, señor de Bétera, Jordi Joan, Jaume Penarroja, Luis Alpicat, Bernat Sorell y Francesc Micó Valeriola. De ellos, los seis últimos harían el viaje a sus expensas, mientras que los jurados y el abogado recibirían 15 libras en concepto de dietas

¹⁹⁶ En la ejecución de la escalera están documentados pagos a Miquel Ivarra y su cuadrilla en 1486 y 1487, tras el fallecimiento de Joan Ivarra, el olvidado maestro compañero de Pere Compte. La portada de la capilla y las ménsulas podrían ser obra de los mismos artífices o incluso del maestro Pere Compte.

El segundo documento histórico en que aparece Mossen Sorell nos lo presenta en su faceta poética y cortesana, como maestresala del príncipe Don Juan, heredero de las dos Coronas de la España unificada por los Reyes Católicos. Se trata de una de las *Batallas y Quincuagenias* escritas por Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, evocando ya en tiempos de Carlos I uno de los certámenes de poesía celebrados en época de los Reyes Católicos. Uno por uno van desfilando los personajes más destacados de la corte y palacio, leyendo sus breves rimas compuestas para la ocasión. El estilo de Fernández de Oviedo no es directo, sino que nos presenta a cada uno de los personajes a través de un diálogo entre el Alcayde y el Sereno.

Alcayde: Mosén Sorell, cavallero valenciano, maestresala del serenísimo príncipe don Juan, de gloriosa memoria, mi señor, era el octavo que llegó adonde estábamos [sic] en nuestro coloquio, vestido de encarnado como los precedentes, y trahía otra medalla muy rica y semejante en todo y por todo a la que se dixo de mosén Ferrer en el capítulo antes de este, excepto que, aunque era otro espexo quebrado, eran los versos otros; pero en parte se imitavan en la sentencia.

Sereno: ¿Quién fue aqueste cavallero?

Alcayde: Fue muy virtuosa y noble persona, y rico en aquella su patria valenciana; y trahíase muy ataviado ordinariamente, y honesta su persona. Era de gentil entendimiento y no tan bien dispuesto como pulido; y sus paxes y criados muy ataviados, y su casa muy bien ordenada y proveyda. Y los de su linaxe son allí muy principales.

Sereno: ¿Qué armas tienen?

Alcayde: Sus armas son gentiles, puesto que no sabré deciros su orixen; pero sé que el príncipe no se sirviera dél en tal oficio, si no fuera de noble stirpe, porque en su mesa y cámara no tuvo hombre que no fuese bixodalgo muy notorio porque era amigo de buenos. Este cavallero traía por armas [en blanco] y su renta oy decir que serían hasta [en blanco] mill ducados de oro. Pero, como otras veces os he dicho, estas tasaciones son arbitrarias y a solo los señores y los ministros que las cobran son manifiestas¹⁹⁷.

No incluimos aquí el resto del texto de Fernández de Oviedo para no alargarnos y no entrar en debates sobre las habilidades poéticas atribuidas a nuestro protagonista. Sin embargo, sí que es interesante analizar el retrato que el anciano escritor madrileño nos ofrece del personaje que conoció en su juventud. Nos lo describe como una persona elegante y de buen vestir, e inteligente, pero con cierta malicia añade que era más educado que atractivo.

¹⁹⁷ Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Batallas y quincuagenas*, Real Academia de la Historia, Madrid 2000, tomo II, pp. 165-166.

El poema que presenta hace referencia a la pérdida de la belleza femenina con la vejez¹⁹⁸, tema muy frecuente en la poesía de su tiempo, ejemplificada por Jorge Manrique y las *Coplas por la muerte de su padre*. Desconocemos si realmente Fernández de Oviedo nos reproduce los versos de cada uno de los personajes o, como se ha venido a considerar por la crítica, es el mismo autor quien escribió todo el texto y puso en boca de cada uno de los personajes un poema de alguna forma relacionado con su propio carácter o inquietudes¹⁹⁹.

En el caso de Mossen Sorell, este desprecio por la belleza efímera lo podemos vincular también con el lema que circundaba la puerta de su residencia valenciana *lo que tenemos fallece, el bien obrar no perece*, acompañado de dos haces de trigo ardiendo que simbolizaban la fugacidad de los bienes materiales. Todo ello nos presenta el cuadro de un aristócrata refinado y culto, amante del arte y de la belleza, pero a la vez plenamente encuadrado dentro de la religiosidad medieval y el desprecio por el mundo terrenal.

El príncipe Don Juan, único hijo varón de los Reyes Católicos y heredero de las dos coronas, había nacido en 1478 y falleció prematuramente en 1497, a los pocos meses de contraer matrimonio. Desde el primer momento Don Juan habría tenido un servicio a su alrededor como príncipe heredero, lo que se denominaría la Cámara Real, no siendo hasta 1496 cuando se establecería con casa propia en Almazán (Soria)²⁰⁰. La pequeña pero suntuosa corte principesca tuvo una duración efímera, disolviéndose a su muerte y pasando muchos de sus miembros a servir en otros cargos diferentes, aunque éste parece que no fue el caso de Bernat Sorell, quien regresó a su ciudad natal, donde fallecería una década después.

También de Gonzalo Fernández de Oviedo es el texto del *Libro de la Cámara del príncipe Don Juan*, escrito en 1535 para perpetuar la memoria de la organización de la pequeña corte de tutores y ayudantes de un heredero real, en vistas a que pudiera servir de referencia para la formación de Felipe II. En esta obra vuelve a aparecer,

¹⁹⁸ El Alcaide aclara que: *Para que os parezca bien haveis de tener memoria de lo que se os dixo en el capítulo antes de este de mosén Ferrer; y también haveis de presuponer que un enfermo que tiene muchas pasiones o enfermedades, peor es de curar y más tarde de sanar, que el que se duele y es lastimado con una. Y diçe mosén Sorell a su señora, que desde que sea llegada a la vexeç y mirase su rostro en una cosa quebrada, dobladas veçes y enojada llorará con tal espexo. Y en esta sentencia funda su verso.*

El poema es el siguiente: *Del espexo quebrado / mas ayna sanar suele / quien tiene solo un dolor / que el que de muchos se duele / a la vexeç allegada / en mirar el rostro viexo / en una cosa quebrada / dobladas veces ayrada / llorarás con tal espexo.*

Si podemos confiar en la memoria de Fernández de Oviedo, todo parece indicar que la segunda esposa de Mossen Sorell no era precisamente joven.

¹⁹⁹ Para un completo estudio histórico y literario de la obra, se remite al prólogo de Juan Pérez de Tudela y Bueso, en el tomo I de la edición citada de la obra de Fernández de Oviedo.

²⁰⁰ Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Universidad de Valencia, Valencia 2006, (Edición a cargo de Francisco Fabregat Barrios) p. 14.

aunque escuetamente, la referencia a Mossen Sorell como maestresala del príncipe²⁰¹. Sabemos que Fernández de Oviedo tenía la misma edad que el malogrado heredero y que entró a su servicio como mozo de cámara en 1491, es decir, a los trece años. El texto del cronista madrileño se centra en la época juvenil de Don Juan, antes del establecimiento de su corte autónoma. Esto nos da un margen muy concreto de fechas, entre 1491 y 1496 o, como mucho, 1497, para fechar la estancia de Mossen Sorell en la corte castellana.

Como se ha comentado, el hecho de que no recordara al joven Baltasar Sorell parece redundar en la idea de que no llegaron a coincidir más que un breve tiempo, que nosotros hemos considerado entre noviembre de 1495 y abril o mayo de 1496. Estas fechas serían coherentes con el especial interés demostrado por la Reina en el matrimonio de Baltasar Sorell con la que llegó a ser una de sus damas. Respecto a Mossen Sorell, su papel debió de ser relativamente modesto dentro de la formación del príncipe heredero. Así es como nos lo presenta Fernández de Oviedo en su texto:

[...] *El quinto de estos diez caballeros fue Hernán, duque de Estrada, maestresala del príncipe.*

Demás de estos diez caballeros diputados para lo que es dicho, tuvo el príncipe e se le dieron más ofçiales, nobles cavalleros, para servicio de su mesa, que fueron el comendador Luis de Quintanilla, su maestresala; e mossén Sorell, valençiano, que así mismo fue maestresala; e mossén Jaume Ferrer, trinchante, que también era cavallero valençiano, e después de los días del príncipe fue corregidor de la cibdad de Toledo; e don Íñigo de Guevara, trinchante así mismo; e otros se fueron acreçentando con su edad, que sería largo de dezir²⁰².

Son dos breves pinceladas biográficas, casi anecdóticas, pero que nos ayudan a ver de una manera diferente a Mossen Bernat Sorell, principal promotor de la obra del palacio objeto de nuestro estudio. Gracias a ellas se puede explicar también el planteamiento cosmopolita y cortesano que se aprecia en la concepción del proyecto. Pero de todo ello se hablará en su momento.

²⁰¹ Otro detalle interesante, que no deberíamos pasar por alto, es que tampoco aparece mencionado Mossen Sorell en la redacción inicial del *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan*, de Fernández de Oviedo, sino en una adición realizada sólo en uno de los manuscritos originales. En la edición de Francisco Fabregat se han marcado con corchetes las adiciones al manuscrito original, lo que permite seguir este aspecto de la evolución de la obra.

El maestresala principal fue Luis de Quintanilla, comendador de la orden de Santiago. Desconocemos la causa por la que Bernat Sorell lo habría sustituido.

²⁰² Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Universidad de Valencia, Valencia 2006, p. 89.

3.5.- 1510-1528: Baltasar Sorell y el conflicto de las Germanías

Baltasar Sorell debió nacer en la década de 1470. Aparece mencionado en el testamento de Tomas Sorell, en 1485, junto a un hermano llamado Bernat Luis, del que no tenemos más noticias. Lo encontramos por primera vez como testigo del testamento de Joan Martinez Dezllana en 1487, siendo entonces doncel²⁰³. Contraería matrimonio con Inés de Íxar y Ladrón de Vilanova en 1495, cediéndole ya entonces su padre el Señorío de Xeldo y 100.000 sueldos²⁰⁴. Sin embargo, a finales del mismo año Bernat Sorell vendía el señorío al infante Enrique de Aragón, duque de Segorbe, el 30 de noviembre de 1495, por la cantidad de 85.500 sueldos²⁰⁵.

Se destacaría Baltasar Sorell como sus antepasados en el ejercicio de cargos públicos, siendo Jurado por el Estamento Militar en 1507 y estando propuesto por el monarca en 1510 como uno de los caballeros que podían entrar a formar parte de los cargos y oficios de la Diputación. Unos años después, en 1516, llegaría a ser *Jurat en cap de caballers*²⁰⁶.

El patrimonio de Baltasar Sorell lo convertía a principios del siglo XVI en una de las principales fortunas de la ciudad de Valencia, como se desprende de la gran cantidad de dinero con que contribuyó en 1510 a las campañas militares de Fernando el Católico. Sobre un listado completo de 412 nobles residentes en Valencia y otros 394 del resto del Reino, éstos son los diez más destacados en cuanto se refiere al dinero aportado²⁰⁷:

1º - Duque de Gandía ²⁰⁸	CXXI liures VI sous VIII
2º - Conde de Oliva ²⁰⁹	LXXV liures XVI sous VIII
3º - Don Jaume de Aguilar ²¹⁰	LXXII liures sous X

²⁰³ Ante Cristofol Fabra, a 25 de enero de 1487 (APPV nº 24281).

²⁰⁴ Ante Cristofol Fabra, a 12 de mayo de 1495 (APPV nº 20446).

²⁰⁵ Se conservan tres documentos al respecto en el Archivo del ducado de Medinaceli (ADM). El documento de venta (ADM, Segorbe, legajo 6, ramo 2, nº 1) la concordia y la carta de venta (ADM, Segorbe, legajo 80, nº 482 y 483, respectivamente). Los índices de este archivo han sido volcados en Internet por la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

²⁰⁶ Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, p. 186.

²⁰⁷ Valdecabres, R.: *El cens...*, pp. 49 et ss.

²⁰⁸ En 1510 el duque era Joan de Borja, padre de San Francisco. Se conserva la fachada y conocemos los planos del palacio que tenían en Valencia, frente a la iglesia de San Lorenzo, que era sin duda la residencia más importante de la ciudad. Se conserva en relativo buen estado, aunque muy restaurado, el palacio señorial que tenían en Gandía.

²⁰⁹ En este momento Serafín de Centelles era el Conde de Oliva. Su palacio, cuya fachada alabó Jerónimo Münzer, estaba en la calle Caballeros y es el actual de los Condes de Daya Nueva, muy transformado. Poseían también el castillo palacio del señorío en Oliva, al que se hará referencia en más de una ocasión.

²¹⁰ Jaime de Aguilar era el señor de Alaquás, donde todavía se conserva el castillo señorial que él mandó edificar. Casó con Isabel Juan y Martín de Torres. En Valencia tenían un importante palacio junto a la

4º - Adelantado de Granada ²¹¹	LXVIII liures V sous
5º - Don Alonso de Cardona ²¹²	LX liures XIII sous IIII
6º - Conde de Albaida ²¹³	LIII liures I sou VIII
7º - Don Jener Rabaça de Perellós ²¹⁴	LIII liures I sou VIII
8º - Marqués de Zenete ²¹⁵	XXXXV liures X sous
9º - Don Rodrigo de Borja ²¹⁶	XXXVII liures XVIII sous IIII
9º - Mossen Baltasar Sorell	XXXVII liures XVIII sous IIII
10º - Querubín de Centelles ²¹⁷	XXX liures VI sous VIII
10º - Luis de Cavanilles ²¹⁸	XXX liures VI sous VIII

iglesia del Convento del Carmen, demolido a mediados del siglo XX (Cortina Pérez, José M. Manuel y Ferrán Salvador, Vicente: *El Palacio Señorial de Alaquás*, Imprenta de Antonio López, Valencia 1922, p. 80).

²¹¹ Se trata de Diego de Cárdenas y Enríquez, I Adelantado Mayor del Reino de Granada y desde 1529 también I Duque de Maqueda. Fue señor de Cárdenas, Crevillente, Elche y Torrijos. Su hijo Bernardino fue Virrey de Valencia entre 1553 y 1558. Madoz ubicaba el palacio de los Duques de Maqueda en la calle Avellanas, aunque como vimos parece estar confundiendo con la residencia de los Duques de Mandas.

²¹² Alonso de Cardona fue señor de Guadalest, Confrides y Ondara, además de heredar de su tío el título de Almirante de Aragón. Casó con Isabel Rois de Liori, señora de Bechí, Ribarroja, Gorga y Travadell. Alonso de Cardona fue además un hábil poeta y sus tres hermanos ocuparon importantes puestos en la corte de Nápoles: Ramón fue Virrey de Nápoles; Juan fue Virrey de Calabria y Conde de Avellino y Antonio Marqués de la Pádula. (Pastor Fluixá, Jaume y Campón Gonzalvo, Julia: “Els Admiralls d’Aragó”, en *Palau del Admirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 56-77). El palacio de los Cardona estaba frente al del Marqués de Dos Aguas y actualmente, muy transformado y prácticamente irreconocible, es el Hotel Inglés.

²¹³ En este momento era Jaume del Milá, hijo natural del cardenal Luis Joan del Milá, obispo de Lérida y pariente de Rodrigo de Borja. Casó en 1477 con Leonor de Aragón, hija natural del duque de Villahermosa. Su palacio era probablemente el edificio actualmente conocido como Bailía, que ocupa la Diputación de Valencia y que hacia 1530 pertenecería a los Sorell. Se conserva también, muy transformada, la casa señorial de Albaida.

²¹⁴ Giner Rabassa de Perellós compró la baronía de Dos Aguas en 1496 a Luis Cornell Boil de Ladrón. Su palacio, actualmente muy transformado, es el que podemos encontrar en la calle Poeta Querol de Valencia. En el interior se han encontrado restos del antiguo palacio gótico.

²¹⁵ Era Rodrigo Díaz de Vivar Mendoza, uno de los dos hijos del cardenal Pedro González de Mendoza. Entre otras posesiones, compró en 1492 el Señorío de Ayora y también las baronías de Alberique, Alcócer y Alazque. No poseía casa en Valencia, residiendo en el Palacio Arzobispal durante sus estancias en la ciudad. (Gómez-Ferrer, Mercedes: “El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* n° 22 (2010) pp. 27-46).

²¹⁶ Este Rodrigo de Borja, que no debe ser confundido con su homónimo tío abuelo -Cardenal y después Papa- era el que en ese momento se titulaba como Barón de Anna. Nieto de Joana Gil de Borja (hermana del futuro Alejandro VI) que casó con Pere Guillem Llançol de Romaní. Heredó de su padre Jofré el mayorazgo de Vilallonga y Anna, así como las posesiones tradicionales de los Borja en Canals, y de su tía abuela Beatriu el señorío de Castelnuovo. Su hijo Joan casó con Elionor Sorell, hija de Baltasar Sorell. Tuvo su residencia en el Palacio del Almirante, en la calle Subida del Palau. Este edificio, que actualmente se conserva en relativo buen estado, pasó después a la familia Cardona, que era la que ostentaba el título de Almirantes de Aragón. (Pastor Fluixá, Jaume y Campón Gonzalvo, Julia: “Els Admiralls d’Aragó”, en *Palau del Admirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 56-77).

²¹⁷ Señor del Valle de Ayora y hermano de Serafín de Centelles, II conde de Oliva. En 1479 se concertó su matrimonio con Lucrezia Borja, hija de Alejandro VI, si bien el acuerdo se anuló y ella casó al año siguiente con Giovanni Sforza. Querubín contrajo matrimonio finalmente con Juana de Heredia, hija de Juan Fernández de Heredia, conde de Fuertes. Su hijo Francesc Gilabert heredaría el título al morir Serafín sin descendencia.

²¹⁸ Aparece anotado por sí mismo y como heredero de su mujer. Luis de Cavanilles era el señor de Alginet y de Benisanó, donde se conserva su palacio, ocupando por aquel entonces el cargo de Gobernador

Aunque con bastante distancia con respecto a los nobles más importantes, encontramos que Baltasar Sorell ocuparía el noveno puesto de nuestro *ranking*²¹⁹, empatado con el Barón de Anna. Desconocemos hasta qué punto contribuyó a esta situación la herencia de los Aguiló que, como se comentó, percibió en 1503 Mossen Bernat Sorell. Dada la nueva posición social de la familia, no debe extrañarnos que se permitiera determinadas ostentaciones de riqueza. En esta línea, adquiriría en 1514 el patronazgo de la Capilla del Rosario en el Convento de Predicadores de Valencia, que convertirá en gran panteón familiar. Esta majestuosa capilla, que se enfrentaba a la de San Vicente en el acceso de la iglesia conventual, pretendía emular en tamaño y suntuosidad la Capilla Real, que construyese en el mismo convento medio siglo antes el rey Alfonso el Magnánimo.

La obra de la Capilla del Rosario había sido comenzada a expensas del Convento hacia 1491, siendo contratada con el maestro Pere Compte y finalizándola, tras su muerte, su discípulo Miquel de Maganya²²⁰. Tanto por sus enormes dimensiones como por su calidad arquitectónica y la novedosa incorporación de nervios torsos y claves oblicuas, la capilla funeraria de los Sorell era una de las mayores muestras de ostentación en la Valencia anterior a las Germanías. Durante generaciones se enterrarían en este lugar los señores y después condes de Albalat, hasta la Desamortización y, ya a mediados del XIX, el derribo del que fuera panteón familiar, ya muy transformado por algunas intervenciones llevadas a cabo en el siglo XVII.

General del Reino de Valencia. Su palacio se encontraba frente a la puerta de la iglesia de los Santos Juanes, en la entonces llamada Plaza de Cabanilles y en la portada se leía con letras góticas “La casa del Gobernador”. En ella se aposentó Francisco I en 1525 (Zacarés y Velázquez, José María: “El Rey de Francia Francisco I en Valencia” en *El Fénix*, 26 de enero de 1855).

²¹⁹ Si prolongamos el ranking, por encima de las 20 libras tenemos todavía a Perot Mercader, Señor de Buñol y Guillem Ramon Pujades, ambos con 26 libras 10 sueldos 10 dineros; Luis de Calatayud, Gaspar Ribelles, Mossen Ferrando de Santangel y Luis Ángel Exarch, señor de Rafelbunyol, con 22 libras 15 sueldos; Francesch de Penarroja con 21 libras 4 sueldos 7 dineros, y Bernat Guillem Catalá de Valeriola, señor de Planes hasta 1476, con 20 libras 17 sueldos 1 dinero. Se conservan actualmente en Valencia los palacios de Mercader, de Exarchs y de Catalá de Valeriola.

²²⁰ Mercedes Gómez-Ferrer: “La capilla del Rosario en el Convento de Predicadores en Valencia”, en Eduardo Mira y Arturo Zaragoza (Com.) *Una arquitectura gótica mediterránea* (Vol. II), Generalitat Valenciana, Valencia 2003, pp. 193-197. La capilla fue contratada a expensas del convento por 30.000 sueldos, en pagas de 3000 sueldos anuales. Pere Compte está documentado hasta 1505 y parece que la obra se prolongó bastante por falta de financiación. Entre 1514 y 1515 se dio un nuevo empuje a las obras con la intervención de Maganya, seguramente gracias a la financiación por la venta del patronato de la capilla a los Sorell, aunque las obras no se concluyeron hasta 1518. Entre las condiciones del acuerdo estaba que los patronos pagaran además la ejecución de una barandilla de piedra delante del altar mayor para asentar una gran reja, claraboyas sobre la reja y el retablo. Sin embargo estas actuaciones se prolongaron en el tiempo y se ejecutaron “de mala gracia”, como criticaban los frailes dominicos, quienes además pleitearon para que se quitara o rebajara la sepultura familiar que estaba contigua a la grada del presbiterio, con la que tropezaban al pasar. Todavía en el siglo XVII se estaban entregando los cuadros y retablos para la capilla.

Baltasar Sorell debió ser un mecenas generoso, como sus antepasados, puesto que pagó un retablo para el desaparecido convento del Socorro. No se conserva el contrato principal, pero sabemos que en 1514 encargó al pintor Simón de Gurrea que decorara y dorara los guardapolvos de este retablo²²¹. Desconocemos más datos sobre el tipo de relación que existía entre la familia y el cenobio, aunque cabría pensar que los Sorell sufragaron también parte de las obras del edificio.

En 1521, cuando comenzaron las Germanías, Baltasar Sorell ocupaba el cargo de Justicia Civil y, en palabras de Esquerdo, *fue uno de los vasallos que más sirvieron a su Rey y a su Patria, procurando apaciguar los tumultos de los inquietos, representándoles los daños que prevenían contra la Patria*. Nos cuenta este historiador que el Príncipe de Mérito, Virrey de Valencia, en estos momentos críticos de tumultos y revueltas decidió agilizar el control de la ley aumentando el número de Justicias Criminales, entregándoles la vara de este oficio a los Jurados y a Baltasar Sorell, quien antes sólo se ocupaba de las causas civiles. Ejerciendo su nuevo cometido detuvo a un carpintero por un robo que había hecho, por lo que los revolucionarios se amotinaron, liberaron al reo y profirieron a Baltasar Sorell dos graves heridas en la cabeza, que le podrían haber costado la vida²²².

Sin estar completamente recuperado se unió al ejército real, liderado por el Duque de Segorbe, que avanzaba contra el cabecilla Miguel Estellés, carpintero que Esquerdo calificaba además de gran ladrón. En Almenara, con tan solo cincuenta y tres caballeros y setecientos infantes, vencieron al ejército agermanado que pasaba de los ocho mil quinientos. Tras esta victoria se tranquilizó la situación y los caballeros que asistieron al Duque pasarían a la posteridad con fama de valerosos y esforzados²²³.

²²¹ Sanchis Sivera, José: "Pintores medievales en Valencia (conclusión)", *Archivo de Arte Valenciano* vol. 16-17 (1931) pp. 6-113, concretamente p. 103 El convento del Socorro, de agustinos reformados, se fundó a las afueras de Valencia a principios del XVI, en el lugar que ahora ocupa el Colegio de Jesús y María. El conjunto sufrió un incendio en 1808 y solamente queda una capilla construida en 1765, dedicada a Santo Tomás de Villanueva (Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: "Monasterios y nuevas fundaciones conventuales en la Valencia del siglo XVI", en AA.VV. *Historia de la Ciudad V. Tradición y progreso*, COACV, Valencia 2008, pp. 96-113).

²²² Probablemente en relación con este incidente o con el propio conflicto de las Germanías, sabemos por el *baldufari* del notario Felip Martí que Baltasar Sorell redactó un testamento el 12 de mayo de 1522.

²²³ Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, pp. 186-187. Los caballeros que pelearon fueron el duque de Segorbe; Jaime Ferrer, lugarteniente del gobernador; el comendador mayor de Montesa; el comendador Solanes de San Juan; los comendadores Puig, Castellar, Chiva, Montagut, Mompalán, Pelegrí, Vallés y Jofré; y los caballeros Gastón de Veciano y Jaime de Veciano, su hijo; Luis Mascó, Baltasar Sorell, Luis Carroz, Pedro Carroz, Rodrigo Muñoz, Miguel Pardo, Francisco Penarrocha, Felipe Penarrocha, el conde de Almenara; Juan Boil, señor de Alfafar; Luis Sanchis, Luis Margarit, Juan Chiva, Pedro Luis Almunia, Gerónimo Almunia, Gimén Pérez Almunia, Bernardo Luis Almunia, Miguel Lladró; Juan Aguiló, señor de Petrés; Guillem Ramón Juliá, Ausias Carbonell, Juan Luis Vallés y Alonso Vilaragut. Murieron en la batalla N. Martí, hijo del comendador y sobrino del obispo de Segorbe; Bernardo Penarrocha, Luis Servato, Jaime Mercader, Pedro Galcerán Desllor, Gerónimo Monsoriu y Francisco Solanes, según recogió Luis de Quas en un manuscrito, publicado con el título de *La germanía de Valencia* por la Editorial Prometeo y recientemente en versión facsímil por Maxtor, Valladolid 2006, p. 77.

Respecto a Baltasar Sorell, después de la guerra ocuparía en 1526 el cargo de Almotacén -funcionario encargado de controlar pesos y medidas- y el 15 de mayo de 1528 el Emperador Carlos V, estando en la ciudad, lo hizo noble. Moriría el 3 de diciembre de ese mismo año.



Restitución hipotética de la Capilla del Rosario en el siglo XVI.

3.6.- 1528-1571: Luis Sorell y el segundo palacio familiar

Luis Sorell heredó de su padre poco después de finalizar el conflicto de las Germanías, cuando la situación económica comenzaba a complicarse. Sirvió al Emperador a mediados de siglo en las guerras de Alemania. A su regreso, en abril de 1564 fue elegido por Felipe II entre los caballeros que habilitó para los oficios de la Diputación. Estuvo presente en el recibimiento y entrada solemne que hizo el monarca en Valencia ese mismo año, llevando, entre los demás señores de vasallos, los cordones del caballo en que iba el Rey²²⁴. A lo largo de su vida se casó tres veces, destacando su entronque en terceras nupcias con la joven Elena Boil, única heredera del Señor de Bétera, Gilvella y Masanasa²²⁵, de quien tuvo un hijo.

²²⁴ San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, p. 94

²²⁵ Elena Boil sobrevivió muchos años a su marido. En 1610 firmaba la Carta Puebla de Bétera, como baronesa de este municipio, mientras que en 1612 aparece su nombre en una sentencia ante el Tribunal de la Rota, a favor de Raymundo Boil de Rocafull.

De Luis Sorell sabemos también que poseyó una casa palaciega en la céntrica plaza de San Bartolomé, que antes había pertenecido al Conde de Albaida. Tendría alquilados los entresuelos de esta casa para uso de la Bailía y por ello, entre 1531 y 1533, se acometieron diversas obras de acondicionamiento destinadas a independizar la zona de oficinas del resto de la vivienda²²⁶. Dada la posición e importancia del inmueble, como veremos a continuación, parece impensable que se tratara de una mera inversión para obtener rentas. Más bien se podría llegar a considerar que se trató de una residencia adquirida para ser utilizada por el propio Luis Sorell.

Analicemos este dato de manera crítica y con más profundidad. La Plaza de San Bartolomé se encontraba en el costado lateral de la iglesia homónima, ubicada en el cruce entre las calles Caballeros y Serranos, formando parte de la actual Plaza de Manises²²⁷. En los planos históricos de Valencia comprobamos que realmente existían dos plazas en L, separadas por los edificios que se demolieron a mediados del siglo XX para la ampliación del Palacio de la Generalidad. Se trataba de una ubicación privilegiada, muy próxima a la arteria principal de asentamiento de la aristocracia valenciana durante siglos –la histórica calle Caballeros- y a poco más de 100 metros de la Plaza de la Seu, verdadero centro cívico donde se hallaban la Catedral y la Casa de la Ciudad. Esta localización supondría un gran atractivo, si pensamos que la antigua mansión de los Sorell se encontraba a casi quinientos metros de la Plaza de la Seu, en el núcleo de un barrio popular donde la mayoría de los habitantes eran artesanos y trabajadores de clase humilde²²⁸.

Respecto al Conde de Albaida, fue uno de los nobles más importantes de su tiempo. Recordando el *ranking* que hemos presentado, unas páginas atrás, de los diez nobles más poderosos del Reino de Valencia en 1510, podemos comprobar que si Baltasar Sorell estaban en décima posición, el Conde de Albaida ocupaba la sexta, con una contribución de prácticamente el doble de capital que Sorell.

²²⁶ ARV Bailía nº 9249. La Bailía finalmente se instalaría en un edificio adquirido expresamente, cuya portada renacentista ostentaba la fecha de 1554 y que estaba ubicado en la esquina entre la Plaza de Manises y la calle Bailía, siendo demolido en la segunda mitad del siglo XIX. De esta portada conservamos un dibujo y la lápida con la inscripción, actualmente en el patio del Museo de Bellas Artes de Valencia. Sobre esta pieza, puede verse: Zaragoza Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín”, en *Historia de la Ciudad V. Tradición y progreso*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 61-78

²²⁷ Carboneres, Manuel: *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia*, Imprenta del Avisador Valenciano, Valencia 1873, p. 113. Concretamente la plaza tendría entrada por las calles Caballeros, Serranos, Cocinas, Juristas y Plaza de Manises.

²²⁸ En el barrio existía alguna otra mansión importante, como la que tenían los poderosos Aguilar, barones de Alaquás, junto al propio Convento del Carmen. Los beneficios de vivir alejados del núcleo aristocrático se reflejarían sobre todo en el precio del suelo, facilitando la adquisición de propiedades para la construcción de un gran palacio acompañado de un patio ajardinado. Por otra parte, residir en un área de clase humilde reduce también las necesidades de aparentar ante los vecinos y permite llevar una vida más tranquila.

¿Quién era el Conde de Albaida? Se trataba de un nuevo rico cuya fortuna, como en el caso del Duque de Gandía, procedía del ejercicio de un cargo eclesiástico. El cardenal Luis Joan del Milá, obispo de Lérida y pariente de Rodrigo de Borja, compró el señorío de Albaida para entregárselo a su hijo natural Jaume del Milá, con motivo del matrimonio de éste en 1477 con Leonor de Aragón, hija natural del duque de Villahermosa, quien era a su vez hijo natural del rey Juan II²²⁹. Es por ello que el monarca, en las capitulaciones matrimoniales de su nieta, elevaba el señorío a la categoría de condado. Sus descendientes unirían los apellidos, pasando a denominarse Milá de Aragón. Se retiró el cardenal Luis Joan del Milá renunciando a la mitra en 1510 y, ya muy anciano, falleció en la localidad de Bélgida, cerca de Albaida²³⁰. Desconocemos la fecha exacta de la muerte del primer conde de Albaida, Jaume del Milá, aunque sabemos que todavía vivía en tiempo de las Germanías²³¹ y que su hijo ya le había sucedido en 1538²³².

Hay que tener en cuenta que, a finales del siglo XV, el Conde de Albaida tenía su casa en la Plaza de San Lorenzo, en la parcela contigua al palacio de los Duques de Gandía, que en el primer cuarto del siglo XVI pasará a ser la Casa de la Inquisición²³³. Sin embargo, las referencias a la iglesia de San Bartolomé y no a la de San Lorenzo son determinantes para concluir que no se trata del mismo inmueble.

El edificio que, según el documento citado, perteneció al Conde de Albaida y después a Luis Sorell tuvo que ser otro. En nuestra opinión, se trataría del palacio actualmente conocido como “La Bailía”, denominado así solamente por haberse

²²⁹ Luis Joan del Milá (1432-1508) era hijo de Joan, señor de Massalavés, y de Catalina, hermana de Alfonso de Borja, después Calixto III. Estudió en Bolonia con Rodrigo de Borja y, a instancias de su tío, fue nombrado Obispo de Segorbe en 1453 y en 1459 fue trasladado a Lérida. En 1471 compró a los Vilaragut el señorío de Albaida, con Carrícola y Atzeneta, que concedió a su primogénito en 1477. Amplió el dominio territorial con el señorío de Bélgida, en 1479, Planes, en 1491, y Otos en 1497. Arciniega García, Luis: *El Palau dels Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003, pp. 77-78.

²³⁰ El título de Condesa de Albaida fue otorgado únicamente a Leonor de Aragón. Falleciendo ella en mayo de 1478, su esposo pasó a convertirse en el II Conde de Albaida (Soler Salcedo, José Miguel: *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial 1520*, Visión Libros, Madrid 2002, p. 463, en referencia al Ducado de Villahermosa).

²³¹ Boix, V.: *Historia de la ciudad...*, tomo I, p. 372.

²³² En esta fecha se sabe que su sucesor, Cristóbal Milá de Aragón, fundó el convento dominico de Santa Ana en la localidad de Albaida (Madoz, P.: *Diccionario...*, tomo I, p. 311).

²³³ Así lo deduce Luis Arciniega por la noticia de las ventanas de la torre que daban a la casa de *mossen Milla* en 1487 y en alguna otra fecha posterior. En este lugar se levantó el Palacio de la Inquisición, que se terminó hacia 1527. Un croquis de 1582 muestra la distribución del edificio, organizado en dos zonas separadas por un callejón. La primera, de los penitentes, consistía en un patio con celdas y, hacia la calle, salas de audiencia, sala de papeles secretos y habitación del inquisidor. La segunda zona, más amplia, se articulaba en torno a dos patios y contenía las dependencias del alguacil y del inquisidor. En 1621 se reformó el edificio y se colocó un escudo en su fachada, que conocemos por un dibujo de Antonio Suárez. Seguramente se mantuvo gran parte de las estructuras primitivas, porque Boix destacaba que en su interior había *buenos restos de arquitectura ojival y excelentes bóvedas*, y el marqués de Cruilles *su espaciosa escalera y ventanas ojivas*. Arciniega García, Luis: *El Palau...*, pp. 206-207.

trasladado de nuevo allí esta institución entre la década de 1840 y su desaparición en 1868²³⁴. Presentaba inicialmente una torre en esquina, demolida en el siglo XIX para ensanchar la calle Serranos, siendo posteriormente reformado en su totalidad por la familia de los Jamandreu los Jáudenes. Como ha estudiado recientemente Concha Camps, parte de los muros podrían ser del siglo XIV²³⁵, pero el elemento más significativo para nosotros son los arcos del patio, de principios del XVI. Se restauró a lo largo del siglo XX en una línea neogótica, añadiendo diversas ventanas y portadas inspiradas en las del vecino palacio de la Generalidad, pero tanto los arcos como la escalera son originales.

Por la manera en que están trabajadas las esquinas redondeadas de las pilastras podemos apuntar a la autoría de Joan Corbera e incluso concretar una cronología muy similar a la de la renovación del patio del palacio de la Generalidad, comenzado en 1511. El mismo perfil redondeado aparece en el paso interior del pórtico del Almudín, realizado hacia 1495, aunque la manera en que se resuelve la base de los arcos apunta más al Palacio de la Generalidad. Estaríamos, por tanto, en la década anterior a las Germanías, con una obra innovadora y de gran importancia., o a una reconstrucción posterior de una residencia afectada por las revueltas. Desconocemos la fecha concreta de la adquisición del inmueble, aunque por datos indirectos podemos apuntar a que debió tener lugar hacia 1528, lo que explicaría la permanencia de la memoria del anterior propietario en los documentos de 1531²³⁶.

Sabemos que en 1563 este edificio pertenecía a la familia de los Ferrer, tal como recoge indicado Van der Wijngaerden en una anotación de su Vista de Valencia. Esta

²³⁴ Podemos hacer tal afirmación porque en el documento se mencionan unos establos *a la part del fossar de Sant Bertomeu* y otros recayentes *a la carrera*, es decir, por una parte quedaba el cementerio de San Bartolomé y por otra una calle. Se sabe que en el año 1666 el propietario del edificio, adquirió a la parroquia los terrenos del cementerio para poder ampliar su casa con un jardín. Por otro lado, la *carrera* sería la calle Serranos.

²³⁵ Estos datos están referidos de memoria sobre un informe elaborado por Concha Camps sobre el edificio que pudimos consultar en la Dirección General de Patrimonio y que después nos ha sido imposible localizar de nuevo.

²³⁶ En el baldufari de *Felip Martí* hemos comprobado la existencia de dos apocas o recibos de Baltasar Sorell al Conde de Albaida el 14 de noviembre de 1528 y otras dos el 9 de septiembre del mismo año, poco antes de fallecer. La deuda pasó a la Condesa de Almenara, ante la cual Luis Sorell presenta tres apocas el 29 de abril de 1529 y otras tres el 8 de noviembre de 1529, aumentando a cuatro el 24 de noviembre de 1530. No hemos comprobado las cantidades ni hemos continuado más allá de 1530, por exceder el ámbito del presente estudio, centrado en la casa solariega de los Sorell. La relación entre los condados de Albaida y Almenara era estrecha, porque Gaspar de Próxita, IV Conde de Almenara (+1533) casó con Catalina del Milá, hermana del I Conde de Albaida. Por otra parte, su hijo Fernando de Próxita (+1577) casó en primeras nupcias con Ángela Milá de Aragón, hija del citado Conde de Albaida. Dada la fecha, tenemos que pensar que antes de 1533 la “Condesa de Almenara” era Catalina del Milá. La alternativa a la compra en 1528 sería pensar que el edificio se hubiera adquirido y remodelado por los Sorell después de 1510, lo que quizá encajaría mejor con la cronología de la arquitectura. Sin embargo, la remodelación pudo ser también hecha a instancias de los Condes de Albaida que, como se ha visto, gozaban de una próspera posición económica en este momento.

referencia queda confirmada por los datos sobre la ubicación de la casa del gobernador Jaime Ferrer que nos ofrece Diago al relatar uno de los milagros ocurridos con la llegada a Valencia de la reliquia de San Vicente Ferrer²³⁷. Por otra parte, en el arranque de la escalera, oculto bajo un falso artesonado, se conserva todavía un pequeño alfarje primitivo, decorado con escudos que alternan barras rojas y amarillas y que se ha relacionado con la divisa de los Ferrer²³⁸. Pero ello no debe descartar que el edificio hubiera pertenecido unas décadas antes a los Sorell. De hecho, podríamos relacionar la posible venta del inmueble con la necesidad de trasladar nuevamente la Bailía a una ubicación permanente en un edificio vecino, que en su puerta ostentaría la fecha de 1554. Encuadraríamos mejor esta hipótesis recordando que Luis Sorell enviudó dos veces y que, a mediados de siglo, partió para servir al rey en las guerras de Alemania.

Habría una tercera razón para la venta: la precaria situación económica tras las Germanías y la crisis del sistema de los censales. Lo cierto es que la crisis económica posterior a las Germanías afectaría de manera importante incluso a muchos de los que sirvieron a la Corona para reanudar la paz, como los Sorell. Las fuertes indemnizaciones exigidas a los vencidos se traducirían en ventas generalizadas de terrenos y en la negativa por parte de los nuevos propietarios a hacerse cargo de los censos que gravaban estas posesiones. Esto repercutiría en la Iglesia, así como en todos aquellos cuya principal fuente de ingresos provenía de las rentas de los censos. Por otra parte, la adquisición del palacio del Conde de Albaida solamente se pudo hacer a expensas del ahorro sobre las rentas anuales y de la venta de patrimonio familiar no vinculado al mayorazgo, lo que limitaba el margen de actuación de los herederos.

La mala racha en la economía de los Sorell se puede rastrear por la contención de los gastos en la Capilla del Rosario. De hecho, el comportamiento del sucesor de Baltasar Sorell respecto al patronazgo no estuvo a la altura de las expectativas de los frailes dominicos, fuera por desidia o más bien por falta de liquidez. Así, en el libro del Convento, con la descripción de las diferentes capillas funerarias, aparecen en 1543 las siguientes anotaciones más que explícitas sobre la actitud de la familia respecto a la Capilla del Rosario:

²³⁷ Uno de los dos milagros ocurridos fue la curación de Blanca de Cardona, esposa de Jaime Ferrer, que estaba tullida y sanó mientras contemplaba la llegada de la reliquia por la calle Serranos. Diago, Francisco: *Historia de la vida, milagros, muerte y discípulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano San Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1600, p. 485.

²³⁸ Se remite al referido informe de Concha Camps. Sin embargo, también podrían ser las armas reales en lo que habría sido la entrada a las oficinas de la Bailía.

La capella del roser / Nota en questa capella los sorells may y [han] fet res sino que lo convent lo ha fet a ses propies despeses y lay donaren molt basanament.

Nota que han donat un drap de brocat y vell lo qual no pot fornir sino quant ells seran obrers o faran alguna festa propria y lo dia dels morts en Santa Caterina martir segons consta en poder de Xtofol Fabra notari a 3 de març any mil D. XVIII.

Nota que per vergonya los Sorells han fet aquell rextat prim de mala gracia y aquelles clarevolles de algeps y encara se debuen deu ducats per elles any 1542. Nota que frare Antoni Joan Lambres pletejava ab ells per levarli la capella y los frares han amollat y per amor del plet han encomençat a fer un retable y encara no ses acabat any M L D XXXXIII²³⁹

Las acusaciones son muy duras, haciendo ver que en la Capilla del Rosario las cosas se habrían complicado a la hora de completar su ornamentación, colocándose una reja muy delgada y ventanas con tracerías de yeso endurecido, más económicas que las de piedra. Y sólo ante la amenaza de un pleito por quitarles la capilla, en 1542, habrían contratado un retablo que un año después todavía no estaba terminado.

A falta de poderse confirmar con las fechas de la genealogía de los Sorell, podemos considerar que la casa de los Condes de Albaida se podría haber adquirido por parte de Baltasar Sorell, poco antes de su muerte, para que allí viviera su hijo Luis. Si Baltasar Sorell había contraído matrimonio en 1495, su hijo debía rondar los 30 años de edad y es probable que contrajera primeras o segundas nupcias en ese momento. Es probable que después de enviudar volviera a la vetusta mansión familiar y terminara alquilando y finalmente vendiendo la nueva casa. Si atendemos a la heráldica de un escudo conservado en el Museo de Bellas Artes, parece que su segunda y tercera esposa habrían residido en el antiguo palacio del barrio del Carmen²⁴⁰. Es interesante observar que la casa solariega habría permanecido cerrada durante años, lo que afectaría principalmente a filtraciones en las cubiertas y podría haber aconsejado, precisamente en este momento, la construcción de un porche con una galería de arquillos sobre los salones principales.

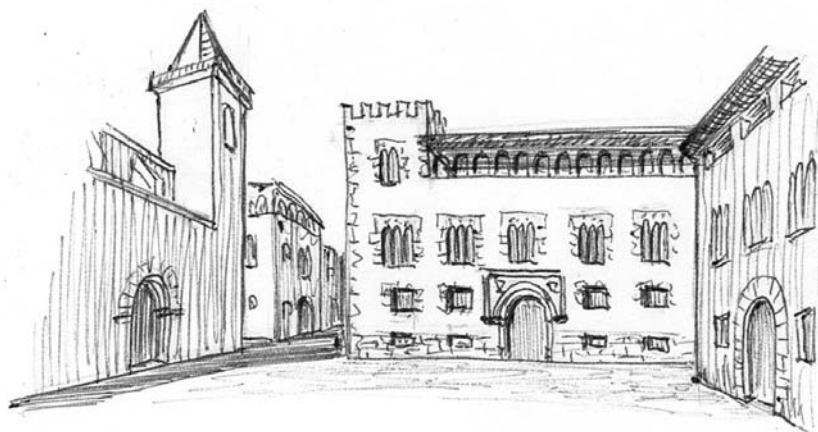
Acaso esta ausencia del antiguo familiar podría haber impedido que se llevaran a cabo reformas según el gusto “a la romana” en el palacio. A mediados de siglo el gusto artístico apuntaba ya hacia una mayor sobriedad y los artesonados cobrarían cada vez más protagonismo, con lo que el antiguo salón del palacio de Mossen Sorell

²³⁹ ARV Clero 1780, fol, 70.

²⁴⁰ En este escudo se conservarían las armas de Sorell y Zanoguera, modificado después para acoger los toros de Boil. (Caruana Reig, José - Barón de San Petriello: “Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos”, en *Archivo de Arte Valenciano* n° 11 (1925) pp. 3-21, concretamente pp. 15-16) Más adelante estudiaremos la pieza con detenimiento. Sabemos, además, por el testamento de Luis Sorell en 1571 que murió en la casa de la Plaza de Mossen Sorell.

habría pasado de ser un elemento anticuado a convertirse en una venerable pieza que remitía a los orígenes del linaje²⁴¹.

Testó Luis Sorell el 20 de octubre de 1571 ante Francisco Juan Pomar y falleció el mismo año, dejando como heredero de sus bienes a su único hijo²⁴², Jaime Sorell y Boil, quien heredaría también de su madre en 1612 los señoríos de Bétera, Gilvella²⁴³ y Masanasa.



Recreación libre de la Plaza de San Bartolomé y la casa de Luis Sorell.

²⁴¹ Acaso en esta actitud conservadora o incluso sacralizadora del pasado podría relacionarse con el matrimonio de Luis Sorell con Elena Boil, hija y heredera de Ramón Boil, Señor de Bétera, Gilvella (Chirivella) y Masanasa. Tenían su casa solar los señores de Bétera en el palacio conocido como de los Boil de Arenós, actual sede de la Bolsa. El edificio se remodeló en profundidad a finales del siglo XVII o principios del XVIII (Roselló Verger, Vicenç M.: *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001, pp. 104-105) pero sabemos que durante mucho tiempo mantuvo su aspecto medieval y arcaizante. Así lo dice Orellana:

[...] *Dicha casa del Barón de Bétera es en la que habitó el Rey Moro Zaben, según dicen Beuter y Diago. Y anteriormente según el Doctor Sales fue el Palacio de Aben Lobo, Rey de Valencia, en el cual se crió Amete, que fue después San Bernardo de Alcira. Y en la Conquista del Rey Don Jayme tuvo allí un Consejo, como él lo dejó escrito: e faem fer gran Consell en les cases del Rey Lop.*

En el Patio de dicha Casa estaban pintados los escudos de armas de los caballeros que vinieron a nuestra Conquista, al menos de los que se hallaron en la primera Junta de Grandes Cortes que en dicha Casa celebró el Rey Don Jayme. Así lo notó Mosen Vicente Chulilla Presbítero de la Parroquial de San Andrés en cuyo Archivo lo dexó escrito en el libro de Cláusulas antiguo al folio 142 B[uuelto], y aún añade que esa Casa Palacio luego que ganó Valencia le edificó el Rey Don Jayme, pero según lo dicho, ya estaba edificada, y así presumo que solo hubo de obrar algo, y no levantarla enteramente.

(Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 537) Debe aclararse que las Casas del Rey Lobo estaban en el Alcázar, en la zona de la Almoína, y que, desde luego, este modesto edificio no fue nunca la residencia de los monarcas musulmanes ni se celebraron en él las primeras Cortes del Reino. Sin embargo, durante siglos se mantuvo esta tradición y, desde luego, el edificio debía presentar un aspecto muy primitivo. En todo caso, el prestigio del pasado histórico de la mansión de los señores de Bétera pudo influir en la decisión de congelar el paso del tiempo en la casa de los Sorell y mantener inalterados los elementos más destacados de su pasado gótico.

²⁴² En el testamento original se nombra también a un hijo ilegítimo, llamado Luis Sorell, cuya existencia no se pasó a las genealogías familiares.

²⁴³ La población de Gilvella es la actualmente conocida como Chirivella o Xirivella, a unos pocos kilómetros de Valencia. Hasta hace unas décadas se conservaba en esta localidad el palacio señorial de los Boil.

3.7.- 1571-1666: Historias y anécdotas de Jaime Sorell y sus hijos

La historia de los miembros de la familia durante el siglo XVII va a verse amenizada por una cierta cantidad de pequeños datos, casi anecdóticos, recopilados en los dietarios y escritos de la época. Estos sucesos de la vida cotidiana nos ofrecen una visión muy humana y festiva de Jaime Sorell y sus hijos, en una época de bonanza que culminará con la elevación del antiguo señorío de Albalat a la categoría de condado, en 1626. Durante todo este tiempo se consolidaría el prestigio de la mansión medieval, que permanecería prácticamente inalterada durante más de un siglo.

Desde mucho tiempo antes los Sorell gozaban ya de una elevada posición económica y social, formando parte activa de la aristocracia local. Encontramos al anciano Luis Sorell y a su hijo Jaime recogidos en una ficción poética, junto a la flor y nata de la nobleza valenciana de la época. Nos referimos a la obra teatral *El prado de Valencia* (1589) escrita por el canónigo Francisco Agustín Tárrega. En la conversación entre Don Carlos y el Conde, el primero refiere al segundo cómo son los combates de cañas en Valencia, cuya vistosidad superaría a la de los torneos convencionales. A continuación, se hace una extensa relación de las diferentes cuadrillas de nobles que participaban en uno de estos festejos y su vistoso atuendo. Destacamos únicamente las dos estrofas donde se hace referencia a Luis y Jaime Sorell:

[...] *Con estrellas de plata relevadas
Su cuadrilla sacó el señor de Entella,
y en las ropas, que son todas moradas,
de plata un gran follaje es cada estrella.
viene con él don Pedro de Marradas,
y siguiendo sus lances y sus huellas,
con don Luis Sorel [sic] entró don Diego
Carroz, seguro de adornar el juego.*

[...] *Con mantos de morado y amarillas
marlotas, cuyas trepas son de plata,
de don Jaime Sorel [sic] siguen las sillas,
ricas de bordadura y de riata.
Dimas Pardo y Soler, que maravillas
por el desdén altivo de una ingrata
hacen con don Francisco Vilanova,*

*que su lenguaje y ademán adoba*²⁴⁴.

Como habrá observado el lector atento, Luis Sorell realmente había fallecido bastantes años antes y, a pesar de todo, Tárrega lo cita en su relación de aristócratas que participaron en los festejos de su ficción. Acaso se trata de una especie de homenaje o de reconocimiento hacia un personaje que debió mantener un papel muy destacado en la Valencia del siglo XVI.

Ya en el mundo real, unos años más tarde, volvemos a encontrar noticias de los Sorell y de su palacio. En 1599 Jaime Sorell asistió al recibimiento solemne que la ciudad de Denia hizo al Rey Felipe III²⁴⁵. Con motivo de las bodas del monarca, ese mismo año estuvieron alojados en la casa solariega de los Sorell el Almirante de Castilla y don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos, con su séquito. Llegaron a Valencia el 29 de marzo y a las cinco de la tarde fueron a besar las manos del rey, siendo después aposentados en el edificio que entonces ya pertenecía a Jaime Sorell²⁴⁶. Parece ser que los castellanos no fueron muy limpios y que murieron dos hombres asfixiados por los gases al intentar limpiar el pozo de la casa, como recoge Pere Joan Porcar en su *Dietari*:

Dilluns a 10 de maig 1599, entre quatre i cinc hores de la vesprada, entraren en casa de don Jaume Sorell a netejar-li lo pou que los de l'almirant que allí aposentaven i ell també, l'havien embrutat tot de sucietat i bacins. I de la gran pudor, entrà primer un home i se ofegava, i entrà un altre per a ajudar ad aquell i els dos restaren allí morts de la pudor. I casi en totes les cases que estos Grans de castellans han aposentat han fet lo mateix dels pous, i tots los aposientos han emmerdat, i tot ho han derruït i casi fins a tots los panys de les portes han arrancat: esta és la ganància que Sa Majestat nos ha portat a València ab tal bruta gent, i més que l'Hospital General està molt ple de pobra gent perquè totes les quadres a cada part hi ha dos

²⁴⁴ Agustín Tárrega, Francisco: *El prado de Valencia*, Tamesis Books – Institución Alfonso el Magnánimo, Londres 1985, p. 144.

²⁴⁵ Sobre los festejos realizados escribió Lope de Vega un largo poema, titulado “Fiestas de Denia”, que hemos encontrado recogido en Rosell, Cayetano: *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, M. Rivadeneyra, Madrid 1856, pp. 465-474. Entre los nobles valencianos, se nombra de pasada a Jaime Sorell junto a Miguel Figuerola, como padrinos en el torneo (p. 472, 2ª columna).

²⁴⁶ “Don Felipe de África en Valencia (1599)” en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, volumen 5-7, 1956, pp. 119- 125. Felipe de África (1566-1621) era el nombre que asumió el príncipe marroquí Mulay al-Sayj (Muley Xequé), hijo del sultán Mulay Muhammad al-Mutawakkil. Los dos tíos del sultán, Abd al-Malik y Ahmad, con ayuda de los turcos, le arrebataron el poder en 1575, por lo que solicitó la ayuda de don Sebastián de Portugal para recuperar el trono. Tras el desembarco, los cristianos fueron aniquilados en la batalla de los Tres Reyes, donde murieron el sultán, el monarca portugués y Abd al-Malik. Tras el desastre, Muley Xequé fue llevado a la Península, a Portugal y después a España. Se convirtió al cristianismo y el 3 de noviembre de 1593 fue bautizado en El Escorial, asistiendo a la ceremonia el rey Felipe II, de quien tomó su nuevo nombre. Esta ceremonio es descrita por Lope de Vega en su comedia *Tragedia del rey don Sebastián y Bautismo del Príncipe de Marruecos*. Ocupó un alto puesto en la corte, siendo nombrado Grande de España y Caballero de Santiago. Pasó sus últimos años en Italia, donde falleció en 1621.

*llits, u davant de altre, plens de malalts forasters, lo que no s'ha vist molts anys ha en València.*²⁴⁷

También sabemos que, dentro de las celebraciones que acompañaban al matrimonio real, hubo un torneo en el que participó Jaime Sorell, mostrando como cimera de su yelmo la torre de Babel y el cielo estrellado, así como el mote “Ni llegar, ni desistir”²⁴⁸.

Nuevas celebraciones tuvieron lugar en abril de 1600, con motivo de la llegada a Valencia de la reliquia de san Vicente Ferrer: *Hubo también lucidísimas justas, que emplazó D. Jaime Sorell, señor de Albalate (que hoy es condado) y de Bétera, del hábito de Santiago. La bizarría de los justadores, la riqueza y primores de los vestidos, las invenciones, empresas y motes al propósito de la fiesta del señor S. Vicente, fueron por extremo ilustres*²⁴⁹.

De esta época de esplendor de la familia tenemos alguna información incompleta de obras, sobre las que no podríamos acertar su alcance. Sabemos que el 8 de agosto de 1604 Jaime Sorell pagó al maestro Jerónimo Negret 770 dracmas béticas por trabajos realizados en su casa²⁵⁰. Jerónimo Negret era uno de los constructores más

²⁴⁷ Porcar, Pere Joan, *Dietari (1586-1629)* Diputación de Valencia, Valencia 1983, pp. 34-35. Debe notarse que esta edición está “actualizada” ortográficamente.

²⁴⁸ El reconocido escritor valenciano Teodoro Llorente recopiló los detalles del festejo y los narró reelaborando el relato con su concisa prosa decimonónica:

Habiase dispuesto para este simulacro (que costó la Generalidad del Reino) un espacioso tablado, alto y cuadrado, con una lujosa tienda de damasco azul para los mantenedores, a uno de los lados, y en el centro una valla o palenque, para el combate. En las barandas del tablado ardían muchísimas antorchas. Bajo los balcones de los reyes estaba el estrado para los jueces del torneo. Consistía éste, según rezaba el cartel, en tres golpes, o acometidas, de lanza, y cinco de espada.

Con gran aplauso del lucidísimo concurso, subieron al tablado los mantenedores, y después de muchas ceremonias y cortesías, lucharon entre sí, yendo a encontrarse en el palenque. Saltaban las lanzas, hechas añicos, y los golpes de espada eran tan fuertes, que arrancaban chispas a los yelmos. Entraron luego en liza, una tras otra, hasta siete cuadrillas de caballeros aventureros, a cual más lujosa. Todas ellas llevaban pifanos y tambores, y larga tropa de pajes y lacayos. En cada una iban cuatro caballeros combatientes, espléndidamente ataviados, con distintas empresas; cada caballero llevaba dos padrinos.

Lucharon los dos mantenedores en singular combate con los veintiocho aventureros, y después, divididos en dos bandos, bizóse el encuentro “a la folla”, quince a cada lado del palenque, terminando con ello el marcial ejercicio, que acreditó la pericia de los caballeros valencianos.

Mil hachas de viento, que alumbraban el tablado, más de mil trescientas que llevaron los mantenedores y cuadrilleros, y las fogatas de pino, producían tal resplandor, “que, de lejos, quien no supiera el caso —dice el verídico cronista de estas fiestas— pensaría que habría reventado en aquel sitio alguna boca del monte Vulcano, según eran grandes la luz y el humo, y los terribles golpes de espada y lanza, y el ruido de la gente popular. (Llorente, T.: *Valencia...*, tomo II, pp. 345-346).

²⁴⁹ Vidal i Micó, Francesc: *Vida del valenciano apóstol de Europa San Vicente Ferrer, con reflexiones sobre su doctrina*, Librería española y extranjera de Juan Mariana, Valencia 1857, p. 466. El texto está extraído de Diago, Francisco: *Historia de la vida, milagros, muerte y discípulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano San Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1600, p. 485.

²⁵⁰ Ante el notario Calderer (APPV n° 27392) Noticia facilitada por el arquitecto e investigador Juan Corbalán de Celis, a través de Mercedes Gómez-Ferrer. El *quinzet* o *dracma bética* era una moneda valenciana que tomó este nombre porque por Real Orden de 28 de junio de 1675 [sic] se mandó que se batiese en la casa de moneda por valor de 15 dineros o 15 ochavos. En 1613 y 1620 era equivalente a un real castellano. (Canga Argüelles, José: *Diccionario de Hacienda, con aplicación a España*, Imprenta de Marcelino Calero y Portocarrero, Madrid 1834, tomo II, p. 476) La moneda que suele aparecer en otros documentos

destacados de su tiempo. Fue uno de los tres candidatos al cargo de maestro de obras del Rey en 1622, refiriéndose entonces que en él concurría mucha *práctica, fidelidad y verdad, y que ha hecho las más sumptuosas obras que hay en la ciudad y Reyno*²⁵¹.

Jaime Sorell pudo demostrar su valor nuevamente en el campo de batalla, participando contra el levantamiento de los moriscos en la Muela de Laguar y en Cortes el 21 de noviembre de 1610, en cuya acción fue herido de un tiro de mosquete. Pere Joan Porcar, en su dietario, lo menciona como gobernador de Valencia en 1621²⁵². Fue también Caballero del hábito de Calatrava y casó en 1588 con Francisca Despuig y Vallterra, hija de los condes de Villanueva, barones de Torres-Torres y señores de Canet, quien falleció en 1602. Sus hijos fueron Remigio, que murió sin sucesión, Ángela, que no se casó, Luis y Crisanto²⁵³, que se sucederán en la propiedad del mayorazgo, Francisco, que fue canónigo y Camila, religiosa franciscana²⁵⁴.

Encontramos en esta época diferentes alusiones a acontecimientos festivos que tuvieron como protagonistas a Jaime Sorell y sus hijos Remigio, Luis y Crisanto. Hoy en día nos puede parecer curioso comprobar que los miembros de la aristocracia militar demostraban su valor en tiempos de paz lidiando en corridas de toros como

es la libra valenciana, cuyo valor se considera de 15 reales (15 reales de vellón y dos maravedíes según el citado *Diccionario de Hacienda*, tomo II, p. 336) Tendríamos, por tanto, que las 770 dracmas béticas equivaldrían a unas 51,3 libras valencianas, lo que nos hace pensar en una reforma de poco calado.

²⁵¹ Arciniega García, Luis: “Carrera profesional del maestro de obras del Rey en el Reino de Valencia en época de los Austrias: la sucesión al cargo que ocupó Francisco Arboreda en 1622”, *Ars Longa* n° 18 (2009) pp. 109-132. Jerónimo Negret había nacido en 1560. Vinculado desde sus inicios con la Obra Nueva del río Turia. Junto a Francesc Antón y Guillem Salvador ganó el concurso para el Puente del Real (1592) y con Sebastián Gurrea el Puente Nuevo, después llamado de San José (1604).

Participó desde ese año en la cabecera de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia y en 1613 contrató, junto a Guillem Roca, los tramos de dicho templo, hasta 1618.

Trabajó desde 1619 en un azud sobre el río Mijares, cobrando por ello hasta 1633. Trabajó también en la acequia real de Villanueva de Castellón y en un artificio para sacar agua en las salinas de Jávea, así como en diversos peritajes e informes.

²⁵² Porcar, P. J.: *Dietari...*, pp. 198-199. Concretamente se hace referencia a la procesión celebrada el 29 de marzo de 1621, por la muerte de Felipe III, en la que asistieron el virrey en medio de dos jurados y el gobernador D. Jaime Sorell.

²⁵³ En el Dietario de Porcar se menciona en 21 de septiembre de 1624 a un Crisanto Boil y de Sorell, que tuvo una pelea con el Conde de Carlet (*Dietari...*, p. 246). Seguramente se está haciendo referencia a Crisanto Sorell y Vallterra, siendo tal vez un error la relación con el apellido Boil. Quien sí se apellidaba Sorell y Boil era Jaime, el padre de Crisanto, por ser su madre miembro de esta familia y heredera de su patrimonio. Podríamos también pensar en la existencia de otro Crisanto, hermano de Jaime, pero no tenemos ninguna otra noticia, siendo más razonable un error del cronista Porcar.

²⁵⁴ En el Dietario de Vich se menciona la prematura muerte a los 24 años de Ana María Sorell, mujer de Simón Pertusa, que era *hermosa por extremo*. Desconocemos si era también hija de Jaime Sorell o pertenecía a otra rama de la familia.

rejoneadores, pero tanto Vich como Porcar recogen algunas de estas corridas donde participaron activamente los Sorell²⁵⁵.

No sólo participaron en fiestas taurinas o torneos, sino también en otros acontecimientos más lúdicos. Afirma el barón de San Petrillo que Luis Sorell fue aficionado a la declamación y amigo de veladas y saraos, y que fue el alma de la fiesta que tuvo lugar en la Sala Dorada de la Diputación la noche del 11 de febrero, segundo día de Carnaval de 1619. Como parte de las celebraciones, los caballeros del estamento militar solicitaron representar en ella la comedia *Marte y Venus en París*, del escritor valenciano Vicente Esquerdo²⁵⁶.

También encontramos a Remigio Sorell en el juego del estafermo que hicieron los nobles en honor a la Purísima Concepción el 8 de junio del mismo año 1619²⁵⁷. Consultando directamente el *Dietario* de Vich podemos tener algunas otras noticias, con carácter más o menos gracioso o anecdótico, pero que contribuyen a pintar un semblante de los dos jóvenes hijos del señor de Albalat buscando aventuras²⁵⁸.

²⁵⁵ Tenemos noticia de que en 1607 Jaime Sorell tomaba parte en una de estas corridas y desde un caballo intentaba alancear al animal. Su montura fue alcanzada por una cornada y tuvo que sustituirla por otro caballo menos hábil. En uno de los quiebros no pudo controlarlo y clavó el rejón a uno de los dos criados que le ayudaban, causándole la muerte. Jaime Sorell vuelve a aparecer toreando en 1617, mientras que en 1619 lo hicieron sus hijos Remigio y Luis Sorell. Éste último vuelve a aparecer en 1622, ocasión en que se vio muy apurado y tuvo que desenvainar su espada para protegerse del toro (Hemos obtenido los datos del interesante estudio sobre las antiguas fiestas de toros, con noticias recogidas de diferentes dietarios y documentos, publicado por Vicente Graullera Sanz: “Fiestas con toros en Valencia en los siglos XIV-XVII”, publicado en el congreso titulado *Des Taureaux et des hommes*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, París 1999). Por otro lado, el *Dietario de Vich* nos relata que el 3 y 4 de julio de 1628 *hubo toros y los peores que se han visto en Valencia, don Jerónimo Corell, D. Felipe de Castellví, D. Laudomio Mercader y D. Luis Sorell, salieron a la plaza a lucir la función con muchos alacayos [sic] y criados y sacaron los rajones enteros* (San Petrillo *Cosas añejas*, p. 96. La noticia proviene del *Dietario de Vich*, página 108 en la edición consultada por este autor, que no es la misma a la que se hace referencia más adelante).

²⁵⁶ Fueron los actores Luis Sorell, su hermano Remigio, Manuel Bellvís, Laudomio Mercader, Ramón Sanz, Valerio Milán, Pedro Luis de Borja, Joaquín Pallás, Jacinto Aguilar, Antonio Ferrer, Vicente Vallterra, Martín Sentís y Juan de Íxar. Parece que fue el propio Luis Sorell quien inició la fiesta en servicio de su dama Isabel de Granulles, hija de Bautista Granulles, que tal vez fuera su prometida o pretendida antes de serlo Jerónima Ribelles, con quien se casó en 1622.

²⁵⁷ San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, p. 96, nota al pie. La fuente última es el *Dietario de Vich*, sobre el que han recogido estas noticias, respectivamente, Martínez Aloy (*La casa de la Diputación*, p. 103) y Henri Merimé en el estudio que precede a su edición de *El Prado de Valencia*, p. LXXII.

²⁵⁸ Por ejemplo, el 7 de julio de 1619 tuvieron un encontronazo con el alguacil Ramos un grupo de jóvenes nobles, concretamente Ramón Sanz, Laudomio Mercader, Remigio y Luis Sorell y Valerio Milán. El alguacil se quejó ante el virrey Marqués de Tavera y tanto Valerio como Luis fueron procesados. Este último pasó dos semanas retenido en la cárcel de Serranos (Vich, Álvaro y Vich, Diego: *Dietario valenciano 1619-1632*. Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia 1921, pp. 18-20 con fechas 7, 11 y 21 de julio de 1619). Otra anécdota que relata Vich, en marzo de 1621, nos habla del afán de aventuras de los jóvenes aristócratas cuando se empezó a decir que la Cueva del *Colom*, junto a Paterna, estaba encantada. Se decía que había un tesoro protegido por un negro espantoso y dos hombres de formas horribles. A los pocos días Luis Sorell, Manuel Bellvís, Ramón Sanz y Remigio Sorell fueron a la cueva a buscar a sus presuntos habitantes y comprobaron que todo era mentira (Vich, A. y D.: *Dietario....*, pp. 38-41 fechas 6, 8 y 12 de marzo de 1621).

Con motivo de los festejos celebrados en Barcelona a finales de 1625 y principios de 1626, para conmemorar el nacimiento de la Infanta, encontramos a Jaime y a Crisanto Sorell participando en estos actos, como recoge Andrés Almansa y Mendoza. Así, encontramos en la relación nº 14 a Luis Sorell ataviado solemnemente para el torneo²⁵⁹, algo que contrasta con el carnavalesco atuendo con que desfiló unos días después su hijo Crisanto, que Almansa también recoge en la relación nº 15²⁶⁰.

El 19 de febrero de ese mismo año 1626, el monarca Felipe IV elevaba el Señorío de Albalat a la categoría de condado²⁶¹, hecho que confirma la influencia que mantenían los Sorell en la Corte durante este período. Fue, por tanto, Jaime Sorell el primer conde de Albalat, hasta su muerte en 1636. Sin embargo, el 12 de noviembre de 1626 también se publicaba la sentencia favorable a Gaspar Rocafull, conde de Albátera, por el pleito entablado contra Jaime Sorell por los señoríos de Bétera, Gilvella y Masanasa²⁶². Quizá a raíz de este nombramiento se renovó entre 1628 y 1632 la Capilla del Rosario, colocando nuevas claves doradas en las bóvedas y haciendo un nuevo retablo, entre otras actuaciones²⁶³.

No decepcionaron los nobles valencianos el favor del monarca, pues Remigio Sorell fue también Caballero del hábito de Calatrava y sirvió durante muchos años en Italia, en la guerra de Lombardía. Murió antes que su padre y por tanto, en 1636, heredó su

²⁵⁹ [...] *Tras ellos entraron Vicente Magarola, don Juan de Eril, don Luis Sorell [sic]: calzas, toneletas, mangas, rosas, penachos, mantos de rosa seca sobrepuestos de oro, y en las armas y picas conformes, y dieron bandas azules celestes. [...] Don Luis Sorell [sacó por empresa] un monte vestido de llamas y, de en medio de él, un arroyo de agua; la letra:*

Estos contrarios concierta / la fe que en mi amor consagro, / que el amor todo es milagro.

Desfavorecido se muestra, regla de entendidos, pues a las damas nada les obliga como la desconfianza, y significa la contrariedad de los elementos y el tenerlos unidos.

(Almansa y Mendoza, Andrés: *Obra periodística*, Castalia, Madrid 2001, p. 462).

El *Dietario de Vich* (p. 169) nos habla también la celebración de una “encamisada” el 5 de noviembre de 1629, en Valencia. Entre otros, participaron los tres Sorell. Concretamente, Remigio Sorell entró junto a Ramón Sanz con *la cabellera de verde y cintas de resplandor, feneruelos agavanados*. Ximén Pérez de Calatayud, Conde del Real, con Luis Sorell, *de azul y plata, vestidos cuajados*. Finalmente, Jaime Sorell y Baltasar Mompalau, Conde de Gestalgar, con *volantes de plata*.

²⁶⁰ *Don Crisanto Sorell y don Martín Sentís: de negros indios, color negra, vestidos de justillos y largueados de plata, aljabas con saetas de plata al hombro, que aún hasta los negros entran en el imperio de Amor, y los lacayos en esa misma forma; la letra:*

Indios los vestidos son;/ mas, aunque nos desnudemos, / indios también pareceremos.

(Almansa, A.: *Obra...*, p. 482).

²⁶¹ San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, p. 95.

²⁶² San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, p. 96. La fecha en que se publicó la sentencia no la recoge el Barón de San Petrillo, sino que aparece en el *Dietario de Vich*, p. 67.

²⁶³ En concreto se construyó una cubierta de teja sobre la capilla, se edificó una sacristía, se enlucieron los muros y se alicató el interior con azulejo hasta la altura de nueve palmos. En 1631 se instaló un nuevo retablo con pinturas de Ribalta y se añadieron cuatro cuadros de Espinosa, gracias a las contribuciones de Pedro Gómez y de Lamberto Novella, respectivamente. En 1640 se enterró en la capilla a Francesc Sorell, canónigo de Valencia con fama de santidad. Arciniega García, Luis: *El Palau Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003, p. 99.

hermano Luis, también Caballero de Calatrava desde 1628²⁶⁴ y además Capitán de Infantería en Flandes y Capitán de Caballos Corazas en Italia. Fue elegido para los oficios de la Diputación en diciembre de 1625 y murió en enero de 1645, dejando tres hijas²⁶⁵.

La situación se complicaba ahora para la familia. De golpe habían perdido las rentas de tres importantes señoríos, conservando únicamente el patrimonio histórico del condado de Albalat y los terrenos y propiedades vinculados al Mayorazgo. Por otra parte, Luis Sorell no había tenido hijos, con lo que en su sucesión se tenía que revisar el sistema de agnación establecido por Mossen Bernat Sorell. La hija primogénita, Gerarda Sorell y Ribelles, heredó de su padre el condado de Albalat, pero fue demandada por su tío Crisanto, llegándose a un acuerdo mediante el matrimonio entre ellos dos. Aunque la razón del entendimiento pudo ser que también Gerarda Sorell heredaba, por extinción de la familia Despuig en 1647, las baronías de Alcántara, Benegida y el lugar del Ráfol. En todo caso no las disfrutó mucho tiempo, porque falleció a los pocos años y su marido volvió a casarse, en 1652, con Francisca Roca y Roca, hija de Francisco Roca, Caballero del hábito de Montesa. Parece ser que Crisanto Sorell fue elegido por el rey para el cargo de Virrey y Capitán General del Reino de Valencia, aunque no consta que llegara a ejercerlo. Murió en 1666 sin hacer testamento²⁶⁶.

²⁶⁴ El *Dietario de Vich* nos concreta que Luis Sorell recibió el hábito de Calatrava de manos de su padre el 17 de diciembre de 1628 en el Monasterio de la Zaidía. Acudieron amigos, deudos y otras gentes, pero hubo dificultades que obligaron a hacer varias pruebas adicionales (p. 141-142). En la edición consultada del *Dietario* debe haber algún error en la transcripción, quedando ininteligible el enigmático sentido de la última frase: “Averiguaron la verdad gloriosamente que ay de los antepasados muertos”. Sin embargo, Manuel Ballesteros Gabrois, en su estudio sobre *Luis de Santángel y su entorno* (Casa Museo de Colón, Valladolid 1996 p. 134) cita la misma anotación completa, añadiéndose las siguientes palabras: “... que más cerca la infestaron por el cuarto de Santángel, con detrimento notable de las muchas casas calificadas a quien toca”. En efecto, Luis Sorell estuvo a punto de no ingresar al tener parentesco, por línea materna, con la poderosa familia judía de los Santángel. Debe recordarse que la aportación económica de Luis de Santángel sirvió en época de los Reyes Católicos para financiar el primer viaje a América de Colón. No hubo problemas con Remigio, que también recibió el hábito de Calatrava de manos de su padre, en la iglesia de San Vicente, el 24 de marzo de 1629 (*Dietario*, p. 152). También ordenó Jaime Sorell el 29 de septiembre de 1631 al Conde de Carlet en la Zaidía (*Dietario*, p. 208). El tercer hijo de Jaime, Crisanto Sorell, no llegó a entrar en la Orden.

²⁶⁵ San Petrillo, B. de: *Cosas añejas*, pp. 95-96. En otras fuentes es referido como Maestre de Campo de Tercio de la Villa de Liria, en 1638.

²⁶⁶ Hasta aquí el Barón de San Petrillo. Se conserva en el Archivo del Reino una carta, fechada en Bruselas el 1 de marzo de 1636, en que los generales del ejército se dirigen al Rey para poner de manifiesto el buen servicio del capitán “Grisant Sorel” (ARV Manaments y emparees 1636 Libro 4, Mano 35 f. 27). Parece que Crisanto Sorell era Maestre de Campo a cargo de la defensa de Fuenterrabía en 1639, durante los trabajos de fortificación de la plaza ante el peligro de invasión por los franceses (Martinez, Marie-Véronique: “De la notion de ville-frontière à celle de frontière dans la ville”, *Cahiers de la Méditerranée* [En Internet], vol. 73 | 2006, p. 31. puesto en línea el 05 de noviembre de 2007, Consultado el 10 de junio de 2010. URL : <http://cdlm.revues.org/index1362.html>. Se conserva asimismo una Fe de Vida fechada en diciembre de 1643 (ARV Manaments y emparees 1643 Libro 3, Mano 21 f. 9). Lorenzo Matheu y Sanz, en la página 162 de su *Crítica de Reflexión* (1658) lo menciona entre los militares más destacados de su tiempo

3.8.- 1666-1817: los Torán y el principio de la decadencia

Tras la muerte de Crisanto Sorell comienza la decadencia de la familia. Crisanto tuvo cuatro hijos, dos de cada matrimonio, estando todos ellos implicados de algún modo en la sucesión del condado y la extinción del linaje de los Sorell. Su primer hijo, Luis Sorell y Sorell, murió en edad infantil y no llegó a heredar. Su hermana Jerónima Sorell y Sorell recibió las baronías de Alcántara, Benegida y Ráfol, que no estaban sujetas a agnación por vía masculina, aunque las cedió voluntariamente en 1668 a su medio hermano –pues lo era sólo por parte de padre– José Sorell, que fue Caballero del hábito de Montesa. Reunió así José Sorell el condado de Albalat y las tres baronías que procedían de los Despuig, pero falleció soltero, sucediéndole los sobrinos, hijos de su hermana Ana Sorell y de Juan Torán de Magarola²⁶⁷.

Fue, por tanto, José Sorell el último descendiente de la familia que ostentó de pleno derecho el apellido del fundador del vínculo. No se perdería el nombre, sin embargo, porque Mossen Bernat Sorell había dejado establecido que sus herederos deberían apellidarse forzosamente Sorell, ocurriendo lo mismo con los barones de Alcántara y el apellido Despuig. Cláusulas similares regirían el fideicomiso fundado por Francisca Roca en diciembre de 1695 con respecto al señorío de Adsubia y al apellido Roca²⁶⁸. Por ello comprobaremos que, durante los siglos XVIII y las primeras décadas del XIX, todos los condes de Albalat se apellidarán oficialmente Sorell, Despuig y Roca. Esta situación terminará con la extinción de los mayorazgos, en 1836.

No tenemos apenas información sobre el último de los Sorell, pero los pocos indicios que tenemos señalan que debió vivir en una situación difícil. El esplendor familiar a finales del XVII se pone de manifiesto con la renovación completa del viejo panteón familiar, la Capilla del Rosario, que fue demolida y reconstruida desde los cimientos bajo proyecto de Juan Pérez Castiel, entre 1686 y 1688²⁶⁹. Así, dentro

(Gorsse, Odette y Jammes, Robert: “La *Crítica de Reflexión* de Lorenzo Matheu y Sanz. Edición, índice y notas” en *Críticón*, nº 43 (1988) pp. 73-188).

²⁶⁷ Juan Torán de Magarola, noble catalán y caballero del hábito de Montesa, era hijo de Jaime Juan Torán y de Teresa de Magarola, hermana del I Conde de Quadrells. Además de José y Manuel Joaquín, de este matrimonio nacieron otras hijas, llamadas Teresa, María Manuela y Arania Pascuala (sic), mencionadas por Juan Torán de Magarola en su testamento de 10 de marzo de 1692 (APPV nº 5077, citado por Marzal Rodríguez, Pascual: “Algunas costumbres testamentarias de la nobleza valenciana hacia finales del siglo XVII” en Juan, Enric y Febrer, Manuel (eds.): *Vida, instituciones y universidad en la historia de Valencia*, Universidad de Valencia, Valencia 1996, pp. 87-110. Y más concretamente p. 105. Por su parte, Ana Sorell testó ante Ambrosio Parsano el 11 de mayo de 1723, nombrando como herederos a sus hijos José, Teresa, Manuela, Jerónima, Antonia y Joaquín. (San Petrillo, B. de: *Los Cruilles...*, p. 164).

²⁶⁸ Catalá Sanz, Jorge Antonio: *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*, Siglo XXI de España, Madrid 1995, p. 65.

²⁶⁹ Arciniega García, Luis: *El Palau Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003, pp. 99-100. La obra costó 5.906 libras y, al terminar la obra, en abril de 1688, el gremio de albañiles participó en una solemne procesión con los frailes del convento de Santo Domingo. Probablemente, más que una demolición y

de una serie de medidas populistas en contra de la poderosa oligarquía local, el marqués de Castel Rodrigo, virrey de Valencia (1691-1696) desterró a los seis jurados de la ciudad en 1692 y *a muchos de diferentes estados, y entre ellos al ilustre marqués de Benavites, al conde de Albalat y al del Rea*²⁷⁰. El exilio debió hacerse efectivo, porque en mayo de 1701 José Sorell daba poderes desde Madrid a su hermana Jerónima y a Alonso Zanoguera para la permuta del cuarto de la Iglesia de Albalat²⁷¹.

En este contexto se explica la situación de la casa solariega de los Sorell en 1703, cuando Jerónima Sorell contrata en nombre de su hermano una serie de reparaciones y obras de emergencia en un edificio que llevaría más de diez años cerrado y sin mantenimiento²⁷². En esta fecha había ya desaparecido la airosa torre que nos representaba todavía Mancelli en su plano de 1608.

Con toda seguridad las obras respondían a que se estaba preparando el retorno de José Sorell a Valencia. Las cosas se complicaron a la familia porque en ese momento comenzó la Guerra de Sucesión y el conde de Albalat se mostró partidario de Felipe V, lo que conllevaría la incautación de sus tierras por parte de los austracistas y seguramente el asalto de sus casas con motivo de las revueltas de 1705.

Solicitó plaza en el Consejo de Indias el conde de Albalat, José Sorell y Roca. Decía en su memorial que había perdido todo lo que tenía en Valencia y Cataluña y que se hallaba *con la precisión de asistir a su sobrino, que con el mismo motivo dejó su casa, y estaba en paraje de ni poderle vestir ni dar de comer pues le faltaba a sí propio*. El sobrino al que hacía referencia era José Torán Sorell, quien debía heredar el título y que logró en 1714 la alcaldía del crimen de la Audiencia de Valencia con la recomendación de Macanaz, quien hizo referencia a la condición de heredero del condado de Albalat y a su exilio de 1706: *es caballero que hereda la casa y estado del conde de Albalat; buen letrado, criado en Castilla, siguió al rey en los años de 1706 y 1710. Será una elección muy acertada y aplaudida sobre muy justa*, si bien su primo José Mercader y Torán fue un destacado austracista, ennoblecido en Viena por Carlos VI²⁷³. Es interesante el dato de que se crió en

reconstrucción total, como se deduce en un primer momento del texto de Arciniega, lo más probable es que se ampliara de nueva planta la cabecera y se remozara el resto con un revestimiento decorativo.

²⁷⁰ López Camps, Joaquín E.: "Entre la imaginación y la cotidianeidad. La percepción social de la política en la Valencia de la segunda mitad del XVII" en Aranda Pérez, Francisco José: *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real 2002, pp. 207-220. (p. 210) El autor cita el *Dietari* de Benavent, inédito, conservado en el Colegio del Patriarca, signatura ms. 41, p. 32.

²⁷¹ ARV Manaments y empare 1701 Libro 2, Mano 15 f. 10.

²⁷² Contrato firmado ante el notario Jaume Fuertes el 21 de abril de 1703 (APPV nº 01949).

²⁷³ Giménez López, Enrique: "El exilio de los borbónicos valencianos", en *Revista de Historia Moderna* nº 25 (2007) pp. 11-51 (concretamente p. 29). Respecto a José Torán y Sorell, obtuvo el cargo de Alcalde del Crimen en 1714 debido a la fidelidad política de su familia. Ascendió a Oidor (1726) y se convirtió en Decano del tribunal (1740) y en autoridad indiscutida en materia de derecho foral. Consiguió también la

Castilla, lo que confirmaría que acompañó a su tío en el destierro sufrido unas décadas antes, al que se acaba de aludir.

El Barón de San Petrillo nos describe el paso del linaje de los Sorell a los Torán, aunque no aporta prácticamente fechas. Es evidente que su documentación se basa, en gran parte, en la recopilación que se hizo en 1666 con motivo de la sucesión de Crisanto Sorell, cuando se buscaron y copiaron extractos de los documentos originales. Afortunadamente, a partir de otros estudios más modernos, podemos restituir con algo más de detalle la situación en el siglo XVIII²⁷⁴.

Testó José Francisco Sorell Despuig en 1726 dejando sus bienes a su sobrino José Torán y Sorell, magistrado entonces de la Real Audiencia de Valencia²⁷⁵. Este último fue además Caballero del hábito de Montesa y asesor por Su Majestad del Lugarteniente General, así como Oidor de la Real Audiencia de Valencia y falleció soltero²⁷⁶, por lo que heredó su hermano Manuel Joaquín²⁷⁷.

La sucesión de Manuel Joaquín Torán debió tener lugar hacia 1750²⁷⁸, porque sabemos que en 1752 su hermana Gerónima iniciaba un pleito contra él para

dignidad honorífica de Consejero de Órdenes (Molas Ribalta, Pere: *La Audiencia Borbónica del Reino de Valencia*, Universidad de Alicante, Alicante 1999, pp. 68-69).

²⁷⁴ Catalá Sanz, J. A.: *Rentas y patrimonios...* pp. 64-65.

²⁷⁵ ARV, Protocolos de Juan Bautista Navarro, nº 6934, Año 1726, ff. 21r-25v.

²⁷⁶ Según el Barón de San Petrillo. Sin embargo, se conserva una solicitud de pensión de viudedad del Conde de Albalat, fechada en 1740, a favor de Luisa Julián Boyl de Arenós. (AHN, Legajo 13.393, nº 9, citado por Cárdenas Piera, Emilio de: *Memoriales de títulos nobiliarios e hidalgos para obtener facultad y consignar renta de viudedad. Siglos XVII, XVIII y XIX*, Hidalguía, Madrid 1989, p. 35, anotación 310) Es posible, por tanto, que contrajera matrimonio pero que no tuviera descendencia. Todavía vivía en 1746, puesto que participó en las fiestas por la proclamación de Fernando VI. Aparece como Oidor Decano y Regente interino del Real Tribunal, arrojando junto al Duque de Caylús, Gobernador y Capitán General, gran cantidad de dinero al pueblo congregado ante el Palacio del Real. (Anónimo: *Noticia de la solemnidad y Festejos con que ha celebrado Valencia el acto de la Real Proclamación, y exaltación al Real Trono del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto (que Dios guarde) en el día 20. de Agosto de 1746*, Imprenta de la viuda de Antonio Bordázar de Artazu, Valencia 1746, p. 13).

²⁷⁷ Manuel Joaquín Torán había nacido en 1691, detalle que no recoge San Petrillo. Parece ser que el parto fue muy doloroso y parecía que no iba a poder salvarse al niño, que iba a nacer doblado. Encomendándose a San Joaquín y rezándose con gran devoción, el parto fue bien tanto para la madre como para el hijo. De ahí, en reconocimiento a la ayuda del santo, se le puso su nombre. Dos años después, el niño estaba enfermo y el médico dijo que no tenía remedio. La madre volvió a acudir al santo y aquella misma noche sanó, considerándose un verdadero milagro. La noticia viene recogida por: Fray Juan Bautista Joaquín de Murcia, O.F.M.: *Patrocinio del glorioso patriarca el señor San Joaquín*, Luis de la Marca, Valencia 1712, pp. 34-37.

²⁷⁸ Antes de heredar el mayorazgo de los Sorell, Manuel Joaquín Torán ya había sido beneficiado por su abuela Francisca Roca, quien su testamento de 1695 dejaba todos sus bienes a él y a sus descendientes. En caso de extinguirse la rama, la herencia habría pasado a los otros hijos de Ana María Sorell y, si desaparecieran, a los herederos del hermano de Francisca, Vicente Roca. Este dato lo cita Gregorio Mayans como ejemplo de la libertad que tenían los testadores en época foral de crear vínculos y mayorazgos (Mayans y Siscar, Gregorio: *Epistolario: Mayans y los altos cargos de la magistratura y administración borbónica, 2 (1751-1781)*, Ayuntamiento de Oliva, Oliva 1997).

conseguir un aumento en la pensión de alimentos que tenía que satisfacerle anualmente. Parece que el conde de Albalat falseó los datos sobre las rentas, generalizando una situación de déficit anual de 600 libras debida, en parte, a los costes de un litigio que entonces mantenían contra el marqués de Ariza y omitiendo los beneficios derivados de los bienes libres, no vinculados a los mayorazgos²⁷⁹. Sin embargo, sí que es cierto que en el siglo XVIII existían importantes gastos debidos al pago de los intereses por los censos cargados sobre sus propiedades. Así, sólo por las posesiones de la Baronía de Alcántara se pagaban 550 libras anuales²⁸⁰, siendo prácticamente el 10% de las 5372 libras anuales que recibía por los bienes del mayorazgo²⁸¹. Habría que añadir las deudas por los otros señoríos y los gastos comunes, con lo que se nos muestra un panorama no excesivamente desahogado.

Conocemos también otra anécdota de este personaje que puede resultar graciosa, pero que demuestra una actitud engañosa. Recordemos que los herederos del mayorazgo de los Sorell tenían prohibido titularse Don o Doña bajo pena de quedar desheredados. Pues bien, Manuel Joaquín Torán se doctoró en Teología para poder anteponer una D. ante su nombre, que la gente entendería por Don y que, en caso de problemas, podría justificar diciendo que respondía a su título de Doctor²⁸². En todo caso, parece que el conde de Albalat aprovechaba cualquier ocasión festiva para hacer ostentación de su posición social. Así, unos años después, con motivo de las fiestas por el tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer (1755):

La Capilla de Nuestra Señora del Rosario estuvo a cuenta de su Ilustre Patrón el Señor Conde de Albalat, quien portándose como Cavallero (no sabe de otro modo) envió al hermano lego capillero riquísimas cortinas de damasco carmesí; un potosí en láminas, espejos, cornucopias, y cuanto podía ser del caso, y con ellas, para que lucieran, diez arrobas de cera labrada, que dicho hermano supo disponer en velas de diferentes pesos, cuales convenían para convertir en Cielo la Capilla²⁸³.

Casó Manuel Joaquín Torán en primeras nupcias con Jacinta Felices y Aracil y en segundas con Ana María Francisca Gisbert y Gisbert. Falleció en 1777 dejando cinco hijos, que nos interesa conocer porque se originarán nuevos problemas con la sucesión del edificio. Estos hijos fueron Vicente, que heredó las posesiones de su padre; Juan, que murió soltero en 1805; Ventura Antonia, que casó con Mariano Ginart y Vallterra y fueron padres de Mariano Ginart y Torán, cuyos hijo e hija

²⁷⁹ Catalá Sanz, J. A.: *Rentas y patrimonios...* p. 65.

²⁸⁰ Catalá Sanz, J. A.: *Rentas y patrimonios...* p. 269.

²⁸¹ Catalá Sanz, J. A.: *Rentas y patrimonios...* p. 65.

²⁸² Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 318.

²⁸³ Serrano, Tomás: *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector, San Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Imprenta de la viuda de José de Orga, Valencia 1762, p. 173.

llegarán a heredar; Jacinta Torán, que casó con Francisco de Paula Alonso de Pisana, miembro de una ilustre familia de Xátiva; y finalmente, Ana Joaquina, hija del segundo matrimonio, que se esposó con Vicente Gil-Dolz del Castellar, Simó, Salt de Pallarés y Villarrasa.

Vicente Torán y Felices, XII Señor y VIII Conde de Albalat, XII Barón de Alcántara, Benejida y el Ráfol, y Caballero Maestrante de la Real de Valencia, fue declarado sucesor *jure vinculí* de *la Casa grande de la Plaza de Mosen Sorell, con los muebles, oro, plata, joyas y tapicerías; del lugar de Albalat, casa de la Señoría* y demás, por auto de 14 de noviembre de 1777²⁸⁴. Estuvo casado con Josefa Fernández de Helices²⁸⁵, aunque se separaron y no tuvieron descendencia. Problemas en las relaciones con el resto de su familia y una larga convalecencia en cama marcarán la vida de Vicente Sorell. Tras entrar en posesión del vínculo tuvo un pleito con sus hermanos sobre las pensiones alimenticias, que se prolongó hasta 1786, rompiéndose entonces las relaciones con sus parientes. Padecería además una grave enfermedad, tal vez un asma crónico con violentas agudizaciones, o una poliartritis, o insuficiencia cardiaca acompañada de una neurosis obsesiva que le llevaba a estados depresivos²⁸⁶.

En 1794 redactó un primer testamento dejando todas sus propiedades a las hermanas doncellas Vicenta y Rosa Alonso, que le cuidaban en su convalecencia, excepto el archivo familiar que pasará directamente al sucesor del vínculo. Tenemos la noticia de que en 1801 una revuelta de labradores provocaba un incendio en el palacio, aunque probablemente se trate de un error al confundir este edificio con el del Barón de Albalat (de Segart) que sí que fue incendiado durante los tumultos²⁸⁷. Sin embargo, y a pesar de su enfermedad, sobreviviría el conde de Albalat por algunos años, y en 1813 redactaba un nuevo testamento, en el que anulaba el anterior dejando a su alma como única heredera, ordenando la subasta de sus bienes para sufragar las donaciones.

²⁸⁴ San Petrillo, B. de: *Cosas Añejas*, p. 99.

²⁸⁵ No se conocía el nombre de su esposa, porque no aparece en la documentación testamentaria. Sin embargo, sí que hay antecedentes en el Archivo Histórico Nacional de de una solicitud para consignar parte de las rentas del mayorazgo como pensión de viudedad para su mujer, fechada en 1778 (AHN, Legajo 13.415, nº 19, citado por Cárdenas Piera, E.: *Memoriales ...*, p. 108, anotación 1222) En la obra se recoge otra solicitud de su padre, fechada en 1760 (p. 58, anotación 589).

²⁸⁶ Para la documentación relativa al XII conde de Albalat y la subasta de los bienes del palacio, véase: García Aparici, Bernat: “Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell”, separata del *Cronicó del Regne de Valencia* (nºs 44, 46, 47, 48, 52). El problema es que este autor, cronista oficial de Albalat dels Sorells, no introduce notas al pie y omite referencias documentales.

²⁸⁷ La noticia de la revuelta y el incendio aparece en la Tesis Doctoral de Concepción López González. No hemos encontrado la fuente, aunque probablemente se trate de alguna noticia inédita ofrecida por Juan Luis Corbín Ferrer. Las revueltas tuvieron su origen ante el malestar por el reclutamiento de campesinos. Del tema ha tratado Ardit Lucas, Manuel: “Los alborotos de 1801 en el Reino de Valencia”, *Hispania: Revista española de historia* nº 113 (1969) pp. 526-542 y es en este tecto (p. 534) donde se especifica que fue saqueada y quemada la casa del Barón de Albalat, que era en ese momento Teniente Coronel del Regimiento de Milicias Provinciales y que fue asesinado por el populacho en 1808.

Será en 1817 cuando firme su última voluntad, manteniendo prácticamente las mismas disposiciones que en 1813. Aquí sí que incluye, tras haberla omitido en los otros documentos, a “su querida hermana” Jacinta Torán, esposa de Francisco Alonso de Pisana, a la que lega seiscientas libras. Tras las distintas adjudicaciones, el resto de los bienes se subastarían invirtiendo el producto a favor de su alma, la de su mujer y otros parientes, dando el resto a los pobres de la parroquia. Falleció el conde de Albalat el 13 de abril de 1817, y el 1 de mayo comenzaba la subasta de los bienes muebles de la casa de Valencia, prolongándose durante bastantes días. El 23 de junio se comenzó a subastar los bienes inmuebles y raíces, aunque los familiares debieron consiguieron detener a tiempo las pujas y llegar a un acuerdo con los albaceas²⁸⁸.

Es interesante resaltar que el Conde de Albalat debía ser todavía uno de los nobles más pudientes de la Valencia de hacia 1800. Una buena prueba de ello nos lo dan las donaciones forzadas y voluntarias para la Guerra de la Independencia. La primera de ellas es la contribución extraordinaria de guerra de 200 millones de reales de vellón impuesta por el emperador Napoleón en enero de 1812 a todo el Reino de Valencia. La ciudad debía aportar 20 millones de reales en un plazo inferior a un mes y medio. El 26 de enero se convocó a las cien personas más adineradas, que comparecieron indicando cada uno de ellos lo que podía aportar. El total sólo llegó a 443.300 reales, en parte por la difícil situación económica que atravesaba la ciudad y en parte por la ocultación de capital y la negativa a colaborar con el gobierno francés²⁸⁹. Como ocurrió con la tacha real de 1510, encontramos al heredero de los Sorell entre los ocho contribuyentes que más aportaron de toda la ciudad de Valencia²⁹⁰:

Marqués de Dos Aguas	100.000 r.v.
Duquesa de Almodóvar	40.000 r.v.
Marqués de Malferit	30.000 r.v.
Conde de Sirat	20.000 r.v.
Marqués de Benemejí	15.000 r.v.
Conde de Castellón	10.000 r.v.
Marqués de San Joaquín y Pastor	10.000 r.v.
Conde de Albalat	10.000 r.v.

²⁸⁸ Así lo plantea García Aparici, B.: “Notes definitives...”, n° 47 (1991) p. 16, aunque lo único cierto es que no hay más documentación al respecto. En todo caso, debe aclararse que lo que se subastó fueron los muebles de la casa y los *bienes* –inmuebles- *libres, sitios y raíces*, según se recoge en el documento original (ARV Protocolos n° 8004 (notario Carlos Soliva) Año 1817, fol 137). Jurídicamente el difunto únicamente podía disponer a su voluntad de los bienes libres, no vinculados al mayorazgo. Es por ello que debió resultar fácil para los herederos evitar que se subastaran los inmuebles del vínculo. El inventario, al que se hará referencia más adelante, se puede localizar en ARV Protocolos Carlos Soliva, 8004, Año 1817, fol 75 et ss. y es citado por Catalá Sanz, J. A.: *Rentas y patrimonios...*, p. 138.

²⁸⁹ Hernando Serra, María Pilar: *El Ayuntamiento de Valencia y la invasión napoleónica*, Universidad de Valencia, Valencia 2004, pp. 121-124.

²⁹⁰ Hernando, Mª Pilar: *El Ayuntamiento...*, p. 209.

El Conde de Albalat, enfermo y recluído en su casa, fue representado por Pedro Barea Centelles como apoderado. Puede comprobarse la situación económicamente destacada del marquesado de Dos Aguas dentro del ámbito aristocrático valenciano del XVIII, que queda patente en la rica y singular decoración llevada a cabo en su palacio unas décadas antes, renovada espléndidamente un siglo después.

También se podría destacar la importancia de la III Duquesa de Almodóvar del Río, Josefa Dominga Catalá de Valeriola y Luján, quien además del título había heredado por parte materna diversas propiedades en tierras castellanas. Respecto al Marqués de Malferit, en ese momento era Joaquín Roca y Castellví, que poseía también el condado de Buñol. Sería interesante profundizar más en estos personajes y los otros que aparecen en el listado, como el Marqués de Benamejí, cuya presencia en Valencia resulta extraña por tratarse de un título originario de Andalucía y afincado allí.

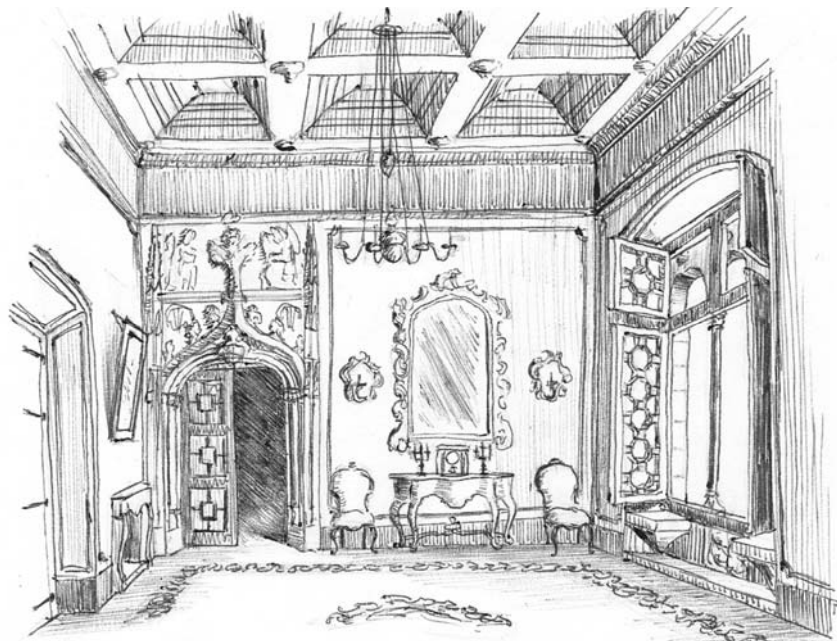
La situación, sin embargo, no era tan apretada y un año después se conseguía recoger 1.370.000 reales para el suministro de 8000 raciones diarias del ejército español. Este es el listado de las aportaciones por encima de 50.000 reales de vellón²⁹¹:

Luis Orellana	80.000 r.v.
José Antonio de Echeveste	80.000 r.v.
Señores Camps	80.000 r.v.
Barón de San Vicente	60.000 r.v.
José Palau	60.000 r.v.
Marqués de San Joaquín	60.000 r.v.
Marqués de Dos Aguas	60.000 r.v.
Duque de Almodóvar	60.000 r.v.
Juan Bautista Pasqual	50.000 r.v.
Pedro Oliver	50.000 r.v.
Fernando Galán	50.000 r.v.
Luis Lassala (canónigo)	50.000 r.v.
Conde de Albalat	50.000 r.v.

Si comparamos ambas tablas comprobaremos la idea tan equivocada que tenían los regentes franceses sobre la distribución de la riqueza en la ciudad. Las contribuciones de la nobleza son igualadas e incluso superadas por otros personajes que no poseerían título aristocrático, pero sí un importante capital y voluntad de contribuir a la causa patriótica. La aportación del Marqués de Dos Aguas es ahora más modesta, aunque resulta comprensible después del gran desembolso económico llevado a cabo apenas un año antes. A ésta se igualan las de la Duquesa de Almodóvar, el Marqués

²⁹¹ Hernando, M^a Pilar: *El Ayuntamiento...*, p. 225.

de San Joaquín y el Barón de San Vicente, junto a otros benefactores sin título aristocrático. De hecho, el otro noble que aparece en la lista es el Conde de Albalat que, como el Marqués de San Joaquín, incrementa de manera sustancial la cuantía de su donativo.



Recreación de la antesala del palacio con mobiliario de finales del XVIII.

3.9.- 1817-1865: La extinción del mayorazgo y los pleitos sucesorios

Habiéndose extinguido la línea de descendencia de varones, la herencia del mayorazgo recayó en el sobrino nieto de Vicente Torán, Mariano Ginart y Vives, que había nacido en Valencia el 4 de mayo de 1814 y contaba con apenas tres años de edad, porque su padre había fallecido también antes que el VIII conde. Se le declaró sucesor el 13 de abril de 1817, pero falleció el 30 de junio del mismo año, evidentemente sin descendencia, sucediéndole María Loreto Ginart, nieta de su hermana. La heredera fue demandada en pleito por su tío abuelo Francisco Alonso y Pisana²⁹² como padre de Francisco de Paula Alonso y Torán, varón cognado y llamado por tanto a la sucesión. Perdió el pleito María Loreto en cuanto al condado de Albalat por sentencia en vista de 29 de agosto en 1832, aunque mantendría las tres baronías del vínculo de los Despuig. Recurrió la demandada, pero falleció antes

²⁹² Este Francisco Alonso y Pisana era hijo de Francisco Alonso Ruíz, noble natural de Ayora, que casó en 1741 con Ana María Pisana Ruíz, de Orihuela. Tuvieron como hijos a José, Francisco, Ildelfonso, María Desamparados y Rosalía (Cadenas y Vicent, Vicente de: *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º. 1771-1847*, Hidalguía, Madrid 1979, tomo I, p. 117).

de obtener sentencia en revista y se presentó como parte, en su lugar, Vicente Gil Dolz del Castellar.

Falleció también sin descendencia Francisco de Paula Alonso y Torán, en 1836, heredando su primo Vicente Gil Dolz del Castellar y Torán. Casó este último con Cristina Zanoni y Piña y en segundas nupcias con María Ripoll y Praset, heredando el mayorazgo su hijo primogénito Vicente Gil Dolz del Castellar y Zanoni.

Como hemos podido ver, a principios del siglo XIX se vendieron todos los muebles de la casa de los Sorell y el mayorazgo pasó de unos miembros de la familia a otros en muy poco tiempo, con varios largos pleitos. Así, extinguido el linaje de Torán, el condado de Albalat fue a parar a manos de los Alonso de Pisana y de los Gil Dolz del Castellar. Eso sí, todos ellos se cambiaron el apellido a Sorell, Despuig y Roca, tal como se establecía por cada uno de los mayorazgos implicados en la herencia. La situación, sin embargo, cambiaría en virtud a las leyes de los diferentes gobiernos liberales de la primera mitad del siglo XIX. El 11 de octubre de 1820 se aprobaba la llamada “Ley de las desvinculaciones” que suprimía los mayorazgos, fideicomisos, patronatos y todo tipo de vinculaciones de bienes raíces. Esta ley se restablecía el 30 de agosto de 1836

El problema era que Francisco de Paula Alonso y Torán había fallecido el mismo día 30 de agosto de 1836, a las tres de la tarde, y en su testamento, redactado dos días antes, dejaba como heredera universal a su tía Rosalía Alonso. Se trataba de una cuestión de pocas horas, pero era un problema jurídico complejo, que llegó hasta el Tribunal Supremo²⁹³. Si consideramos que el vínculo del mayorazgo fundado por Bernat Sorell permanecía vigente, la herencia no debía pasar a una mujer. Sin embargo, si la nueva ley había entrado en vigor, los bienes del patrimonio de los Sorell se habrían desvinculado y el fallecido habría podido legar todo a quien quisiera.

A la muerte del conde se proclamó heredero su primo Vicente Gil Dolz del Castellar, quien pidió que se confirmase en revista la sentencia de 1832 en contra de María Loreto Ginart. Se presentó al pleito también Rosalía Alonso exigiendo sus derechos como heredera. El 17 de agosto de 1839 se pronunció sentencia en revista confirmando lo establecido en 1832, pero dejando abierto el problema sobre el derecho a la sucesión de la herencia, sobre el que no se pronunciaba.

²⁹³ *Sentencias del Tribunal Supremo de Justicia. Primer Semestre de 1867*, Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, Madrid 1868, sentencia nº 129, pp. 572-581.

Falleció pocos días después Rosalía Alonso, nombrando por testamento del 28 de agosto de 1839 como herederos usufructuarios a sus sobrinos Domingo María Alonso y Carolina Alonso, doncella, con la condición de que muerto uno se acrecentase la herencia de la otra y que, si ésta se casara y tuviera sucesión, pasaran sus bienes a sus descendientes.

Algunos años después que Rosalía, debió fallecer sin descendencia su sobrino Domingo María²⁹⁴, quedando como única heredera posible Carolina Alonso y Velier. Finalmente, el 21 de diciembre de 1851²⁹⁵ Juan Ibáñez, su esposo y administrador legal, interpuso una demanda ante la Sala Tercera de la Audiencia de Valencia, exigiendo la mitad de las posesiones del difunto Francisco de Paula Alonso que, según alegaba, habían quedado libres en 1836 y que en ese momento detentaba Vicente Gil Dolz del Castellar.

Evidentemente los Gil Dolz del Castellar actuaron, interponiendo un recurso de nulidad ante el Tribunal Supremo. Su principal argumento era que el conde de Albalat había fallecido por la tarde y que la costumbre del Rey, al menos en aquella época, era despachar por la noche, con lo que la ley no existía en el momento de la defunción. Ello implicaría que Francisco de Paula Alonso no habría podido desvincular en vida y que no pudo transmitir como libres los bienes que formaban parte del mayorazgo de los Sorell. Por otra parte, la ley de 1836 no afectaba a señoríos que estuvieran pendientes en litigio y, según ellos, Francisco de Paula Alonso no había obtenido en vida la confirmación, en última instancia –o revista– sobre el pleito que inició por el Condado de Albalat contra María Loreto Ginart. Finalmente, argumentaban que habían transcurrido más de diez años desde la sucesión y que habían prescrito los derechos de los demandantes.

El Tribunal Supremo desestimaría el recurso de nulidad en sentencia de 9 de mayo de 1867, alegando que la ley entraba en vigor el día 30 de agosto de 1836, habiéndose aplicado anteriormente en otros casos. Por otra parte, la ley de desamortización hablaba de congelar la situación en caso de litigio, pero no suspender sus efectos. En cuanto al plazo de diez años para reclamar la propiedad, los magistrados razonaron que no había prescrito por ser los verdaderos beneficiarios menores de edad, ya que Carolina Alonso únicamente habría poseído en usufructo²⁹⁶.

²⁹⁴ O simplemente no recurrió, lo que explicaría que Carolina Alonso reclamara solamente la mitad de la herencia y no todo, como veremos.

²⁹⁵ *Sentencias...*, p. 574. En la página siguiente se habla del 31 de diciembre de 1855, pero se trata de un error, porque el recurso lo iniciaría Vicente Gil Dolz del Castellar y Torán antes de fallecer, continuándolo sus herederos, y en 1855 ya ostentaba el título de conde su hijo. Las fechas son muy importantes aquí para saber quien era el propietario cuando se alquiló el edificio al litógrafo Antonio Pascual y Abad.

²⁹⁶ *Sentencias...* pp. 572-581.

Con esta sentencia, los hijos de Carolina Alonso heredaban la mitad de las propiedades del vínculo de los Sorell, incluyéndose en el lote la céntrica mansión medieval, que en ese momento se encontraba alquilada a diferentes inquilinos. Hay, sin embargo, una duda que planea sobre todo este asunto. ¿Por qué Francisco de Paula Alonso dejaba su herencia a una tía, sabiendo que el mayorazgo exigía la descendencia por vía masculina? No podemos alegar desconocimiento, porque él mismo había ganado un pleito por este motivo a su prima María Loreto. Tampoco resulta creíble que redactara un testamento que iba a ser nulo, a menos que supiera que se estaba preparando una ley que acabaría con los mayorazgos.

En uno de los puntos de la alegación de Vicente Gil Dolz del Castellar se argumentaba, en contra de la decisión judicial de la Audiencia de Valencia, *que servía de fundamento a la sentencia el testamento de D. Francisco de Paula Alonso, cuya falsedad era notoria, mediante a que el Escribano daba fe de firmar el testador y resultaba que no lo hacía*²⁹⁷. La afirmación es bastante dura, sobre todo considerando que lo que realmente ocurría es que el testamento estaba firmado solamente por el testigo. Además, este documento no fue aportado como prueba por los demandantes, lo que originó que perdieran el pleito en primera instancia, pero se adjuntó en la súplica ante la Sala Tercera por parte del Tribunal, que finalmente les dio la razón²⁹⁸.

La situación es extraña. Resulta evidente que con la herencia de Francisco de Paula Alonso se pretendía acabar con el antiguo mayorazgo y desheredar completamente a los Gil Dolz del Castellar. Pero ¿sabía el testador que podría hacerlo? ¿era consciente de la tramitación de la ley que se iba a aprobar el mismo día de su muerte? Recordemos que el testamento estaba firmado el día 28 y la ley no se aprobó hasta el día 30.

No vamos a entrar en la cuestión detectivesca de si se pudo llegar a falsificar el testamento del conde de Albalat, como sugerían los perdedores del pleito. Lo que sí nos interesa dejar muy claro es que con la sucesión de Carolina Alonso se rompieron totalmente los lazos de sangre con la familia que construyó la antigua mansión en el barrio del Carmen. Tanto Francisco de Paula Alonso o su primo Vicente Gil Dolz del Castellar eran Torán por parte de madre y descendientes más o menos directos de Mossen Bernat Sorell. Ambos se tuvieron que cambiar el apellido al de Sorell para poder heredar el señorío y, además, sus antepasados más próximos habían residido en el palacio. Sabemos que el segundo se negó a vender en 1852 el artesonado del antiguo palacio, cuyo salón mantenía cerrado. Carolina Alonso sí que vivió en la antigua casona, aunque su vinculación emocional con el edificio sería muy distinta.

²⁹⁷ *Sentencias...* p. 578.

²⁹⁸ *Sentencias...* p. 576.

4.- APROXIMACIONES DOCUMENTALES AL PALACIO GÓTICO

El análisis de una arquitectura con diferentes etapas constructivas es siempre complejo, máxime si el edificio en cuestión ya no existe, con lo que desaparece toda posibilidad de realizar inspecciones directas. Respecto a la documentación conservada sobre el palacio de los Sorell, a pesar de ofrecer una información mucho mayor que otros edificios coetáneos desaparecidos, no resulta en absoluto definitiva, sintiéndose la falta de planos originales que, de todas formas, hubiesen sido sólo relativamente fiables.

4.1.- Fuentes para el estudio de la casa de los Sorell

Además de los pocos elementos conservados en diferentes museos, únicamente contamos con imágenes gráficas, dibujos o pinturas, de las portadas y otros elementos notables del palacio. De éstas se ha hablado anteriormente, aunque se retomarán al hilo de la argumentación arquitectónica. Mención especial merecen la difundida fotografía de Laurent (Lámina 1.8) o una curiosa imagen del patio (Lámina 1.19), publicada en la *Storia de l'Architettura del Quattrocento* de Adolfo Venturi y que posiblemente se realizó a partir de un mosaico de primitivas fotografías pegadas y

retocadas hasta darle el aspecto de un dibujo²⁹⁹. Como se ha dicho, carecemos de una planta real del edificio, aunque a partir de las medianeras del parcelario catastral actual (Lámina 3.1), medio alzado (Lámina 3.2) y un proyecto para el otro medio solar (Lámina 3.4), se ha podido restituir ésta de un modo razonable.

Respecto a la documentación de archivo, no se han encontrado contratos ni documentos que resuelvan el problema³⁰⁰. Se ha trabajado con los tres notarios en los que los Sorell acostumbraban a realizar sus contratos mercantiles y testamentos. Ciertamente se podría dar el caso de que se hayan firmado ante otros notarios más vinculados con los maestros constructores o, más probablemente, por acuerdo escrito pactado directamente entre las dos partes. Así podría haber ocurrido con el notario Joan Esteve, ante el que se realizan las compras de varios inmuebles en 1460, como veremos. Por desgracia, los protocolos de este fedatario público no se conservan y debemos contentarnos con referencias indirectas.

Además hay que señalar que, de las tres series consultadas, la primera de ellas, a cargo de Ambrosi Alegret, ofrece amplias lagunas en los años centrales del siglo, por lo que se debería dar por perdida toda la documentación fundacional de la casa. Entre los protocolos de Bertomeu de Carries se han encontrado dos apocas – recibos- de los años 1486 y 1487 referidas a la construcción de la escalera principal. Una última apoca firmada por el maestro Virvesques, datada en 1491, se refiere a obras en la casa y otros lugares, realizadas para Tomas Sorell, es decir, empezadas antes de 1485, probablemente de carácter ornamental o escultórico³⁰¹.

Por ello ha sido de enorme importancia conocer con algo de profundidad la historia de la familia, pudiendo establecer otras fechas importantes, como la venta del Señorío de Xeldo en 1495, la estancia en la Corte de los Reyes Católicos antes de 1497 y la herencia de la fortuna de los Aguiló en 1503, o el abandono temporal de la

²⁹⁹ Esta imagen sería desconocida en Valencia hasta que publicamos con Arturo Zaragoza el texto de “El palacio de Mosén Sorell en Valencia” en el volumen II del catálogo de la exposición *Una arquitectura gótica mediterránea*. Dibujando sobre ella se observa una extraña variación de las líneas de fuga, fundamentalmente en lo que respecta a la parte derecha de la composición. Por otra parte, en las ventanas se aprecian dobles líneas que parecen responder a un redibujado. Tras haberlo consultado con Carlos Martínez, profesor de dibujo, maquetista y autor de numerosas reconstrucciones virtuales para las exposiciones de la Generalitat, concluimos que probablemente se trataba de un mosaico fotográfico, única solución posible para captar la amplitud del estrecho patio en un época en que, además la fotografía solía difuminar los contornos de las imágenes e incluso los retratos debían ser retocados.

³⁰⁰ Entre los escasos documentos que se podrían relacionar con el edificio podrían citarse unos pagos en 1485 por la compra de una casa en una fecha indeterminada que, posiblemente, se correspondería con el corral situado entre el palacio y el callejón, donde quedaban restos de un proyecto de ampliación de la fachada del palacio que nunca se finalizó.

³⁰¹ Virvesques es un maestro menor pero bastante bien considerado que aparece, por ejemplo, en la documentación de la casa del duque de Gandía realizando una chimenea. (Cruselles Gómez, José María e Igual Luis, David: *El duc Joan de Borja a Gandia. Els comptes de la banca Spannocchi (1488-1496)*, CEIC Alfons el Vell, Gandía 2003.) Probablemente sea el autor material de las bellas portadas del palacio.

casa solar en el segundo cuarto del siglo XVI. De todos modos, la relación que se ofrece sobre la construcción del palacio debe tratarse con precaución, puesto que en su mayor parte se trata sólo de hipótesis razonables.

Evidentemente, llegados a este punto se podría tratar de defender la datación tradicional de 1470, sugerida por el marqués de Cruilles y manejada por casi todos los autores posteriores. Sin embargo, la principal argumentación que se ofrecía para esta datación se basaba en la presencia de las armas de Leonor de Cruilles y su matrimonio con Bernat Sorell, cuando se ha demostrado que su tío Tomas también estuvo casado con otra Leonor de Cruilles. Además, el linaje que aparecía en los escudos del palacio era el de Aguiló, no el de Cruilles, como vimos.

Tampoco nos vamos a quedar con la postura de Juan Bautista Enseñat, expuesta anteriormente en el texto de González Martí, que simplemente considera que el edificio es anterior porque sí y que todas estas casas han tenido múltiples reformas. Sobre todo, para terminar diciendo, sin argumentos, que la construcción sería de principios del siglo XIV. Veremos que existía un edificio más antiguo perteneciente a la aristocrática familia de los Monsoriu, adquirido hacia 1460 y quizá reformado poco después. No obstante la obra del palacio parece responder a un planteamiento inicial más o menos unitario, de nueva planta. Por otra parte, que el inmueble perteneciera a una familia de renombre no implica que se tratara de una residencia suntuosa, ya que era común en las principales familias de Valencia poseer varios edificios que eran alquilados y suministraban una renta.

En algún momento se compraron varias propiedades contiguas a la casa primitiva y sabemos que en 1485 el edificio estaba prácticamente terminado y amueblado, aunque todavía se estaban haciendo obras menores. Podemos suponer que el proceso constructivo fue relativamente lento, porque la construcción debía sufragarse principalmente con las rentas anuales de los numerosos censos acumulados por la familia. Además, en el inventario de esta época se habla de una *cambra gran nova*, lo que parece implicar que el resto estaba ya edificado desde hacía tiempo. Quizá hubo una interrupción notable en 1481, cuando Tomas Sorell adquirió el Señorío de Albalat. Ello nos situaría en la década anterior, tal como apuntaba el marqués de Cruilles, pudiendo añadirse que algunos paralelos italianos nos situarían en una fecha no anterior a 1470. Teniendo además en cuenta la fundación del Hospital de En Sorell en 1471, parece sensato pensar que la construcción de la mansión familiar empezara algunos años después. De todo esto se hablará a continuación

4.2.- Los orígenes del palacio: las propiedades de los Sorell en la ciudad de Valencia

Una de las cosas que más llama la atención sobre el edificio es su ubicación, en mitad del barrio del Carmen y claramente separada de los núcleos aristocráticos agrupados en torno a las parroquias. El lugar no parece menos apropiado, si tenemos en cuenta que a espaldas del palacio estaba durante la Edad Media el burdel de la ciudad, llamado *Partit* o *Pobla de les fembres pecadrius*, entre otros nombres. En 1392 se rodeó este burdel de murallas, que en 1444 fueron elevadas por orden de la Reina María para que no se pudieran escalar³⁰².

El motivo de esta localización no parece tan casual si se hace el apunte de que, en aquella época, la cercana calle Corona se denominaba *dels Tints Majors*, y la acequia de Rovella cruzaba por la misma plaza de Mossen Sorell. El negocio de los tintes se agrupaba en torno a la calle Corona y mantenía un enorme prestigio desde época musulmana, hasta tal punto que los *pelaires* mallorquines enviaban sus telas a teñir a Valencia³⁰³. Debemos tener también en cuenta que por la calle Corona discurría la muralla de la morería, cuyo recinto se abría al sur de ésta. Precisamente en la zona de la plaza de Mossen Sorell estaba una de las puertas principales del recinto, llamada Puerta del Malcuinat, que daba acceso a la calle principal del recinto³⁰⁴.

La morería fue asaltada y destrozada el 1 de junio de 1455 y, aunque sólo murieron unos pocos moros y los culpables fueron duramente castigados, la situación no volvió a ser la misma, ni se rehizo el recinto cerrado existente hasta entonces. En 1521 los agermanados, encarnizados enemigos de los moros, convirtieron la mezquita en la parroquia de San Miguel, construyendo una iglesia que sería demolida a mediados del siglo XX³⁰⁵. Es razonable pensar que la tintorería de los Sorell estuviera explotada por mano de obra morisca, con lo que este incidente, acaecido

³⁰² El burdel de Valencia, a diferencia de lo habitual en otras ciudades, se caracterizaba por ser un lugar amplio y muy ajardinado, donde había hostals o edificios de muchas habitaciones y casitas individuales que contaban con su propio patio, así como numerosas tabernas. Contaba con una única puerta en la que había una horca, en la que se colgaba a los alborotadores. En la entrada había también un encargado al que se podían dejar los objetos de valor para evitar robos. También había médicos encargados de controlar el contagio de enfermedades venéreas. Se encontraba delimitado por las calles de Salvador Giner, Alta, Ripalda, además de la propia muralla del siglo XIV en las calles Blanquerías y Guillem de Castro. (Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, pp. 212-213). Aún así, no se trataba de un vecindario idílico y, por ejemplo, las vecinas monjas del Convento de San José, después La Corona, se trasladaron para evitar los “relinchos de aquellas yeguas lascivas”.

³⁰³ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, p. 181.

³⁰⁴ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, p. 108.

³⁰⁵ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, pp. 195-196. Más información sobre la situación de la morería a principios del siglo XVI, en: Martínez Sierra, M^a Teresa: “La situación religiosa en la antigua morería de Valencia en 1522, según las denuncias de Juan Medina”, *Estudis* nº 26 (2000), pp. 113-135. Guarner propone como fecha de asalto el año 1456, pero las fuenets más recientes corrigen este dato y nos lo sitúan en el año 1455.

justamente un año después del fallecimiento de Jaume Sorell, que era quien conocía mejor el negocio, llevara al hermano pequeño y heredero a abandonar el negocio familiar.

Inmediatamente podemos pensar que el viejo *tintorer* Bernat Sorell tendría en esta zona su taller y casa en la primera mitad del siglo XV y que el palacio tardogótico se construiría en el mismo lugar³⁰⁶. Aparte de nuestras suposiciones, tenemos la evidencia documental en el propio testamento de Bernat Sorell, en el que deja a su segundo hijo Jaume el *alberch* y el *casal de tint*, es decir, la vivienda y una especie de gran edificio o nave destinada a la industria del tinte, mientras que el resto de bienes pasaría a sus hermanos Pere y Tomas.

[...] leix a Jaume Sorell fill meu dessus dit si aquell [...] ara i ab affecte perseverara [¿?] de la art i offici de tintoreria lo alberch e casal de tint en lo qual yo de present habite i lo qual yo [...] i possebesch en la partida dels tints maiors de la dita ciutat i totes i sengles coses que y seran trobades i appellades al dit tint i al offici i art de tintoreria. E tots e sengles deures que aixi foren seguits de tints que seran fets en lo dit tint i lo pastall, vora tartar alumi i altres coses ques trobaran en lo jorn de la mia morte en la dita casa i tint per a tintar

*E tots los altres bens i drets meus i a mi pertanyents per qualsevol titol causa manat o raho buy o en lo esdevenidor sien o seran justiment et a mi hereus Pere Sorell, Jaume Sorell i Tomas Sorell fills meus i de la dita na Esclaramunda muller mia*³⁰⁷

No debe extrañar esta relación entre el negocio familiar y la residencia particular que se repite, por ejemplo, en la casa palacio de los Tamarit, emplazada en el popular barrio de *Velluters* o de los sederos, por localizarse así junto a las fábricas textiles de la familia.

Sabemos que los hermanos Jaume y Tomás Sorell heredaron los bienes de su padre en el año 1453 y que en 1454 falleció Jaume dejando una casa a medio construir o recién terminada. Resulta llamativo que no aparecen muebles en el inventario, probablemente por asumirse que corresponderían directamente a la dote de su esposa. El hermano menor, Tomas, protestaba ante el notario porque parte de los materiales de construcción inventariados, que todavía había en el establo de este edificio, realmente le pertenecían a él, que los tenía preparados en casa de su padre, donde habitaba³⁰⁸.

³⁰⁶ La privilegiada situación junto a la acequia de Rovella, empleada como gran colector de las aguas residuales de la ciudad medieval, favorecían la elección del lugar para un negocio como el de los tintes.

³⁰⁷ APPV Ambrosi Alegret (n° 00185) 28 de marzo de 1433.

³⁰⁸ APPV, Ambrosi Alegret (n° 01109) 4 junio 1454.

De estos materiales, a su vez, sabemos que en el inventario de los bienes de Bernat Sorell, el padre, aparecen *en la dita casa e en la carrera fusta preparada per obra del alberch de Cheldo la qual fusta es de aquella XII carregues de fusta que Jacme Sorell compri d'En Johan de Murcia a deu de Juny, any MCCCCLI per quaranta quatre lliures tres sous, e de les quals XII carregues fou convertida alguna partida obra del alberch de Valencia en la qual es la dita fusta*³⁰⁹.

Parece que entre 1453 y 1454 se estaban acometiendo obras en las diferentes casas de los Sorell. La casa señorial de Xeldo todavía se conserva, aunque muy transformada. Resulta interesante también el dato de que se habría aprovechado madera, seguramente para reparaciones menores, en la casa de Valencia.

Es una lástima que el inventario de 1453 no indique las habitaciones, como ocurrirá en el de 1485. Sin embargo, hay un detalle interesante que sugiere la existencia de dos viviendas a mediados de siglo. La primera parte del inventario la hace Jaume, con confesión jurada de los bienes muebles que están en su poder *en casa mia en la qual yo al present habite, e en la qual lo dit [quondam] pare nostre habitava, e yo ab aquell ara e en sos derrers dies*. A continuación, en la página siguiente, es Tomas quien hace la relación de los muebles existentes *en la casa on habite en la qual lo dit [quondam] pare nostre solia habitar ab sa muller e familia*. Queda, por tanto, claro que hay al menos dos casas.

Por el inventario de Jaume Sorell sabemos que en 1454 éste poseía, además de la casa donde habitaba, *hun alberch situat en la parroquia de Sancta Caterina de la dita Ciutat lo qual compren alguns obradors*³¹⁰.

Teniendo en cuenta que los Sorell poseían una capilla funeraria en esta misma iglesia de Santa Catalina, como se deduce del testamento original de 1433, sería plausible que ésta fuera la primitiva residencia del *tintorer* Bernat Sorell y su familia. Sin embargo, no está tan claro, porque de este inventario de 1454 se deduce que en ese momento era Tomas quien habitaba en la casa familiar, que considera como propia cuando nos habla del material de obra que él *tenya en la casa de mon pare on yo habitava foren portades de alli aci per a la obra de aquesta casa* y también, respecto a la madera, que *tenia en casa mya fusta preparada per a obra*³¹¹.

En el testamento de Bernat Sorell de 1433 no se mencionan más propiedades que las dos casas en Valencia y la del señorío de Xeldo. Concretamente, en el primer reparto se dejaba a Jaume la factoría y la casa anexa, quedando a repartir entre sus dos

³⁰⁹ APPV, Ambrosi Alegret (nº 01108) 18 junio 1453.

³¹⁰ APPV, Ambrosi Alegret (nº 01109) 4 junio 1454.

³¹¹ APPV, Ambrosi Alegret (nº 01109) 4 junio 1454.

hermanos la casa señorial de Xeldo y las rentas de los censos. En los codicilos que hemos consultado de 1453 únicamente se concreta el cambio de albaceas, por el fallecimiento de Pere Bou y de Pere Sorell, el hermano mayor. También se puede observar que ya no se hace referencia al oficio de tintorero, que sí aparecía en el testamento de 1433. Aunque se suprimieron o modificaron algunas disposiciones relativas a terceros, no se alteró el reparto de los bienes entre los dos hijos que le habían sobrevivido. Seguramente no era necesario si los dos hermanos se entendían bien y mantenían una relación cordial. La mejor prueba de ello es que Jaume Sorell firma su testamento como Señor de Xeldo, cuando esta propiedad tendría que haber recaído en sus dos hermanos o, tras la muerte de Pere, en Tomas³¹².

El testamento, por tanto, no nos resuelve el problema de las casas de Valencia, por lo que es necesario buscar las escrituras originales en el archivo familiar o, en su ausencia, buscar las referencias a éstas en los inventarios *post mortem*. Se ha comenzado por el inventario de Tomas Sorell de 1485 por ser el más detallado y legible de los tres a que se hará referencia, pasando después a contrastar con los de su padre Bernat y su hermano Tomas, donde la letra y el estado de conservación es mucho peor y además se quiso ahorrar papel apretando mucho el texto y sin separar en apartados o secciones. Respecto a Mossen Bernat Sorell, si se hizo inventario debería estar en el protocolo de Cristofol Fabra correspondiente al año 1510, que se ha perdido³¹³.

No obstante, se debe advertir que el inventario de Tomas Sorell consta de 84 páginas, en las que se recogen desde los muebles de las dos casas hasta un listado exhaustivo de los libros, escrituras y documentos relativos a rentas y censos. Se tuvo que realizar en varias sesiones, comenzándose el 24 de noviembre de 1485 con los muebles de Valencia y concluyéndose el 21 de enero de 1486 con las posesiones en Albalat.

En uno de los apartados aparecen explicitados los bienes inmuebles en una lista bastante concisa, siendo los siguientes los que corresponderían a la ciudad de Valencia. Se han numerado para poder localizarlas mejor en los comentarios que siguen a continuación:

³¹² Jaume Sorell testó el 22 de mayo de 1454 ante Ambrosi Alegret. No se conserva el testamento en el protocolo correspondiente depositado en el Colegio del Patriarca de Valencia, pero en 1506 se hizo una copia, que existe todavía en los fondos del Ducado de Segorbe en del archivo de los Duques de Medinaceli (ADM Segorbe leg. 97, ramo 2, nº 323-3).

³¹³ Tampoco se hace mención a él en la recopilación documental que se hizo en 1666 con motivo del pleito por la sucesión de Crisanto Sorell, IV Conde de Albalat, lo que nos hace pensar que ya entonces se habría perdido este documento.

- 1.- [...] *un alberch gran en lo qual lo dit deffunt mentres vivia stava e habitava e en lo qual aquell mori e stava sos darrers dies. Situat e posat en la parroquia de Sancta Catherina [...] lo qual affronta ab hun forn que sta al costat lo qual es de la dita herencia e ab alberch den Ffrancesch Gil perayre e ab carrera publica appellada lo carrer den Sorell e de part detras affronta ab una caseta de la dita herencia.*
- 2.- [...] *lo dit forn attinent al dit alberch major situat e posat en la dita parroquia de Sancta Catherina en lo dit carrer den Sorell [...]*
- 3.- [...] *un altre alberch que sta davant lo dit alberch major ffranch equiti situat e posat en la parroquia de Sancta Creu lo qual affronta ab tint de Mariá Berenguer ciutada e ab cases den Arcis Vicent notari e ara son den [en blanco]*
- 4.- [...] *una casa chiqua situada e posada en la parroquia de Sancta Caterina a les spatles del dit alberch major davant la porta del ort de na Guimerana [...] lo qual affronta [en blanco]*
- 5.- [...] *Un alberch situat e posat en la parroquia de Sancta Catherina en lo carrer dels Tints davant lo bany del Rey lo qual te dos portals lo hu dels quals trau al dit carrer davant lo bany, e laltre trau al carrer appellat de les Fornals ffranch equiti Lo qual affronta ab cases de Mossen Johan Galceran de la Serra e ab cases den Berthomeu Marti tintorer.*
- 6.- [...] *unes cases que son tres statges situades e posades en la dita parroquia de Sancta Catherina en lo carrer appellat de bany ffranques equities les quals affronten ab cases que eren den Barrinou que ara son den [en blanco] e ab cases que eren den [en blanco] Vilella e ara son den Bonet Olmi tintorer e ara senyor del dit bany del Rey*
- 7.- [...] *unes cases situades e posades en la parroquia de Sant Joan del Mercat [...]*
- 8.- [...] *unes cases situades e posades en la parroquia de Sancta Catherina en lo carrer de la Cordoneria ffranches equities los quals affronten ab lo carrer de la dita Cordoneria e ab la Iglesia de Sancta Catherina e ab cases*
- 9.- [...] *unes cases e ort situades e posades en la parroquia de Sanct Marti al costat de la casa dels Ignoscents [...]*
- 10.- [...] *un alberch situat e posat en lo Guerau de la Mar [sic] de Valencia [...]*³¹⁴

³¹⁴ Inventario *post-mortem* de los bienes de Tomas Sorell, realizado ante Bertomeu de Carries a 24 de noviembre de 1485 (APPV n° 20431).

A las que habría que añadir las posesiones en Albalat y Xeldo, así como los terrenos de cultivo. De todas estas casas, la mayor y el horno (1 y 2), estaban hipotecadas a censo bajo el señorío directo de la Almoína de la Seu, mientras que el edificio pequeño a sus espaldas (4) y las propiedades en San Martín (9) se habían hipotecado a dos particulares. En los tres primeros casos, al menos, esta carga venía ya desde la compra de los inmuebles, liquidándose con una módica paga anual sin intereses, como era habitual en la Edad Media.

Vamos a intentar situar los edificios, partiendo de los toponímicos que encontramos en el documento. Empezaremos por los edificios cercanos a los baños (5 y 6). Boix recoge la existencia de unos Baños del Rey en la Zaidía, documentados en el siglo XIV, que no pueden ser los que nos ocupan³¹⁵. Orellana nos da la pista sobre la existencia de unos baños en la calle del *Botgí* y el callizo que iba desde la casa de la Misericordia hasta la de la Corona, que el autor supone puedan ser los mismos Baños de la Corona que aparecen mencionados en una deliberación de 1674³¹⁶. La primera de estas calles era la que partía de la demolida iglesia de San Miguel y llegaba a la Casa de Misericordia, coincidiendo más o menos con parte del trazado de la actual calle San Dionisio. El callejón también se conserva, fosilizado en el parcelario de la manzana al oeste de la actual Plaza de Tavernes de Valldigna. Sanchis Guarner, en el esquema que publica de la antigua morería, ubica los baños en el lado occidental de la calle, junto a los huertos, aunque desconocemos de qué conformación parte³¹⁷.

Seguramente tanto los baños como las casas de los Sorell estaban próximos la calle Corona, antes *dels Tints*, porque el plano de Tosca nos muestra únicamente varios huertos y una casa aislada en el referido callejón y porque, como veremos, la puerta de los baños debía estar cercana a la calle principal. Sabemos que estas casas se compraron en época del viejo Bernat Sorell, puesto que aparecen en el inventario que se hizo de sus bienes en 1453:

Item hun altre alberch situat en la parroquia de Sancta Creu prop lo bany de la Moreria tengut sots directa senyoria dels successors de Mossen Guillem Bonet a XIII sots censals luisme e fadiga confronta ab casa den Barrinou e ab casa den Pere Vilella e ab carrer que no pasa e ab lo dit [...]

No se recoge en el inventario de 1485 el documento de propiedad de este *alberch* cercano al baño en la Parroquia de Santa Cruz, pero las colindancias son

³¹⁵ Boix, V.: *Valencia...*, p. 90.

³¹⁶ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo I, p. 156.

³¹⁷ Sanchis Guarner, M.: *La ciudad...*, p. 108

exactamente las mismas que hemos visto para las casas cercanas al baño en la parroquia de Santa Catalina (6) y dada la proximidad de ambas, podría pensarse en un error o un cambio de límites tras el asalto a la morería. Dado el tiempo transcurrido de un inventario a otro, pudo convertirse el *alberch*, que era una vivienda de un tamaño medio, en tres *statges* o viviendas pequeñas.

Quizá podríamos relacionarlas con las posesiones en la parroquia de Santa Catalina que correspondieron a Jaume Sorell y que quedaron recogidas en su inventario de 1454. La referencia a un *carrer que no passa* en el texto anterior y un *adzucaco* o callejón sin salida es una pista muy indicativa. Sin embargo, los nombres de los propietarios de las parcelas contiguas no coinciden:

Item hun alberch situat en la parroquia de Sancta Catherina de la dita Ciutat lo qual compren alguns obradors, los quals alberch e obradors confronten ab alberch del [...] mestre Bertomeu Balaguer mestre en medecina que fou den Miquel Granulles ciutada [quondam] de la dita ciutat e ab alberch dels hereus dels successors del honorable Mossen Johan de Cervato e ab adzucaco e ab alberch den Nadal mestre argenter e ab dues carreres publiques

La descripción es interesante, porque nos habla de colindancia con dos calles y tres propiedades distintas, aparte del callejón. Ello indicaría que se trata con toda seguridad de una parcela en esquina, entre medianeras y contigua por detrás a una tercera parcela. De todas formas, no parece coincidir con ninguna de las propiedades documentadas en 1485. Es posible que se tratara de una de las propiedades que quedaron englobadas en la enorme parcela del palacio donde, como se ha dicho, aparecían hasta 15 escrituras distintas que el notario no detalla.

Vamos a otro de los inmuebles del listado, concretamente al que hemos numerado con un 5, del que se menciona que tenía dos puertas, una abierta a la calle dels *Tints*, actual Corona, enfrente del baño que acabamos de ver, y la otra a la calle *Formals*, actual San Ramón³¹⁸. Seguramente nos encontramos en la manzana triangular que se abre desde la plaza de Mossen Sorell y se bifurca en estas dos calles. Aunque en 1485 ya no se usaba con tal fin, éste debía ser el local del antiguo negocio del tintorero. Llegamos a esta conclusión por eliminación, tras comparar todos los documentos del inventario y ver que la última escritura que nos queda en esta zona sin ubicar es precisamente la de la compra realizada en 1397 por un procurador del viejo Bernat Sorell.

³¹⁸ La calle recibía este nombre por existir allí varios hornos de alfareros y fraguas. La zona era apropiada, por estar fuera de la ciudad y cerca de la acequia de Rovella, que podía usarse para obtener agua abundante. Orellana, M.A.: *Valencia...*, tomo II, pp. 55-56.

Item una altra carta en sa publica e autentica forma reebuda per lo discret en Bernat de Fachs notari a III de Novembre de any Mil CCCLXXXVII ab la qual se mostra com en Miquel de Arbucies notari vene an Ramon Bonet ciutada de Valencia un alberch ab hun tint situat e posat en la parroquia de Sancta Catherina Lo qual era tengut a carrech de Mil sous censals ques febien en Pere Bou per preu de XXX lliures ab lo dit carrech al peu de la dita carta hi ha un acte de regonexença reebut per lo dit en Bernat de Fachs a VII dies de Novembre de dit any Mil CCCLXXXVII continent que Ramon Bonet regonegue haver comprat lo dit alberch e tint per a obs del dit en Bernat Sorell

Item mes cinch cartes en sa publica e autentica forma fabents per al dit alberch e tint

Con toda seguridad este edificio se corresponde también con la siguiente anotación en el inventario de los bienes de Bernat Sorell de 1453:

Item confessam haver trobat en bens de la dita herencia que no sien scrits en lo libre hun alberch situat en la parroquia de Sancta Catherina en la [parti]da dels Tints Majors, confrontat ab dues carreres publiques e ab dues cases den Pere [...] la una de les quals era den Camella [?] e laltra den Johan Negre.

Esta casa con el taller de los tintes correspondía en la herencia a Jaume Sorell y ya debía estar habitada por él antes de la muerte de su padre. Por el inventario de sus bienes en 1454 sabemos que tenía en la entrada una *casa baixa o estable*, acaso el antiguo taller, mientras que en el piso superior se habla genéricamente de una *sala y cambres*. El hecho de que no se mencionen los muebles hace pensar que éstos pudieran haber sido renovados tras el matrimonio con Leonor Penaroja.

Vayamos ahora a la casa principal o *alberch gran* (1). No tenemos datos tan certeros para asegurar que la casa donde murió Tomas Sorell en 1485 fuera el palacio que estamos estudiando. Sin embargo, las coincidencias son bastante elocuentes. Hemos visto que toda esta zona pertenecía a la parroquia de Santa Catalina, aunque físicamente se encuentra mucho más próxima a la iglesia de Santa Cruz, lo que puede llevar a confusión. También es importante ver que se encuentra junto a un horno (2), propiedad de los Sorell, al igual que ocurría en el siglo XIX. Como es sabido, los hornos eran concesiones oficiales, al igual que las farmacias actuales, y normalmente se han mantenido durante siglos en el mismo lugar. Finalmente, tenemos que la casa chica o pequeña que está a espaldas de la vivienda principal (4) da a la puerta de un huerto y, otra coincidencia, el plano de Tosca nos muestra que en el callejón posterior, llamado en 1704 del *Ort de En Cendra* y actualmente calle Ripalda, todavía había a principios del siglo XVIII uno o dos huertos enfrentados a la manzana que nos interesa.

En el listado de los pergaminos y escrituras que poseía Mossen Sorell hemos encontrado también los datos de la adquisición de todas estas propiedades, que se remontan a 1460, así como la constancia de que había más documentos adjuntos y que se habían comprado varios edificios para la construcción del *alberch gran*:

Item una altra carta en sa publica e autentica forma feta en Valencia a XVIII de Març del any Mil CCCCLX e rebuda per en Johan Stheve notari continent que Mossen Pere Ramon de Monsoriu Cavaller e Mossen Berenguer de Monsoriu Cavaller pare llur simul et in solum veneren al dit magnífich en Thomas Sorell deffunt un alberch de la dita herencia situat en la Parroquia de Sancta Catherina tengut sots directa senyoria de la Almoyna de la Seu de Valencia a cens de XVIII sous Ffadiga e loysme pagadors cascun any en la festa de Pasqua de Resurreccio. E axi mateix li feren venda e transportacio de un forn e cases a aquell contigues tengut e tengudes sots directa senyoria de la dita Almoyna a cens XXX sous de la dita moneda pagadors en les festes de Nadal e de Sant Johan fadiga e loysme per preu de IIII sous de la dita moneda.

Item quintze altres cartes fabents per lo dit alberch e per los altres alberchs que son incorporats en lo dit alberch gran

Tenemos localizada también, en el vaciado de los protocolos de Bertomeu de Carries, una de las compras de viviendas para ampliar la propiedad, concretamente la llevada a cabo en 1485 a Johan Sorell, *fuster*, y a su mujer Yolant, de una casa situada *in parochia Sancte Catherine in vico vulgarment dicto den Sorell, ad lateris alteris hospicii dicti den Sorell*³¹⁹. A propósito de la misma vivienda, el propio Tomas Sorell reconoce en su testamento que *la he mesclada ab la casa mia e tinch en aquella huy palliça*³²⁰, es decir, que ha unido los edificios y que dedica el adquirido a pajar.

Todo ello nos lleva a poder afirmar con cierta tranquilidad que Tomas Sorell falleció en la casa que nos interesa, pudiendo por tanto usar el inventario de bienes muebles como referente a la hora de conocer la distribución interna del edificio. ¿Existía la plaza en 1485? La respuesta parece ser negativa, porque se nos habla únicamente de la calle de En Sorell, que debía ser la prolongación natural de la actual calle Santo Tomás. En nuestra opinión, la plaza se abrió en el siglo XVI, tras la demolición de un edificio situado enfrente, del que se hablará a continuación. Desconocemos la

³¹⁹ La apoca por uno de los pagos se realizó ante Bertomeu de Carries, en 13 de septiembre de 1485 (APPV nº 20431) En este documento se hace referencia al documento original de venta, realizada ante Joan Steve, pero con la fecha en blanco.

³²⁰ Testamento de Tomas Sorell, ante Cristofol Fabra, a 22 de mayo de 1485 (APPV nº 24280). La misma expresión se usa en el contrto de obras de 1481 referente al Palacio de la Generalidad, *per a mesclar la una cassa ab l'altra*. Inicialmente había dos viviendas que se remodelaron para darles un aspecto unitario.

situación en 1528, porque del testamento de Baltasar Sorell se ha conservado solamente un codicilo en un notal o borrador, donde los datos del domicilio del difunto no se habían definido³²¹. Sin embargo, sí que sabemos por la nota de publicación del testamento de Luis Sorell que en 1571 habitaba ya en la Plaza de Mossen Sorell³²². Orellana nos confirma que el nombre estaba en uso en el siglo XVII³²³.

Sigamos: delante de la casa solariega, Tomas Sorell poseía otra propiedad, adscrita ya a la parroquia de Santa Cruz (3). Por tanto, el límite entre los territorios pertenecientes a Santa Catalina y Santa Cruz debía pasar precisamente por la actual plaza. El edificio referido es con toda seguridad el que aparece en un documento de venta del 24 de noviembre de 1476, habiendo sido propiedad anteriormente del presbítero Francesc Bot y contiguo a la calle de En Sorell, a la casa del difunto Joan Vicent, notario, y a los tintes de Tomas de Capliure, *legum doctor* y también difunto³²⁴. Debe ser la misma que en su testamento de 1508 Bernat Sorell entrega a su segunda esposa Isabel Saranyó con estas condiciones:

*E mes lexe a la dita senyora e muller mia de la vida de aquella una casa la qual esta davant la casa hon yo habite en la ciutat de Valencia per a aquella estar e habitar si volra y on non vulla estar no puxa dexar ni logar a degu sino que sia de mon hereu de la herencia de aquell [...]*³²⁵

Sabemos que enfrente del palacio, en la esquina entre la calle de Santo Tomás y la plaza de Mossen Sorell, en el siglo XIX los condes de Albalat conservaban una pequeña parcela que denominaban *canyamisera*, que aparece en los documentos sobre la expropiación del solar del palacio³²⁶. Pocos años antes del derribo se había

³²¹ Último codicilo testamentario de Baltasar Sorell, ante Felip Martí, a 28 de noviembre de 1528. El testamento completo se hizo años antes con el mismo notario, concretamente a 12 de mayo de 1522, como hemos comprobado fácilmente porque existe un *baldufari* o índice de los documentos realizados por Felip Martí (APPV n° 416). Sin embargo, el tomo del protocolo correspondiente a este año se ha perdido.

³²² Testamento de Luis Sorell, ante Francesc Pomar, a 20 de octubre de 1571.

³²³ Orellana, M.A.: *Valencia...*, tomo II, p. 317.

³²⁴ Bertomeu de Carries, 24 noviembre 1476 (APPV n° 20437) Aparece también recogido en el inventario de 1485 de la siguiente manera: *Item una altra carta en sa publica e autentica forma rebuda per lo dit en Bertomeu de Carries notari a XXIII de Novembre de any Mil CCCLXVIII ab la qual se mostra com Mossen Ffrancesch Bot prevere benificiat de Sancta Catherina vene al dit magnifich en Thomas Sorell un alberch ffranch equiti situat e posat en la parroquia de Sancta Creu en lo carrer den Sorell per preu de Cent lliures de les quals hi ha apoca al peu de la dita venda rebuda per lo dit notari los dits dia e any. Lo qual alberch sta de ffront lo dessus dit alberch gran.*

³²⁵ Tertamento de Bernat Sorell, ante Cristofol Fabra, a 28 de octubre de 1508 (APPV n° 00851).

³²⁶ La *cañamicera* estaba vinculada al uso por parte del horno que existía en el bajo del palacio. No era otra cosa que el almacén de leña del horno, que en este caso se encontraba separado físicamente. El nombre proviene de la palabra valenciana *cañamises*, que son las aristas de la planta del cáñamo, después de seco (Orellana, M. A.; *Valencia...*, tomo II, p. 36) Aunque lo habitual era que fueran recintos cerrados, hemos encontrado otra referencia a otra *cañamicera* abierta en el horno del Monasterio de San Vicente de la Roqueta, que aprovechaba el recinto de la arruinada Capilla de Santa María Magdalena (Teixidor, J.:

levantado un estrecho edificio y la alineación se había tenido que retranquear casi dos metros para ensanchar la calle Santo Tomás. Tosca representa en su plano una tapia de un huerto, quizá restos de una parcela mayor. Podemos considerar que la casa que ofrecía Mossen Sorell a su segunda esposa sería la contigua a la parcela referida, o también que se tratara de otro edificio mayor, demolido por alguno de sus descendientes para tener una mejor visión del palacio. Si nos fijamos en la planimetría histórica, Mancelli (1608) representa una manzana de proporciones casi cuadradas, que adelgaza notablemente en Tosca (1704) y Ferrer (1828), recuperando anchura a mediados de siglo (Montero de Espinosa, 1853 y R. M. Ximénez, 1860).

No es normal que el ayuntamiento reduzca los espacios públicos de esta manera, por lo que no habría que descartar que los condes de Albalat conservaran la titularidad del suelo en esta parte de la plaza. En todo caso, lo que sí que se advierte perfectamente es que las medianeras internas de esta manzana responden a la proporción observada en la planimetría del siglo XVIII y principios del XIX. Recordemos la gran importancia social de los Sorell en el siglo XVII y su poderío económico, lo que hace probable que en esta época adquirieran y demolieran algunas casas para ampliar la visibilidad de su casa solariega.

Se ha mantenido intencionadamente las propiedades que no pertenecen al entorno que nos ocupa para observar que la relación de edificios se está haciendo de manera ordenada. Hasta ahora se ha tratado de los edificios en el borde entre Santa Catalina y Santa Cruz. Después se pasa a San Juan del Mercado, iglesia localizada junto a la Lonja de los Mercaderes (7)³²⁷. A continuación se vuelve a la parroquia de Santa Catalina (8), después a San Martín (9) y finalmente a la zona del Grao (10), barrio portuario de la ciudad de Valencia. ¿Por qué quedan descolgadas las últimas casas de Santa Catalina? Pues precisamente porque estas últimas sí que estaban junto a la iglesia que le daba nombre, no como las anteriores, razón por la cual se mencionan entre las propiedades próximas al Mercado y las de San Martín.

Sabemos por el propio inventario de 1485, al enumerar las rentas, que debían ser por lo menos dos viviendas, alquiladas a Joan Celma y a su hijo Goçalbo³²⁸. Respecto a

Antigüedades..., tomo II, p. 275). El hecho de que estuviera separado del horno tendría su lógica ante el peligro de incendio, expuesto por Orellana.

³²⁷ No hemos encontrado referencias en la documentación a esta casa. Quizá podría ser la misma que poseía en 1674 su descendiente Jaume Sorell. En esta fecha se nombran dos casas compradas por Pere Joan Castellar, una de las cuales estaba *en lo Mercat, parrochia de Sant Joan, que fa cantonada a l'entrar per lo carrer de Valeriola, al costat de la casa de don Jaume Sorell, conde de Albalat*. (ACV Ms 2343, f. 41r, citado por Martí Mestre, Joaquim (ed.): *El libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Valencia 1994, vol. 2, p. 50).

³²⁸ Inventario *post-mortem* de los bienes de Tomas Sorell, realizado ante Bertomeu de Carries a 24 de noviembre de 1485 (APPV nº 20431).

su ubicación, en la calle de la Cordonería, Orellana cita haberla encontrado en una escritura de 1487, aunque sin que se den señales que ayuden a identificarla³²⁹. Carboneres cita un documento de 1384 y la relaciona con la que Tosca denomina Gorrería, que describía una curva entre la actual San Vicente y la calle del Mar³³⁰. Esta última ubicación no nos encaja, porque nuestro documento especifica una colindancia con la iglesia de Santa Catalina. Nos quedan únicamente las actuales calles Sombrerería, Tapinería, la desaparecida calle Zaragoza (actual plaza de la Reina) o el callejoncito sin nombre que sale de la plaza *Miracle del Mocadoret*. Este último tendría muchos puntos a su favor al ser el único, junto a Tapinería, donde la iglesia estaría al lado y no a espaldas de las casas.

El inventario de 1485 nos informa también de que estas casas fueron compradas como una única vivienda por Bernat Sorell padre en 1424 y que en el momento en que se redacta el documento se había dividido en dos.

Item una altra carta en sa publica e autentica forma feta en la Cort civil a VII dies del mes de Juny de any Mil CCCXXIII ciosa e signada per lo discret en Anthoni Prats notari scriva de la dita Cort ab la qual se mostra com lo dit honorable en Bernat Sorell pare del dit deffunt compra per la dita Cort com a bens den Jachme Piera cavaller a aquell un alberch situat e posat en la parroquia de Sancta Catherina al costat de la dita iglesia devers la Cordoneria per preu de CXI sous ab carrech de D sous censals ques feyen al dit en Bernat Sorell

Item quatre cartes en sa publica e autentica forma e hu proces fabents per la dita casa lo qual alberch huy son dos cases o obradors

En el inventario de 1453 encontramos también referencia al documento de compra de estas casas, obteniendo además la noticia de que la familia Celma poseía la propiedad contigua:

Item son mencionats en lo dit libre per causa de [...] tres alberchs dels quals los dos son situats inxta la Ecclesia de la parroquia Ecclesia [sic] de Sancta Catherina e eren hun alberch e confronten ab la dita Ecclesia e ab alberch den [en blanco] Celma e a carreres publiques.

En el mismo inventario, algo más adelante, se vuelve a referir el mismo edificio en relación a las rentas que proporcionaba:

³²⁹ Orellana, M. A.: *Valencià...*, tomo I, p. 470.

³³⁰ Carboneres, Manuel: *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia*, Imprenta del Avisador Valenciano, Valencia 1873, p. 45.

Item una carta de venda feta per la cort civil de un alberch situat en la parroquia de Sancta Catherina lo qual fabia cens al dit en Bernat Sorell com a bens den Jacme Piera, confrontat ab alberch den Pere Vesonida [¿?] mercer e ab la [...] de Sancta Catherina e ab dos carreres publiques, la qual venda fon feta a VII de Juny [...]XXIII

La casa y huerto situado en la parroquia de San Martín, junto al Hospital de los Inocentes (9) deben ser los terrenos que, según Boix, vendió Bernat Sorell el 22 de Diciembre de 1481 a esta institución benéfica y sobre el que se construyó en el año 1710, ya como parte del Hospital General, una sala para convalecientes, que posteriormente sería cuarto de enajenados³³¹. Esta casa (9) o la que estaba en la zona del Mercado (7) sería parte de la dote de Leonor de Cruilles, tal como se deduce de esta anotación del inventario de Tomas Sorell a propósito de los alquileres: *Lo alberch que lo era de ma muller que sta en Stheve Navarro per casa den Cruylles*. Hemos encontrado también las referencias a la casa situada en el Grao (10) que estaba próxima a la Calle Mayor de la población³³² y que entró en propiedad de la familia en el año 1418. Con todo detalle se recoge su origen en el inventario de 1485:

Item una altra carta en sa publica e autentica forma feta en Valencia a XVIII del mes de Maig del any Mil CCCXVIII reebuda per en Bernat de Falchs notari ab la qual se mostra com lo reverent frare Berthomeu Borraç mestre en sacra theologia del orde de frares menors e mossen Domingo Eximeno prevere benifficiat en la sglesia de Sanct Marti marmessores [roto] testament de la dona na Elionor Martinez muller [quondam] den Johan Martinez Cavalleriz del Senyor Rey veneren al dit honorable en Bernat Sorell pare del dit deffunt un alberch o alfondech situat en lo Guerau de la Mar per preu de IIIIDLX sous dells quals hi ha apoca al peu de la dita venda rebuda per lo dit notari los dits dia e any

Este edificio estaba alquilado a Ana Guterric, tal como se recoge en el mismo documento, en otra zona. No hemos localizado referencias a las propiedades en San Juan del Mercado o en San Martín, pero ya nos interesan bastante menos.

Sí que acabaremos haciendo mención de otras escrituras de propiedad también recogidas en el inventario de 1485. La primera se refiere a una casa en la parroquia

³³¹ Boix, V.: *Apuntes históricos...*, p. 167. Este autor podría estar confundiendo la fecha porque, como hemos visto, en 1485 estas propiedades todavía pertenecían al difunto Tomas Sorell. Teniendo en cuenta que en los documentos de esta época se escribe con números romanos, acaso el año pudiera ser 1491, poco antes de que se empiece la construcción del nuevo hospital.

³³² Este dato de la calle aparece únicamente en el inventario de 1453: *Item bun alberch o bostal situat en lo Grau de la Mar franch [...] situat ab lo carre major*.

de San Bartolomé, que quizá podría relacionarse con el hospital de En Sorell situado en la plaza de En Borrás, actualmente denominada de Beneito y Coll³³³:

Item una altra carta en sa publica e autentica forma deta en Valencia reebuda per lo dit en Berthomeu de Carries notari a XXVI de ffebrer del Any Mil CCCCLXXII ab la qual se mostra com en Joban del Bosch mercader e na Petronila sa muller simul et in solum veneren e transportaren al dit en Thomas Sorell deffunt e als seus un alberch situat e posat en la parroquia de Sanct Berthomeu. Lo qual antigament era tengut sots directa senyoria den Miquel de Muncada seder a cens de X sous fadiga e loysme ço es tres sous pagadors en la festa de Sanct Miquel e set sous en la festa de Nadal per preu de XXX lliures de les quals hi ha apoca reebuda per lo sit notari los dits dia e any

Que la casa estaba al lado del Hospital de En Sorell lo deducimos del listado de censales del mismo inventario de 1485, donde se menciona al mismo Joan del Bosch en relación a *hun alberch al costat del spital meu*. En la lista de rentas por alquiler, tras referirse a las casas junto a Santa Catalina y a la del Grao, vuelve a hacer referencia a *lo alberch que es apres lo spital, que era den Bosch*. Este hospital quizá aprovechaba una propiedad adquirida por Bernat Sorell en la misma zona, que encontramos en el inventario de 1453

Item un altre alberch situat en la parroquia de Sanct Berthomeu franch confronta ab alberch den Berthomeu Abat notari e ab alberch de Jaume Momer [?] e ab forn de [...] Borraç carrer enmig³³⁴

Debe notarse aquí que se habla del horno de En Borrás, lo que sugiere su ubicación en la plaza homónima, precisamente donde se ubicaba el hospital que estamos comentando. Orellana nos habla del mismo horno que, tras un incendio anterior al siglo XVII, hizo que la antigua Plaza de En Borrás pasara a denominarse del *Forn Cremat*³³⁵. Nos especifica además que el horno estaba junto a la antigua muralla de época islámica:

[...] por dicho horno, vulgo el forn cremat, corría la muralla antigua, viniendo desde el mesón del Ángel, por detrás de la Plazuela aora [sic] marcada de Navarro, a espaldas de dicho horno, y cruzando aí [sic] la calle se encaminaba acia [sic] el Portal de Valldigna, de forma que todo el restante sitio desde dicha línea corre acia [sic] la Plazza del Árbol, vulgo del Abre

³³³ Rodrigo Pertegás, José: “Hospitales de Valencia en el siglo XV: su administración, régimen interior y condiciones higiénicas” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 90-II (1927), pp. 561-609 y más concretamente, p. 565.

³³⁴ Debe notarse que todavía hoy una de las calles que desembocan en la plaza de Beneito y Coll se denomina todavía calle de En Borrás, por tener en esta zona su casa solariega esta familia.

³³⁵ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 31.

[sic] y Portal nuevo, en territorio acrecentado quando [sic] se amplió la ciudad por los años de 1356³³⁶.

Resulta interesante el texto de Orellana, porque nos indica además que a espaldas del horno estaba la Plaza de Navarro, con toda seguridad la que actualmente se llama de los Navarros, no debido al gentilicio sino al apellido. Esto nos sitúa el horno ocupando el solar del actual nº 3 de la Plaza de Beneyto y Coll. Con este dato podemos extrapolar que la parcela recogida en el inventario de 1453, que confrontaba con dos propiedades y con el horno, calle en medio, estaría al otro lado del estrechamiento entre la Plaza de Beneyto y Coll y la Plaza de los Navarros. Es decir, que el Hospital de En Sorell se ubicaría en el actual nº 4 de la Plaza de Beneyto y Coll.

Realmente es muy poco más lo que se sabe de esta obra benéfica, salvo que se fundó hacia 1471 y que en 1485 todavía existía, como se ha comentado anteriormente³³⁷. El hospital debió cerrarse antes de 1512, porque no aparece recogido en el laudo pronunciado en 17 de abril de ese mismo año y aprobado por el rey Fernando el Católico a 30 de septiembre del mismo año, en el que se decretaba la clausura de los hospitales de Valencia para su incorporación al nuevo Hospital General, texto que Boix recoge íntegro³³⁸. Tampoco se menciona en el testamento de Mossen Bernat Sorell en el año 1508. Sería razonable pensar que el mismo personaje hubiera clausurado años antes esta importante obra pía, prefiriendo quizá contribuir a la construcción del nuevo Hospital General, que iba a tener entidad suficiente para dar servicio a toda la ciudad.

Finalizaremos nuestro recorrido inmobiliario en el inventario de 1485 con la referencia al documento para la adquisición del patronazgo de la capilla de San Mateo y San Genís en la iglesia parroquial de Santa Catalina, en mayo de 1452.

Item una altra carta en sa publica e autentica forma feta en Valencia a VIII del mes de Maig del any Mil CCCCLII reebuda per lo discret en Johan Cardona notari ab la qual se mostra com Mossen Johan Gras prevere Rector de la sglesia parroquial de Sancta Catherina en Johan Vidal botiguer e en Mariá Alegre apotecari obrers de la dita sglesia e en Johan de Capdevila notari Sindich e procurador dels parroquians de la dita parroquia stabliren la capella nova de

³³⁶ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 36.

³³⁷ La fecha de 1485 es la del testamento de Tomas Sorell. Respecto a 1471, el 10 de enero de este año los canónigos de la Seo de Valencia, Francisco Martí y Bernardo Esplugues, en nombre de todo el cabildo catedralicio y por él delegados para este asunto, aceptan la transportación a otras fincas de ciertos censos que pesaban sobre dos casas sitas en la Plaza de En Borrás (Rodrigo Pertegás, J.: "Hospitales..." p. 566)

³³⁸ Boix, V.: *Apuntes históricos...*, pp. 153-158.

Sanct Matheu e de Sant Genis an Jacobme Sorell e al dit en Thomas Sorell deffunt ab tots los drets e pertinencies de aquella

El patronazgo de los Sorell sobre esta capilla debía ser muy anterior, como se deduce del primer testamento de Bernat Sorell, en 1433, cuando escoge que su sepultura se haga *en la capella dins la parroquial sglesia de Madona Sancta Catherina de la dita Ciutat sots invocacio dels benaventurats mossen sent Matheu i sent Genis per mi construïda*. Las fechas encajarían con las de la construcción del templo porque, aunque hay obras documentadas desde 1402, todavía en 1427 se estaban comprando propiedades para levantar la cabecera del templo³³⁹. El Barón de San Petrillo, que pudo consultar la documentación parroquial antes de su destrucción durante la Guerra Civil, recoge el dato de que el beneficio de esta capilla había sido fundado el 28 de marzo de 1433 ante el notario Ambrosi Alegret *por Bernardo Sorell, caballero (sic)*³⁴⁰. Sin embargo, a mediados del siglo debió haber algún tipo de renovación, porque en 1454 encontramos a su hijo Jaume Sorell encargando unas rejas para esta capilla³⁴¹.

Desde 1514 los Sorell tuvieron el patronazgo de la gran Capilla del Rosario en el Convento de Predicadores de Valencia³⁴² y finalmente Elena Boil -viuda de Luis Sorell- y su hijo Jaume, futuro conde de Albalat, acabarían haciendo donación en 1603 de la vieja capilla familiar en Santa Catalina al mercader Pere Joan Esquerdo con la condición de que sacara los huesos de la familia y los trasladara al nuevo panteón de los Sorell³⁴³.

De todos los edificios que hemos visto ¿cuáles se corresponden con los mencionados por Jaume y Tomas Sorell a mediados de siglo? El primero heredaría la casa y el taller de los tintes, así como otra propiedad en la misma parroquia que, como vimos, podría corresponderse quizá con las casas junto al baño. A Tomas Sorell le habría correspondido la casa familiar, establecida junto a la iglesia de Santa Catalina, así como el resto de inmuebles que tenía su padre, incluyendo el señorío de

³³⁹ Sobre este edificio: Serra Desfilis, Amadeo y Miquel Juan, Matilde: “Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV” en *Historia de la Ciudad IV. Memoria urbana*, ICAROC TAV-COACV, Valencia 2005, pp. 89-112.

³⁴⁰ Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): “Las capillas parroquiales, sus blasones y sus patronos. Parroquia de Santa Catalina (II)” en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n° 10 (1944) pp. 211-221. Este autor no recoge la advocación primitiva, aunque sí las posteriores. En la primera parte del artículo, publicado en el n° 9 (pp. 121-134) incluye un croquis de la planta de Santa Catalina, donde se indica que la capilla de los Sorell era la segunda del lado del Epístola, contando desde la puerta principal.

³⁴¹ Protocolos de Ambrosi Alegret, 30 mayo 1454, APPV n° 01109.

³⁴² Para más referencias sobre esta capilla, Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo en Valencia”, en: Mira, E. y Zaragoza, A. (Com.): *Una arquitectura gótica mediterránea* vol II. Generalidad Valenciana, Valencia 2003, pp. 193-198.

³⁴³ Jeroni Ferri, 1 de Mayo 1603, APPV n° 12973. En el documento se habla de una donación *inter vivos* y no de una venta, aunque seguramente debió haber alguna contraprestación no recogida por el notario.

Xeldo y probablemente la casa en la parroquia de San Bartolomé sobre la que se edificaría el hospital de En Sorell.

Todos estos bienes se volvieron a reunir en la persona de Tomas Sorell en 1454, aunque con la obligación de devolver a su cuñada viuda el importe de la dote, razón por la que se hizo el inventario que se ha citado varias veces. Podemos asumir la hipótesis de que Tomas Sorell seguiría viviendo durante algún tiempo en la casa paterna, en la parroquia de Santa Catalina, o en el señorío de Xeldo. A partir de 1460 comenzaba a adquirir terrenos para la construcción del *alberch gran*, lo que implicaría obras. Sólo cuando la nueva casa estuviera lista se trasladaría Tomas Sorell de un barrio a otro.

Cuando una persona se traslada de una parte de la ciudad a otra, suele cambiar sus costumbres y acudir a los comercios y servicios que sean más próximos a su nueva casa. Algo así pudo ocurrir con Tomas Sorell, puesto que en los protocolos del notario Ambrosi Alegret desaparece en 1463, año en que reconoce una deuda de 5000 y 2500 sueldos a los mercaderes Dionis Rosell y a Luis de Santangel, respectivamente³⁴⁴. No es una cantidad extraordinaria, pero sí importante, que podría vincularse a los gastos por una obra de este tipo³⁴⁵, aunque también podría referirse a cualquier otra cosa. Sin embargo, lo más importante es que, después de esta fecha, Sorell aparecerá en los protocolos de este notario únicamente como administrador del Hospital de los Inocentes, pero no para documentos personales.

Desde 1467 encontramos a Tomas Sorell haciendo escrituras y otorgando censos ante el notario Bertomeu de Carries³⁴⁶. El otro notario de la familia será, a partir de una época algo posterior, Cristofol Fabra, aunque más bien por su vinculación con el señorío de Albalat dels Sorells, del que aparecen muchos vecinos con sus escrituras. Aunque es una regla que no se cumple totalmente, podemos suponer que los Sorell

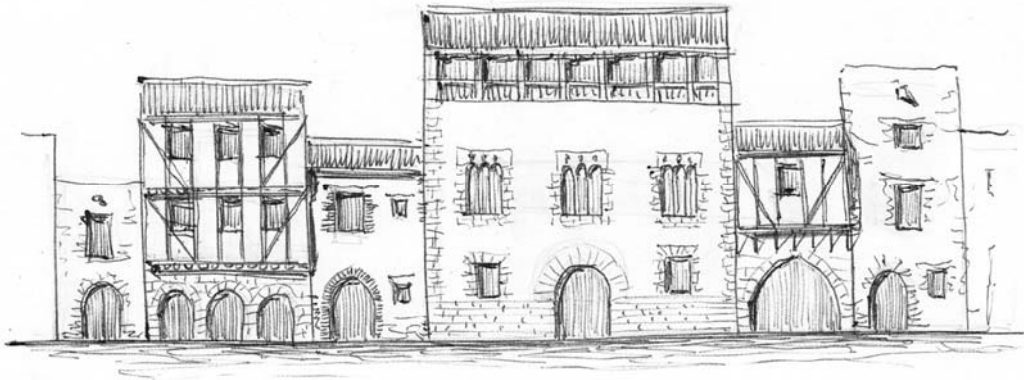
³⁴⁴ Ante el notario Ambrosi Alegret, con fecha de 5 de octubre de 1463 (APPV n° 01126).

³⁴⁵ Podemos comparar esta obra con la de Joan Francesc de Proxita para su casa en Alcócer, en 1476, que prácticamente se reconstruye aprovechando parte de los muros de una construcción anterior. La obra de albañilería le costó 4000 sueldos, a los que se añadirían 4800 de la obra de cantería de la escalera y patio Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 325-327. Faltarían las partidas del carpintero y los acabados de portadas interiores, pudiendo considerarse un total entre 10.000 y 15.000 sueldos por el edificio acabado. Evidentemente, habría una gran diferencia entre una obra de sillería y una de tapia y ladrillo, pudiendo ponerse como ejemplo la relación entre los 77.000 sueldos del proyecto inicial para la Casa de las Atarazanas, en piedra, y los 38.000 que costó finalmente un edificio de dimensiones similares a las de la Lonja de Valencia, aunque con dos plantas (Iborra Bernad, Federico y Miquel Juan, Matilde: “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo” en *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1, enero-junio de 2007, pp. 387-409).

³⁴⁶ El primer documento que hemos encontrado está fechado a 30 de abril de 1467. Es un pago de Caterina de Burgos, viuda del marinero Pere de Burgos, en relación a la casa que Tomas Sorell poseía en el Grao de Valencia (APPV n° 20416).

acudirían a Bertomeu de Carries mientras estaban en Valencia y a Cristofol Fabra cuando se encontraban en Albalat.

Por ello, podemos pensar que entre 1460 y 1467 se pudo construir o habilitar la parte primitiva de la nueva residencia de los Sorell. A esta época podrían pertenecer algunos de los elementos que analizaremos más adelante. No obstante, en torno a 1485 y los años posteriores, se acometerían importantes reformas, en las cuales encontraremos la heráldica de Mossen Bernat Sorell, quien debía vivir hasta entonces con su tío, como se deduce de un curioso documento de 1480 que recoge el acta notarial que se tuvo que levantar por problemas de plazo de devolución del dinero de un censal³⁴⁷.



Interpretación muy libre de lo que podrían ser las preexistencias antes de edificar el palacio de los Sorell.

4.3.- El inventario *post mortem* de 1485 y tres apocas de pagos

Pocos son realmente los documentos medievales que hemos localizado sobre el edificio y de ellos es escasa la información que se puede extraer directamente, pero pueden servir como complemento para conocerlo. El primero de ellos, por cronología, es el inventario de los bienes de Tomas Sorell realizado por Bertomeu de Carries el 24 de noviembre de 1485, poco después de su fallecimiento. Se trata de la misma fuente que se ha utilizado para localizar las propiedades urbanas de los Sorell en Valencia, y que ahora emplearemos para conocer cómo vivían en su propio hogar.

La verdad es que un inventario puede ofrecernos mucha información, tanto por lo que relata como por sus omisiones. Había notarios muy detallistas en sus referencias, que incluso llegaban a describir con algunos adjetivos los muebles y enseres domésticos, y también los había que simplemente realizaban un listado

³⁴⁷ Ante Joan Pla, a 3 de abril de 1480 (APPV n° 15550) Tenemos transcrito el texto, que no es breve, pero más allá del interés anecdótico poco es lo que aporta aquí, por lo que se ha omitido.

indiferenciado de objetos³⁴⁸. En este caso nos encontramos ante una relación de tipo medio, donde al menos se especifica en qué habitación se encuentra cada cosa. En este sentido, nos ofrece datos sobre la arquitectura del edificio o, al menos, su distribución (Lámina 6.10). Igualmente encontramos algunas interesantes omisiones que nos sugieren que se estaban realizando obras en el palacio.

Cuando un notario realiza un inventario, lo lógico es que siga un cierto orden y que pase de una habitación a la contigua, algo que además era favorecido por la configuración espacial de las casas medievales, puesto que los corredores o pasillos son algo relativamente reciente. En este caso, el notario Carries comenzaría su relación desde la Sala del palacio que, sorprendentemente, aparece completamente vacía, salvo por los objetos de la capilla:

Primo alt en la sala de la dita casa en la capella un calzer ab una patena dargent sobredaurada de pes de un march e mig

Item una casulla de cononiuu (sic) ab tots sos arreg de dir missa

Item un missal scrit en pergami ab cubertes de posts ab cnyre vermell

Confirma este hecho el dato de que en la habitación contigua aparecerá *un artibanch vell de molts caxons que solia star en la sala*, es decir un banco con cajones viejo que habitualmente se encontraba en la Sala. Ello nos sugiere que en el momento de la realización del inventario el salón principal se encontraba en obras y que existía una capilla u oratorio vinculada a él. Veremos más adelante que la decoración de cardinas en el friso de la Sala correspondería precisamente a la década de 1480. A continuación encontramos la *cambra major* y dos *recambres*. Se trata del dormitorio principal y de dos recámaras o alcobas.

La configuración de sala y cámara principal en fachada –denominada en ocasiones *Cambrade Paraments*– es habitual en toda la Corona de Aragón desde época muy temprana³⁴⁹. Respecto a las recámaras, podrían estar tanto en la crujía principal como en la parte posterior, e incluso acceder a la segunda a través de la primera. Su ubicación exacta en la planta del palacio es la que más dudas nos ofrece, hecho que se complica por la realización de una torre seguramente en fecha algo posterior, que podría haber modificado la distribución de 1485. El tema es importante, porque la

³⁴⁸ Así ocurre en el inventario citado de 1817, probablemente porque además se trataba de una lista preparada para la subasta. Por ello y porque ya ha sido publicado por García Aparici no lo hemos recogido.

³⁴⁹ Esta configuración elemental aparece en los palacios más antiguos conservados en Barcelona, como la casa de Berenguer de Aguilar y la de los Marqueses de Llió. En ambos casos se puede identificar que el edificio original del siglo XIII consistía en una única crujía alargada con una torre y la pieza principal al lado. (Riu-Barrera, Eduard: “Tipus i evolució de les cases urbanes”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III. Dels Palaus a les masies*, Enciclopèdia catalana, Barcelona 2003, pp. 146-151.

presencia de tres estancias jerarquizadas en esta época nos remitiría a modelos mucho más refinados, como el que presenta el Palacio de los Duques de Gandía en su proyecto inicial de 1485, donde se mencionan la *Sala*, la *Cambra de Paraments* y la *Recambra*, por la que se pasa a las estancias de la duquesa³⁵⁰. El modelo de las tres habitaciones jerarquizadas nos remite a los palacios de Jaime II de Aragón y se repite en el palacio papal de Avignon³⁵¹. Debe tenerse en cuenta que el dormitorio principal era durante la Edad Media un lugar donde también se podía recibir a la gente

Seguimos con el inventario y encontramos tres nuevas habitaciones vinculadas entre sí: la denominada *Cambra gran nova*, la *Cuyna* o cocina y el *Rebost* o despensa. Curiosamente, la *Cambra gran nova* no es usada como dormitorio, sino que en ella se contienen cortinas, toallas, servilletas, platos, cucharas, copas y candelabros. Es interesante la presencia dentro de un cofre de un gran tapiz de raso nuevo con escenas de la historia de Otranto, de dimensiones aproximadas 40 x 20 palmos (9,06 x 4,53 m). Las dimensiones de este tapiz son enormes y, de hecho, no cabría desplegado en ninguno de los paramentos de las habitaciones del palacio, sin ocultar ninguna puerta o ventana de las que tenemos más o menos documentadas. Quizá estaba comprado para colocarse doblado en un testero, pero también cabría plantear la idea de que en 1485 no existiera la puerta de formas textiles que vemos en las dos representaciones de la sala principal de las que hemos hablado anteriormente³⁵². Otra opción es que estuviera pensado para colocarse en la fachada o el patio con motivo de alguna celebración. En todo caso, cabe también indicar que en la Edad Media era habitual que las puertas secundarias quedaran ocultas tras colgaduras de tela, al menos en Francia³⁵³.

³⁵⁰ Así se deduce restituyendo la planta a partir del contrato descubierto y publicado por Luis Arciniega, recogido en Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 344-346.

³⁵¹ En los palacios de Palma y de Perpignan se habla de *Sala dels Timbres*, *Cambra de Paraments* y *Cambra Secreta* o *Camera Regis*. En Avignon encontramos el gran salón del Consistorio, la *Chambre de Parament* y el dormitorio papal. Las referencias a los nombres originales de las estancias proceden de: Kerscher, Gottfried: "Herrschaftsform und Raumordnung" en Freigang, Christian: *La arquitectura gótica en España*, Vervuert Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1999, pp. 251-272.

³⁵² Esta portada responde estilísticamente a modelos posteriores a 1500, por lo que es evidente que sería posterior. La única duda es de si en este lugar anteriormente hubo o no un paso. La habitación que había detrás era el estudio y seguramente tenía un acceso en esquina enfrente con el de la Sala, como es habitual en los palacios valencianos del XV.

³⁵³ Esta situación la expone claramente Viollet-le-Duc al hablar de los tapices: "En el siglo XIV, el empleo de las tapicerías como colgaduras se generalizó; muchas de las salas de los castillos de esta época han conservado los clavos en forma de curz que servían para suspender estas tapicerías soportadas únicamente por lo alto, cayendo hasta el suelo y enmascarando las puertas. Debe observarse que, en las distribuciones interiores, no se usaron estas puertas grandes, de cuatro a cinco pies, como se hizo hacia mediados del siglo XVI, sino solamente vanos de tres pies como mucho y de seis pies de altura que, a menudo, ni siquiera contaban con hojas. Una rasgadura vertical, practicada en la tapicería, permitía a los que entraban y a los que salían pasar levantando uno de los lados de la colgadura" Viollet-le-Duc, Eugène: *Dictionnaire Raisoné du mobilier*, Heimdal, Bayeux 2003, tomo I, p. 101 (reedición de la obra, publicada inicialmente en 1858).

En la cocina y en la despensa aparecen los objetos que eran de esperar en una casa de la época. Después de la cocina encontramos, evidentemente, el *Menjador* o comedor, junto a una nueva *Cambra* o dormitorio y otro comedor que también es el Estudio Mayor. Por en medio aparece una referencia al porche, seguramente por haber en esta zona una escalerita de caracol que permitía subir al mismo. Es interesante que éste sea el único porche que encontramos en el edificio, bastante alejado de la fachada, donde habría sido de esperar encontrarlo y donde las imágenes decimonónicas nos muestran un remate de cubierta que es evidentemente algo posterior a 1485.

Llama también la atención comprobar lo vacías que están estas habitaciones si las comparamos con las viviendas actuales, sobre todo teniendo en cuenta que la más pequeña de ellas tendría unos 5,5 x 5,5 metros. Finalmente, es curioso el hecho de que existan dos comedores, seguramente uno para invierno y otro para verano, con orientaciones diferentes. El segundo era además Estudio Mayor, porque existe otro estudio en el palacio, del que se nos indica además que es *lo studi que respon a la carrera on lo dit defunt tenia ses escriptures e altres coses*. Esta habitación, que probablemente estaba en una entreplanta, aparece al final del inventario, después de haber pasado por las de planta baja, lo que tiene su lógica dado la gran cantidad de objetos de todo tipo que en ella se conservaban y que era necesario recoger en el inventario.

En planta baja estaban las dependencias del servicio, los establos y la bodega. El inventario nos refiere la *Cambra de les dones* o habitación de las mujeres, donde únicamente había una cama común para las doncellas y sirvientas³⁵⁴. Continúa con el *Stable gran*, en el que había dos mulas y dos caballos, así como varias sillas de montar, y la *Cambra dels moços que sta en lo stable*, con una cama común, así como el *Stable Chich*, junto al pajar. Finalmente encontramos la presencia de dos *cellers* o bodegas, uno situado entrando a mano izquierda y otro entrando a mano derecha. En ellos se encontrarían un tonel, una cuba, una bota y un total de 15 *gerres* o tinajas de distintos tamaños. Son pocos elementos, pero de relativo tamaño, que debían ocupar una cierta superficie.

Respecto a los otros documentos localizados, los referidos de 1486 y 1487 son dos apocas o recibos firmados por los canteros Domingo Dezpeitia y Miguel Yvarra por el pago de las 85 libras correspondientes a los honorarios acordados por la realización de la escalera principal del palacio de Valencia y de otros trabajos no

³⁵⁴ Dado que no se especifica en qué momento se cambia de piso, cabría la posibilidad de que esta habitación no estuviera en planta baja, aunque lo más probable es que sí e incluso se puede hipotizar una localización para la misma.

especificados. Se indica además que se está siguiendo lo estipulado en un albarán, acordado entre ambas partes, lo que descarta la existencia de un contrato notarial³⁵⁵. En cuanto a la apoca de 1491, fechada a 27 de septiembre, el beneficiario del dinero es el cantero Joan Virvesques, al que se paga por unos trabajos hechos en la casa señorial y en el Monasterio de Santo Espíritu por encargo del difunto Tomas Sorell, anteriores por tanto a 1485³⁵⁶. Desconocemos la relación de los Sorell con el referido Monasterio de Santo Espíritu, que debe ser el que se encuentra en la población de Gilet, cerca de Sagunto.

Confirmamos por tanto que se realizaron obras poco antes de 1485, donde seguramente participó el cantero Virvesques, y que después de esta fecha se emprendió la remodelación del patio, con la realización de una nueva escalera que debe ser la representada en el dibujo del patio publicado por Venturi.

Podemos añadir además unas noticias indirectas que sugieren que en el palacio se habrían realizado nuevas obras a principios del siglo XVI. Se trata de tres noticias aisladas en la documentación municipal. La primera de ellas consiste en el pago por el transporte de cuatro *carretades de pedra* desde la casa de Mossen Sorell a la Lonja, con fecha 18 de septiembre de 1506³⁵⁷. Entre las apocas del mismo volumen del

³⁵⁵ Ambas apocas se firman ante Bertomeu de Carries con fecha 30 de noviembre de 1486 y 5 de junio de 1487 (APPV nº 20443 y 20442, respectivamente). El texto de la primera apoca es el siguiente: *Dominicis Dezpeyta et Michael Yvarra lapicide sive picapedrerij valents convocantes gratis II firmarunt apocam magnifico Bernardo Sorell militi habitatori dicte Civitatis Valens presenti de Viginti quinque libris monete regnum Val. quas ab eodem habuerunt su presna not. Et testimoni infrascriptori in solutum illorum octuagintaquinque librarum monete predictae pro quibus Inter se convenerunt et concordarunt. Et dicti Dominicis Dezpeyta et Michael Yvarra teneantur et obligati sunt facere a stall quendam scalam petre et alias res in domo dicti magnifici Bernardi Sorell iuxta forma albaranj facti inter dictas partes in que continetur quis modus et que forma servari debet in dicta scala et que res sien debent in dicta domo. Et quia res dictum Valentia Testes Johannes Gil panyparator et Johannes navarro cerdo Valents convocantes.*

La segunda apoca es similar, pero el importe del pago es de las últimas 35 libras que se debían y Mossen Sorell aparece referido como ausente.

³⁵⁶ Ante Bertomeu de Carries a 27 septiembre de 1491 (APPV nº 20.445) Realmente Virvesques recupera unas joyas que había empeñado por el valor de 10 libras a Tomas Sorell, y que había compensado con su propio trabajo como cantero. El texto es más o menos el siguiente:

Ego Johannes Virvesques lapicida viring Civitatis Valens scienter [et gratis] confiteor et in veritate recognosco vobis magnificis Bernardo Sorell militi habitatori Civitatis antedictae tam nommi vero proprio quod etiam tanquem heredi universalj [...] fuerunt magnifici Thome Sorell civis dicte Civitatis Valens [...] presenti [...] me facero et esse contentum et satisfactum integritate a vobis de quibus [...] operibus per me de officio meo picapedreri facte tam tempore vite dicti magnifici Thome Sorell in domo sua + post illio obitum in domo vostra quod etiam factis in monasterio Sancti Spirito toto tempore preterito [...] In presente et infrascripto die Ita [...] mihi remanet ad solvendur et dictis operibus et laboribus per me facte et sustentis meis de [...] per me [...] . Ego in super confiteor vobis in presencia notarius et testes infrascriptor resat[...] et tornastes mihi realiter et de facto quendam gezorami auri et unum sigillam auri et unum anillum auri cum quodam engasto [...] granate et quendam vergineta auri que res et pignora fuerunt posite in posse dicti magnifici Thome Sorell pro decem libris monete regalium valentiore que compensate fuerunt in dictis operibus et laboribus [...]

Testes discreti Johannes Andreu et Petri Mercader [...] civitatis val.

Si hacemos números, las 10 libras corresponden a 200 sueldos. El salario de un cantero en la época suele ser de 3 sueldos, por lo que la deuda correspondería al trabajo de 67 días completos. Sin embargo, habría que incrementarlos al contar con alimentación y gastos cotidianos.

³⁵⁷ AMV Lonja Nueva, e³-18 (1506-1507) fol. 46v.

período 1506-1507 encontramos el pago a Mossen Bernat Sorell de 28 libras por *XIII carretades de pedra de Bellaguarda*, adquirida para usarse en el portal de la Escribanía de la Casa de la Ciudad³⁵⁸. Finalmente, el 8 de mayo de 1514 sabemos que Baltasar Sorell cobró 11 libras por tres columnas con sus complementos (*corondes ab ses guarniments*), dos de ellas enteras y una recortada³⁵⁹. Es interesante recordar que el maestro Pere Compte falleció el 25 de julio del año 1506 y es posible que tras la muerte del arquitecto los Sorell cancelaran el proyecto de remodelación de su casa. En cuanto a las columnas, tenemos la noticia de que hacia 1920 se conservaban en la casa de los Alonso de Pisana algunas de las que hubo en el palacio y, dado el escaso interés de la familia por el arte gótico, podemos presumir que se trataría de fustes de mármol importados de Italia, como los que había en el desaparecido palacio de los Centelles en Oliva. Desconocemos si lo vendido en 1514 serían las antiguas columnas desmontadas o si se trataba de piezas nuevas que nunca se colocaron.

A falta de un apéndice documental concreto, se adjunta a continuación el texto completo del inventario de 1485. No es cometido de este estudio, sin embargo, profundizar en temas relativos a la ornamentación interior de la casa y objetos cotidianos que puedan aparecer en los inventarios³⁶⁰. Baste únicamente apuntar lo llamativo de observar que hay un número relativamente pequeño de estancias y que están prácticamente vacías, pese a su gran tamaño, algo que ocurría también en los grandes palacios italianos de los siglos XV y XVI³⁶¹.

Die jovis XXIII Novembris anno predicto MCCCLXXXV

Primo alt en la sala de la dita casa en la capella un calzer ab una patena dargent sobredaurada de pes de un march e mig

Item una casulla de cononiua (sic) ab tots sos arreg de dir missa

Item un missal scrit en pergami ab cubertes de posts ab cuyre vermell

En la cambra major

Item en la cambra major bon lo dit deffunt mori foren atrobats los bens següents

³⁵⁸ AMV Lonja Nueva, e³-18 (1506-1507) fol. 208v. La piedra de Bellaguarda se extraía de unas canteras próximas a Altea, en la provincia de Alicante, llevándose por mar hasta Valencia. Se trataba de una caliza más compacta que la piedra local proveniente de Godella, y por tanto más apropiada para trabajo escultórico o decorativo.

³⁵⁹ AMV Lonja Nueva, e³-25 (1513-1514) fol. 170v.

³⁶⁰ Sobre este tema se recomienda el texto “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual”, publicado inicialmente en *Recerques* n° 43 (2001) pp. 163-194 y después como parte de García Marsilla, Juan Vicente: *Art i societat a la València medieval*, Editorial Afers, Catarroja-Barcelona 2011.

³⁶¹ Goldthwaite, Richard A.: *The building of renaissance Florence: An Economic and Social History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres 1991, p. 105.

Primo un coffre ab divisa de soguert ab fullatges de or dins lo qual foren atrobats un cortinatge rextat ab son davantal ab listes de grana

Item un altre cortinatge ab listes de morat e groch ab son davantal

Item un altre coffre dins lo qual fonch atrobada una vanova gran embotida de llit de parament

Item unes vanones chiques de llit de repos embotides

Item un altre coffre de la mateixa pintura e senyal dins lo qual foren atrobats tres lançols prims e dos parells de lançols comuns usats e dos cuyros de pe(...) lo bun groch y negre e laltre vermell

Item un altre coffre de la mateixa pintura e senyal dins lo qual fonch atrobada mitga peça de drap de grana e quatre parells de lançols comuns usats

Item una vanona prima

Item un altre coffre de la mateixa pintura dins lo qual fonch atrobat bun cortinatge rextat usat ab son davantal e una vanova prima e tres parells de llançols de companya usats

Item un mig coffre de la mateixa pintura buyt

Item un llit gran ab dos matalafs reyals e traverser

Item un llit de repos ab dos matalafs chichs

Item un artibanx vell de molts caxons que solia star en la sala en lo qual dins un caxo foren atrobades moltes ampolles e en laltre caxo un cossi de paures (?) e en laltre moltes ffrasques de poqua valor

Item una stora que sta davant lo llit gran

En la recambra

Item en la recambra primo un llit de posts ab sos pens e posts de deu palms de larch e buyt de ample ab dos matalaffs blanchs

Item dos coffrens de cami en lo hu dels quals hi havia unes cortines molt usades ab listes verd e morat

Item un papallo ab listes negres de llit de repos e en lo altre coffre hi havia quatre parells de lançols de companya usats

Item una storeta que sta davant lo llit

En laltra recambra

Primo un llit de companya chiquet e sotil ab dos matalaffs blanchs e un parell de lançols e dos flaçades cardades usades

Item una caixa de ciprer gran en la qual hi havia tres catiffes chiques cerrudes e una catiffa gran cerruda e una catiffa gran turqua e dos cobria zembres (?)

Item tres flaçades cardades

En la cambra gran nova

Primo quatre coffrens verts antichs vells ab los encontres forrats en lo hu dels quals fonch atrobat un drap de rras vell e usat e una cortina de brots e en laltre coffre hun drap de raç nou de la ystoria de Otrando de quaranta palms de larch poch mes o menys e vint de cayguda

Item un parell de bancals de rraç de figures e en laltre coffre hun cortinatge de rras ço es tres cortines e son cobrellit ab ses tovalloles de rraç

Item cinch coixins de rraç e un tanquaportes de rraç e (...) parells de bancals de brots usats E en laltre coffre foren atrobades dotze tovalles noves e dotze velles e usades que tiraren sa forma de largaria ço es los sis parells de la companya que tiraren setze palms e les altres tiraven deu palms cascuna

Item tres dotzenes de torquaboques

Item una dotzena de tovalloles de donar ayguamans

Item una argentera dins la qual fonch atrobat un plat gran dargent de tallar que pesa nou marchs

Item quatre plats d'argent de march e mig cascu de aquells

Item un pitcher de argent de pes de cinch marchs e mig

Item quatre scudelles de march e mig cascuna e una scudelleta chiqua que pesa quatre onzes

Item un saler de argent que pesa quatre onzes

Item sis culleretes dargent de pes de una onza cascuna

Item dos copes daurades de dos marchs cascuna un pitcher de batejar dargent daurat que pesa tres marchs

Item hun parell de canolobres dargent de pes de march e mig cascu

En la cuyna

Primo dos olles de coure la una gram de canter e mig e laltra de hun canter

Item tres asts de ferre grans e un chich

Item una caldera de quatre canters poch mes o menys e una perola de un canter e mig

Item dos canters de coure

Item dos conques de lauto grans e una chiqua

Item tres ferros de cuynar

Item dos paelles ab ses giradores la una gran e laltra chiqua

Item unes graelles

Item cinch canolobres de lauto lo hu gran e los quatre mijancers

Item dos talladors de fusta

Item dos dotzenes de plats e dos dotzenes descudelles de terra

Item mitja dotzena de olles de terra

Item cinch cresols

Item en lo peu de la cuyna dos poals de fust vells

En lo rebost

Primo dos gerres farineres la una plena de farina l'altra mitja

Item una bota en la qual hi havia mig caffiç de farina

Item una pastera e dos librells de pastar

Item tres posts grans e tres chiques de portar lo pa al forn

Item dos cedaços de seda e un de cordes

Item dos draps de cobrir la pasta

Item tres cistelles e quatre tabachs

Item dos graneretes per a agranar la farina

En lo menjador

Primo un tinell vell

Item un artibanch vell de tenir lo pa

Item una conqua vella sense peus

Item dos taules de menjar ab sos peus

Alt en lo porche

Primo dos soceres de ploma

Item huit coxins de ffluxell

Item una fflaçada vermella

En la cambra del menjador attinent ab lo estudi hon lo dit deffunt acostumava menjar

Primo hun llit de posts ab quatre posts s sos petges ab dos matalaffs blancs e un parell de lançols e dos fflaçades cardades e dos coxins de ras e un cubertor blau

Item dos coffrens de camí dins lo hu dels quals foren atrobades dues vanones grans primes

Item en laltre coffre foren atrobats dos gipons de seda del dit deffunt e un sayo de seda de domas negre ja usats

En lo menjador o estudi major

Primo dos cadires de seure sis de costella e tres de cuyre e una de respatle

Item dos banchs de seure

Item una taula de menjar ab sos peus

En la cambra de les dones

Primo un llit ab cinch posts ab sos peus ab dos matalaffs blanchs e un traverser e un parell de lançols e dos flaçades cardades velles

En lo stable gran

Primo foren atrobades dos mules

Item dos rocins Ço es lo hun rosser e laltre gines ab sos frens e selles

Item un cavall de fusta de tenir selles ab sis selles de mula e de rocins velles

En la cambra dels moços que sta en lo stable

Primo un llit de posts ab sos peus ab un matalaf blanch sotil e un parell de lançols e dos flaçades de borra e un traverser

En lo stable chich

Primo una caixa de tenir (...) e al costat de aquella una palliça ab palla

En la cambra dels scuders

Primo un llit de repos ab sos peus e cinch posts ab hun matalaf blanch e un parell de lançols e dos flaçades de borra

En lo celler entrant a ma esquerra

Primo una cuba gran buyda

Item una bota buyda de cent canters

Item un tonell ab hun poch de vi

Item quatre o cinch gerretes de tenir vi buydes

Item una gerra de trenta canters buyda

En laltre celler entrant a man dreta

Primo un parell de gerres formenteres

Item cinch gerres vinaderes de trenta canters cascuna buydes

Item dos gerretes de quintze canters cascuna plenes de vi vermell

Item una gerreta de deu canters en la qual hi havia sis canters de vin blanch

Item una altra gerra de sis canters plena de vi vermell

(...)

E com en lo inventariar del studi si haia a entendre ab diligencia per regonexer los libres e cartes de censals e altres ço fes que fou en aquell e per esser ja la hora tarda e lo dia declinat E axi lo dit inventari nos pogues en lo present dia continuar. Pero lo dit magnífich mossen Bernat Sorell hereu que dessus perroga (?) lo continuar el dit inventari per al segon dia del mes de deembre provinent

Presentis per testimonis foren a les dites coses lo magnífich micer Nicholau Avella Doctor en Leys habitador e en ffranci Moreta scrivent ciutada de la ciutat de Valens.

Post modum vero die veneris (...) mensis et anno predicto anare domini millesimo CCCLXXXV lo dit magnífich mossen Bernat Sorell herenquitesse continuat lo dit inventari confessava haver atrobat en bens de la dita herencia los bens e censals davall scrits

En lo estudi que respon a la carrera on lo dit deffunt tenia ses escriptures e altres coses

Primo confessava haver atrobat un coffre vell daurat dins lo qual foren atrobades les coses següents

Primo un tavardo de setí negre forrat de tercanell negre que era del dit deffunt

Item un ropo vell de drap negre forrat de vellut negre

Item una roba del dit deffunt de Chamellot negre vella forrada de conills

Item una altra roba del dit deffunt de chamellot negre forrada de setí carmesi

Item un sayo del dit deffunt de domas negre forrat de drap vell

Item un capuç de morat grana del dit deffunt forrat de domas negre

Item un altre coffre vell sobredaurat consemblant al primer dins o qual foren atrobades les coses següents

Primo dos gipons de seda del dit deffunt vella la hu de vellut negre e laltre de setí negre ab les manegues de domas

Item un capuç de drap negre del dit deffunt vell

Item un tavardo del dit defunt de drap de burell de sa color vell

Item dos parells de calces negres del dit deffunt

Item mes un capuç de chamellot negre forrat de (...) negre

Item un gipo del dit deffunt ab lo tors de broquat darget negre ab les manegues de domas negre

Item un armari de fust gran dins lo qual hi havia quatre arnesos per a quatre homens ço es un per a cascun fornits ço es cuyraces faldes cuixots cabarets e barreres

Item mes fonch atrobat hun artibanc de dos caxons dins lo cual foren atrobats los libres següents

Primo hun libre de forma major fort en paper de letra de stampa appellat les epistoles de Sant (...)

Item un altre libre de forma gran fort en pregami appellat la exposicio de rabano ab algunes (...) de orogens e vides de alguns sants totes en un volum

Item un altre libre de forma gran fort en pregami appellat uberti

Item un altre libre de forma mitjana fort en pregami appellat lo dant en lengua tosquana

Item un altre libre de forma mitjana fort en paper de medicina appellat lo plateari

Item un altre libre de forma mitjana fort en paper appellat lo pere garbi lo qual libre es de medicina

Item un altre libre de forma mitjana fort en pregami ques un libre de la blibia (sic) appellat Job ab son test e gloses

Item un altre libre de la blibia de forma mitjana fort en pregami ço es les epistoles de Sanct Pau ab test e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami que es los evangelis de Sanct Matheu ab tests e gloses

Item un altre libre forit en pregami de forma mitjana ço es les probenes de la blibia ab test e gloses

Item un altre libre forit en pregami appellat lo libre dels Macabeos ab test e gloses

Item un altre libre de la blibia de forma mitjana forit en pregami appellat Josue judios e Rut

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami de la blibia appellat paralipomonon test e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami appellat Genesi e Exodi test e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami hon son los actes dels beneyts apostols les epistoles de Sent Pere e lo Apocalipsi text e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami que son los Evangelis de Sanct Matheu test e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami que es intitulat Parabole salomonis

Item un salteri forit en pregami de forma mitjana ab test e gloses

Item un altre libre de forma mitjana forit en pregami que son los Evangelis de Sanct Luch ab test e gloses

Item un altre libre forit en pregami de forma mitjana appellat les concordances de la blibia

Item mes en lo dit estudi foren atrobades sis ballestes ço es tres ballestes dacer e tres ballestes de fust velles

Item un mig coffre dins lo qual foren atrobades una tela de canema que tirava vint almes e unaltra (...) de tela de lenç prim que tirava (...)

Item mes fonch trobat dins lo dit estudi un taulell de scriure ab dos caxons sobre lo qual taulell hi havia algunes scriptures de poqua importancia. E dins los dits dos caxons coren atrobades les coses següents

Primo un plat dargent trencat de pes de hun march e dos onzes

Item mitja dotzena de culleretes de una onza cascuna

Item una capça dins la qual hi havia moltes letres e albarans

Item un sach de reals nou en quey havia trenta lliures

Item un altre sach de reals vells en quey havia quaranta lliures

Item un altre sach ab menuts en quey havia tretze lliures e quinze sous

Item un altre sach chich en quey havia sixanta timbres de pes en or

Item una cadena dor de pes de march e mig

Item un paper en lo qual hi havia bones

Item un tinter de scriure

Item en lo dit estudi en la paret de darrer lo taulell una spasa e una adarga

Item un canolobre de lauto

Item una sella gineta ab sos streps ginets

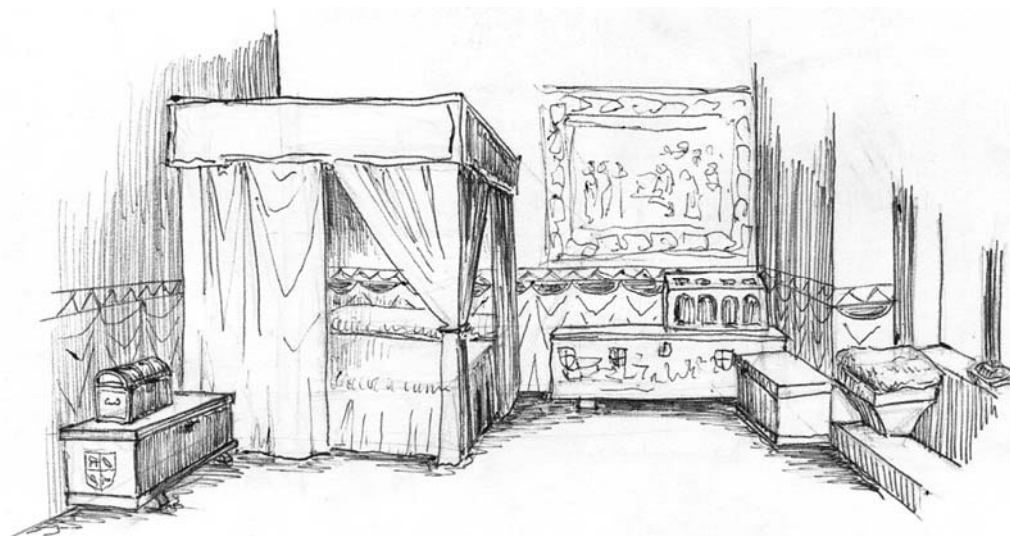
Item una diadema dargent sobredaurada ab sa (...) de pes de vint marchs

Item dins una altra capça fonch atrobada una corona dargent sobredaurada de pes de hun march e mig

Item mes fonch atrobat dins lo estudi un altre artibanch ab tres caxons dins lo hu dels quals fonch atrobat un libre de forma mitjana en lo qual eren scrits e continuats los censals del dit deffunt en la forma seguent

[Se ha omitido la transcripción de los censales]

Item mes confessa haver atrobat lo testament del Jachme Sorell ciutada en sa publica (...) forma fet en Valencia en poder del dit nAmbros Alegret notari a XXII de maig del any Mil CCCLIII e publicat apres (...) dit testador per o dit notari a IIII de juny del dit any mil CCCL quatre ab lo qual institubi heren universal al dit magnífich en Thomas Sorell jerma seu E com al present no ha atrobades mes cartes de les dessus inventariades. E axi lo inventari de aquelles sia acabat de fer [Continua con los bienes de Albalat]



Recreación hipotética del dormitorio del palacio a finales del siglo XV.

4.4.- Interpretando un contrato de reparaciones de 1703

En el año de 1703 tuvo lugar una intervención de remodelación parcial y de reparación general de la antigua casa de los Sorell, condes de Albalat desde 1626. El encargo parte de Jerónima Sorell, Despuig y Zanoguera, hermanastra y procuradora

de José Sorell Roca y Despuig, conde de Albalat y señor del lugar de Adsubia desde 1666. Las obras, de carácter general, fueron encargadas al *obrer de vila* José Navarro y al carpintero Mauro Gasó³⁶².

Es interesante observar, en primer lugar, la ausencia del heredero del vínculo en el momento de la firma del contrato. Recordemos que José Sorell había sido uno de los nobles valencianos desterrados en 1692 por el marqués de Castel Rodrigo, virrey de Valencia y, pasados ya diez años de su exilio en Castilla, su regreso debía ser inminente. Por ello su hermana Jerónima se hacía cargo de dejar a punto el palacio.

El tipo de reparaciones referidas en los diferentes capítulos muestran un estado de abandono generalizado de la casa solar, que debió haber estado deshabitada durante muchos años. También se realizarían obras de compartimentación y redecoración de las habitaciones recayentes a la parte derecha de la fachada principal.

En efecto, la primera intervención recogida en el contrato consiste en “acabar y perfeccionar” la pieza o cuarto nuevo (Lámina 6.2), que tenía 24 palmos de ancho y treinta y tres de longitud (unos 5,50 x 7,50 m)³⁶³. Esta habitación se debía compartimentar por medio de un *barandat* o tabique doble que la dividiría por la mitad, dando lugar a una alcoba y un aposento al lado. El techo de la habitación principal debería decorarse con una *bolta de cañes*, falsa bóveda o cielorraso de cañizo con molduras, arquitrabe y friso, que iría clavada en el forjado. El acabado de esta habitación sería un estucado de yeso con polvo de mármol. Se detallan además las puertas de comunicación que se colocarán entre las tres piezas, de la alcoba al aposento y del aposento a la estancia principal³⁶⁴, comunicando también el aposento con la cocina. También hay que destacar que la puerta principal de la estancia en la que se debe realizar la reforma se abre a la *primera peça* o recibidor de la casa³⁶⁵.

³⁶² Contrato firmado ante el notario Jaume Fuertes el 21 de abril de 1703 (APPV nº 01949). Debo agradecer a la investigadora María José López Azorín la noticia de esta documentación.

³⁶³ *Primerament es estat pactat, avengut y concordat per, y entre les dites parts, que los dits Joseph Navarro, y Mauro Gasó sien tenuts, y obligats de acabar, y perficionar la pesa [sic] e o quarto nou, que y ha en aquella, sent una quadra de vint y quatre pams de amplaria, y trenta y tres pams de largaria, fent un barandat doble per a amichanar la dita quadra, una Alcova, y aposento al costat, que se ha de fer, fent bolta de cañes a la dita quadra, clavada en lo embigast [sic] del sol del porche, ab sa ansa y cornisa de bones moldures ab son alquitrau [sic], y fris, y repasar, y adresar la dita bolta, y parets de la quadra de algeps prim, y luir dita bolta, y paret de quadra de alabastre, quedant en facultat de dita Dona Geronyma Sorell en lo dessus dit nom de procuradriu del Egregi conde el ferse o, no se dita amicharante de barandats dobles pera la dita alcova, aposents, y ambit pera el caragol, posat quartons a la dita alcova, y aposento a la alçada de quinse pams, y fer boltes de cañes ab ses cornisetes, tot reparat, y lluit de algeps ordinari, y alabastre de la mateixa manera, que en la quadra, que desus se ha dit deixant una porteta per a transit de la dita alcova al aposento, y altra porteta del dit aposento a la quadra, y altra per a pasar de dit aposento a la quadra, y altra per a pasar del dit aposento a la cuyna, que estes son portes escusades, que se han de fer, y asentar de huyt, y tres pams de llum ab son bastiment, una cloenda guarnida ab ses frontises [...]*

³⁶⁴ El documento original repite dos veces la puerta de comunicación entre la cuadra y el aposento, probablemente por un error de redacción.

³⁶⁵ [...] *y en la porta principal de dita quadra, que ix a la primera pesa [sic] se ha de fer, y asentar porta nova de sis, y nou pams de llum ab son bastiment [...]*

El esquema de cuartos concebidos como espacios secundarios dependientes de otros espacios mayores empieza a desarrollarse en el siglo XVII y tendrá su máximo apogeo en el XIX, antes de que aparezcan los pasillos para obtener una mayor privacidad. La idea del cuarto principal que sirve de paso a alcobas ciegas desaparecerá con la llegada de los criterios higienistas. De las tres habitaciones comentadas probablemente la alcoba sería ciega, teniendo las otras dos iluminación y ventilación a través de los dos huecos de que disponía la habitación primitiva.

Al hacer referencia a las ventanas de esta habitación es cuando se evidencia su posición relativa dentro de la casa; en el hueco que miraba a la plaza se debía colocar la ventana o balconera y asentar un balcón de hierro de tres palmos de vuelo y doce de longitud, mientras que en la ventana recayente al corral se debía colocar la carpintería y un balcón de madera con los balaustres torneados, de dos palmos de vuelo y diez de longitud³⁶⁶. Los balcones de madera de este tipo todavía se ven en las casas populares de las poblaciones del rincón de Ademuz³⁶⁷. La identificación de la fachada es inequívoca, mientras que el corral se refiere con toda probabilidad a un espacio sin edificar que existía junto al callejón que flanqueaba la propiedad de los Sorell y que en 1703 seguramente formaba parte del mismo. Como se verá, a mediados del siglo XIX se edificó también sobre este corral un edificio de nueva planta, que todavía se conserva.

Sobre esta habitación existía otra, contigua al porche (Lámina 6.1), que se debía pavimentar y compartimentar en cuatro por medio de tabiques y se colocarían puertas y ventanas, dos a la parte de la plaza con antepecho y otras dos a la parte del corral, cubriéndose con un entabacado de ladrillo, sin llegar a especificarse si después se colocaría teja o baldosa³⁶⁸. Nótese que, como en el caso anterior, no se habla de

³⁶⁶ [...] y fer les dos finestres noves a la mida dels buits, que y ha en la sobredita quadra, fent dites finestres a la castellana en sos marcbs, y contramarcbs, ab garses, y contragarses [...] en la finestra que mira a la plaça se ha de fer, y asentar un balco de ferro de tres pams de eixida, y dotze pams de llargaria en tres riestres de ferro plans, y pavimentar, y encabironar lo dit balco de racholetes, y taulells, com esta el sol de quadra, y així mateix en la finestra, que cau al corral se ha de fer y asentar un balco de fusta vella, los balaustres tornechats, y els pasamans y soleres de biga, fent aquell de dos pams de eixida y deu de llargaria, pavimentat de racholetes, com lo damunt dit, y en la porta principal de dita quadra, que ix a la primera pesa [sic] se ha de fer, y asentar porta nova de sis, y nou pams de llum ab son bastiment, y alquitrau [...]

³⁶⁷ Sobre los detalles de la arquitectura popular de esta zona puede verse: Mileto, Camilla y Vegas López-Manzanares, Fernando: *Homo Faber. Arquitectura preindustrial del Rincón de Ademuz*, Mancomunidad del Rincón de Ademuz, Valencia 2008.

³⁶⁸ [...] que los dits Joseph Navarro, y Mauro Gaso sien tenguts y obligats de paimentar de taulellets de Moncada el payment de la cuberta, que cobri les dites quadra, y alcoves, y michanar de barandat lo ambit de aquell a plom de la chasena [sic], y un barandat al traves, y cobrits de quartons, y fer un cielo raso de canes a la alçada de dotze pams, y reparar lo dit cielo raso, parets, y barandats de algeps ordinari, y fer dos portes ordinaries per a fer els dits aposientos ab ses frontises, panys, y clans en aquelles de quatre, y huit pams de llum, y de la mateixa manera se han de fer quatre finestres noves a la mida dels buits, que y ha, com son les dos, que miren al corral de dos cloendes, ab sos bastiments, frontises, y forrellats, y les dos, que miren a la plaça de quatre cloendes, ab sos antepits de mig en avall, balaustres frontises, y forrellats, (tot falcats, y adresat de algeps per dins, y fora, ab la advertencia, que la dita cuberta que cobri dites quadres, y alcoves de ha de encabironar de cabiro, y rachola, prima de tres, y cinch del pam ab la advertencia, que una paret de micha rachola, que se

reparar las ventanas existentes, sino de crear unas nuevas adaptadas a los huecos que ya había. Igualmente era necesaria una cubierta en el momento de la intervención. Ello nos hace pensar en que no se trataba tanto de una ruina como de una obra nueva, donde se habían modificado anteriormente los huecos y que en este contrato se estaba completando algo empezado un tiempo atrás. Así se explicaría también la denominación de pieza o cuarto nuevo.

Contigua a la primera habitación citada estaría la cocina (Lámina 6.1), de la que sabemos que tenía dos ventanas, una todavía reparable y la otra deshecha, que tenía que ser renovada³⁶⁹. En el paso de entrada a la cocina se tenía que colocar una escalera de caracol para subir a los cuartos de las criadas³⁷⁰. Esta escalera de caracol estaba en una esquina de la pared y se debía hacer también un acceso a la misma desde la cercana despensa o *rebot*, accediendo mediante el uso de *soles* o travesaños³⁷¹.

La capilla u oratorio se encontraba junto al vestíbulo de la casa (Lámina 6.6). Como parte de la reforma se pide a los obreros que quiten la mesa del altar y el retablo para poder abrir en este lugar un paso a la cocina, además de demoler una cocinita francesa (una chimenea empotrada en la pared) que hay en el vestíbulo o *peça primera entrant de la escala*³⁷². Encima de este oratorio había un porche con una cubierta de teja vana de aproximadamente 14 x 44 palmos (3,17 x 9,97 m) y una ventana recayente al patio, usada para subir la paja. Esta cubierta tenía que rehacerse con tablero de ladrillo y teja³⁷³.

esta cabent al costat de la porta, que passa al porche, se ha de desfer, y tornar a masisar lo buit de dita paret, y porta de paret de una rachola [...]

³⁶⁹ [...] *fer una finestra nova a la mida del buit que y ha, que pren llum la cuyna ab son bastiment quatre cloendes, com esta la vella, que no te remendo, fent esta un pam mes llarga, que la vella, passant les frontises, que y ha en la finestra vella, y asentarla en son puesto y remendar la altra finestra de dita cuyna [...]*

³⁷⁰ [...] *fer lo sobrecaragol per a muntar als quartos de les criades circuit de barandat doble en lo rincó de la paret de sis pams de diámetro en sa barana alrededor de barandat doble, y tot reparat de algeps, caragol y barandat, obrir, y asentar porta nova al peu de dit caragol de tres, y huit pams de llum ordinaria ab ses faixes planes, ab ses frontises pany, y clau, y que la entrada de dita porta ha de estar al pasadís, que entra a la cuyna [...]*

³⁷¹ [...] *fer en lo rebot, que esta al costat del caragol contengut en los capitols antecedents, y se encontra en este, el sol de aquell de carrerons de rachola ordinaria, tapar en algeps los badalls, y forats de les parets de aquell, y obrir un buyt de porta, per entrar del caragol en dit rebot, posant soles, y asentant una porta vella, que y ha a la entrada de la quadra damunt capitulada [...]*

³⁷² [...] *sien tenguts, y obligats de llevar la mesa del altar, y retaule, que y ha en lo oratori, a hon se diu misa, y obrir, y asentar una porta ab son bastiment, pany, frontises, y clau, acomodant una de les portes velles, que y ha entrant a la cuyna, fent bastiment nou a aquella, tancant de barandat doble lo buit de la porta de la entrada de dita cuyna, y pavimentar de racheletes lo ambit, que ocupa la mesa del altar, que ha de servir per a transit a la cuyna, y derrocar lo resalt de la cuyneta francesa de la peça primera entrant de la escala, y igualant de barandat lo buyt de dita cuyna. [...]*

³⁷³ [...] *sien tenguts, y obligats de llevar la fusta, que esta rubin en la cuberta de la teulada vana, que cobri el porche de damunt lo oratori, que te catorse pams de amplaria, y quaranta y quatre de llargaria, y cobrir de polaines castellanés, cabirons y rachola y teulada paymentada, afigint les teules noves, que faltaran, y recorrer y paymentar de rachola tots los clots, que ha en lo sol del porche, y davall dita cuberta, y tapar tots los forats, badalls, y rompiments de les parets, y antepits de finestres que circueixen aquell, y fer, y asentar una porta nova de quatre, y huit pams de llum ab son bastiment frontises pany, y clau per a eixir del quarto de les criades al dit porche, y demes que es segueixen, y tambe se ha de posar en dit porche a la finestra, que correspon al [...] del pati una biga ab son ferro per a carriola per a abaixar palla [...]*

Todas las cubiertas de la casa se repararon y retejaron, reponiendo la base de mortero blanco sobre el tablero en todas excepto el tejado que cubre la sala y el *menchador* o comedor, que era de teja vana como el del oratorio (Lámina 6.3). En esta última se deberían sustituir *hasta trenta cabirons, que mostren estar ruins*, construyendo un tablero de ladrillo enjaharrado de yeso sobre el que colocaría mortero y retejaría, conformando lo que el documento llama *teulada pavimentada* frente a la antigua *teulada vana*³⁷⁴. La cubierta a teja vana es aquella donde las tejas se colocan directamente sobre los travesaños de madera, aún presente en la arquitectura popular de algunos territorios³⁷⁵. Debió coexistir durante bastante tiempo con los tejados sobre tablero de madera, bastante más costosos y empleados generalmente en obras de cierta importancia. El impulso de la producción de ladrillos durante el siglo XVII seguramente abarató los precios de la ejecución de tableros cerámicos, que garantizaban una mayor estanqueidad y durabilidad a largo plazo, además de facilitar el mantenimiento por su mayor resistencia. Respecto a la mención del comedor, debe destacarse que este es el único lugar del texto donde se menciona esta pieza, que seguramente ocuparía una posición contigua a la primitiva sala representativa³⁷⁶.

Tenemos noticia también de la colocación de *empostats* o tejadillos de protección sobre el balcón de una habitación recayente al huerto (Lámina 6.4)³⁷⁷ y dos ventanas con antepecho de barrotes en otra estancia contigua que hacía esquina, mirando al

³⁷⁴ [...] *sien tenguts, y obligats de recorrer y adobar totes les teulades de dita casa, llevar totes les teules, que y ha rompudes, y posarles sanieres juntament los cavallons, y carenes, y eixides, tot lo que esta romput se ha de remendar per a que no y ploquen aquelles, paymentant de morter blanch, aquelles, que son paymentades, excepto la teulada, que cobri la sala, y menchador, que te y es teulada vana, que per a mes permanencia de aquella y escusar remiendos se ha de fer la dita teulada vana, sobre la mateixa fusta mudant de aquella hasta trenta cabirons, que mostren estar ruins, y posarlos nous, y clavat ab les faixes grans, y encabironar de rachola tota la dita cubierta menys la eixida, y llafardar de algeps, y tomar a fer la dita teulada pavimentada, y perfilada de morter blanch, que solapen canals, y cubertes quatre dits als michs, fent a la part superior eixida de racholes, y teules perdudes, ab sa carena, y cavallons al rededor, y totes les boques teules de les eixides perfilades, afigint totes les teules noves, que faltaran de la mateixa manera que les velles. [...]*

³⁷⁵ Quizá era de este tipo, aunque a dos aguas, la primitiva cubierta realizada para el Consulado del Mar en 1581. Las cerchas mantienen una separación entre ellas de aproximadamente tres metros. La principal particularidad de la cubierta original de este cuerpo de la Lonja, sustituida en 1904, radicaba en el hecho de que las correas no se disponían perpendiculares a las cerchas, como es convencional, sino que existían grandes vigas horizontales apoyadas a mitad de la cercha, sobre la que se colocaban de forma vertical las piezas menores de madera. De este modo se resolvía una cubierta de mayor pendiente que las actuales. La solución presenta la ventaja de conservar la disposición vertical de las viguetas, empleada para cubiertas a un agua o a dos aguas sobre jácena o muro central. Bien resuelta, este tipo de cubierta exige que las triangulaciones coincidan con el lugar de apoyo de las vigas horizontales, desapareciendo la flexión de las piezas inclinadas de la cercha.

³⁷⁶ Vista la referencia a la antesala o “prima peça”, ésta no puede ser de ningún modo el comedor. En el inventario de los bienes del VII conde se observa, aunque no se mencionen expresamente las habitaciones, la misma secuencia entre los muebles propios de la sala y los del comedor.

³⁷⁷ [...] *fer, y asentar un empostat nou de la llargaria del que y havia, que son tres pams mes llarc, que el balcó de la finestra de la quadra, que mira al hort de cinch taules de eixida, ab sos permodos [sic], y angilera, barrots, tot planchat per dalt, y baix, y clavat lo dit empostat en la alquilara [sic] perque no sen abaixe, falcat y adreçat de algeps. [...]*

huerto y al norte o Tramontana³⁷⁸. Se especifica en estas últimas que se debían aprovechar las bisagras *-frontises-* de las ventanas antiguas, reponer un barrote de hierro y un travesaño de madera en la parte de abajo, lo que sugiere que se trataba de balconeras con antepecho. Se ofrecen también las dimensiones, nada despreciables, de 8 x 13 palmos (1,81 x 2,94 m). En esta última habitación también se pretendía deshacer y volver a reconstruir un paño de muro, seguramente de tapia, de dimensiones 24 x 24 palmos (5,44 x 5,44 m)³⁷⁹. Casi al final del documento se indica de pasada que en este paño de pared se iba a situar un balcón, que se había pagado previamente³⁸⁰. Sabemos también de la existencia de otra ventana de gran tamaño (18 palmos de altura = 4,08 m) en esta misma habitación de esquina, en la que debía reforzarse una de las jambas por haber reventado³⁸¹. Por sus dimensiones esta última ventana podría corresponder a uno de los antiguos ventanales góticos o, más bien, a un gran balcón ejecutado a su costa, mayor que los otros dos huecos antes citados³⁸². Recapitulando, tenemos cuatro ventanas *-y no pequeñas-* en esta habitación en esquina. Aunque descartáramos el balcón ejecutado en la pared que se rehizo, nos quedan al menos tres grandes ventanas, de las cuales dos miran con toda seguridad a norte. Si descartamos que la tercera sea el ventanal gótico del patio, nos queda otra balconera de las mismas dimensiones que éste, situada seguramente entre las otras dos. Ello sugiere una estancia de enormes dimensiones, quizá abarcando toda la crujía norte.

Por estas fechas había ya un piso superior encima de la planta noble en todo el edificio. Se hacen puertas y ventanas para distintos porches situados seguramente en

³⁷⁸ [...] *fer en la quadra, que correspon a la cantonada de la part del hort dos finestres noves, a la mida dels buyts que y ha, que son huit pams, y tretze de alçada, ab sos marchs y contramarchs de dos ventalles ab sos galces, y contragalces, y solapos, per quant miren a tramontana [...] ab son empostat en cada una de aquelles de dos taules de eixida ab sos barrots per a resguart de dites finestres de tramontana, y en lo antepit de ferro de la una de dites finestres se ha de posar un balaustre de ferro, que falta, y la travesera de justa de la part de baix, que esta podrida, ab la advertencia, que les frontises velles, que y ha en dites finestres se han de ajustar, y aplicar a les finestres noves, corresponent a les que se han de fer noves.*

³⁷⁹ [...] *que per quant se ha trobat, que en la paret, que tenia [...] la dessus dita quadra que mira al hort, y Tramontana un tros de aquella, que seran vint y quatre pams en quadro poch mes se esta caient, per la qual raho es precis el ferla, y per a poderse fer es necessita de apuntalar la cubierta del porche, per ço los dits Joseph Navarro y Mauro Gaso sien tenguts, y obligats de apuntalar la dita cubierta del porche, y tornar a fer dits vint, y quatre pams de paret poch mes o menys, que se esta cabent paredada de rachola, y morter de dos pams de grosaria allargant la dita paret lo tros de cantonada, que correspon a la alçada dels vint, y quatre pams fins rebre la cubierta de cap teulada y lo angle que carrega en dita cantonada tot falcant en algeps perfilada dita paret per fora, y rebosada per dins de morter blanch [...]*

³⁸⁰ [...] *exceptuant el balco de ferro, que se ha de posar en la quadra que cau al hort en la paret, que se ha de fer nova, lo cost del qual ha pagat la dita Dona Geronyma Sorell [...]*

³⁸¹ [...] *fer en una de les finestres de la quadra de la part de la cantonada contenguda en los capitols antecedents una branca de paret que ha reventada de tres pams de grosaria, y dibuyt de alçada poch mes o menys, y en dita paret a poca distancia de dita finestra se he de fer un repen de sis pams en quadro, y una rachola de grosaria [...]*

³⁸² Si tomamos los huecos de la fachada principal, para llegar a los 4 metros es necesario suprimir el antepecho y el apoyo de los arquillos trilobulados hasta la clave. Seguramente se desmontaron las piezas de piedra y se sustituyeron por un dintel de madera en su misma posición, pero de menor canto. Se podría pensar también que se tratara de la ventana gótica del patio y que la jamba referida sea la correspondiente a la parte interior, pero la interpretación es forzada y además resultaría extraño que hubiese reventado precisamente el muro de sillería y junto al antepecho.

las crujiás de Tramontana³⁸³ y del huerto³⁸⁴ antes referidas, así como en la fachada principal.³⁸⁵ En los segundos (Lámina 6.4) se hace referencia a una escalera de caracol rematada inicialmente por un tejadillo plano³⁸⁶, seguramente adosada a las cubiertas del propio edificio y que posiblemente bajaría hasta el huerto, pues aparece situada entre dos ventanas del entresuelo³⁸⁷. Además de estas dos ventanas, tenemos noticia de reparaciones variadas en el entresuelo (Lámina 6.5), donde estaba una habitación denominada la *cuyneta del gentilhome*, o cocinita del gentilhome, comunicada desde una escalera seguramente al piso principal³⁸⁸. Suele llamarse gentilhome a cada uno de los aristócratas que sirven directamente al rey como criados, por lo que se nos plantea la duda de si en este caso se está refiriendo a algún miembro de la familia que hubiera estado en la Corte, o si se estaría haciendo alusión propiamente al mayordomo o ayuda de cámara del Conde de Albalat.

Curiosa es la referencia después a las reparaciones de los canales del huerto y la pavimentación de los caminos *vores* y los cuatro bancos de una especie de replaceta octogonal o *huytavo*³⁸⁹. Este huerto, convertido en un bello jardín de recreo, estaba comunicado a través de una puerta con el corral (Lámina 6.7). Volviendo al entresuelo (Lámina 6.5), sabemos también de la existencia de un oratorio con una reja y de la reparación de un machón de apoyo bajo una de las

³⁸³ Después de hablarse del muro nuevo de 24 x 24 palmos, se pide *tornar a fer lo barandat doble, que se ha cayent que dividix los dos porchets, possant una porta ordinaria ab ses frontises, forrellats y fer bastiments a unes finestres velles que y ha en dits porchets a la mida dels dos buyts, que y ha en ses frontises, y forrellats ordinari, y asentarles en sos puestos, y posar un forrellat a la porta.*

³⁸⁴ [...] *fer tres bastiments de portes per a tres cloendes de porta velles, que y ha en los porchens [...]* [continúa más adelante] *y fer en hu dels dits porchens la cloenda de una finestra, que falta ajustarla al bastiment vell, que y ha, ab ses frontises, y forrellat ordinari, y ferne altra nova de tres, y quatre pams tota de justa ab ses frontises, [...] forrellat, bastiment y [...] en lo barandat, y buyt, que y ha damunt la teulada de damunt lo cobri escala fent en lo bastiment de dita finestra una reixeta de fusta, per a que pugua estar uberta.*

La referencia aquí a la cubierta de la escalera nos sitúa en el ala Oeste del edificio, recayente también al huerto.

³⁸⁵ [...] *fer en la finestra del porche, que cau al hort una finestra nova a la mida del buit [...] com son als dos porchens, que cabuen a la plaça, y a la porta finestra per a hon se pucha la palla, y tambe llevar el bordo del antepit del porche, y reparar aquell y els portells, que y ha en lo antepit, y aiximateix adobar, y cubrir tots los canons, y remats de fumerals per a que no es ploguen.*

³⁸⁶ [...] *y una de les tres portes se ha de asentar al cap del caragol, que munta als dits porchens, y tambe desfer lo terradet, que cobri el dit caragol, que se esta caent, posar quartons nous, y cubrirlo de teulada paimentada, y remendar en dit caragol tot lo que esta romput [...]*

³⁸⁷ *obligats de fer dos empostats nous de cinch taules de eixida, y deu pams de llargaria [...]* y asentarlos en les dos finestres que cabuen al hort al costat del caragol, a una y a altra part.

³⁸⁸ [...] *recorrer los badalls, y forats, que y ha en les parets, y barandats dels entresuelos de dita casa, y aiximateix fer un antepit de una de les finestres de dit entresuelo que estat rompuda, y masisar la reixa, com estan les altres finestres del costat, y aiximateix la cuyneta del Gentilhome, que esta en dit entresuelo se ha de remendar tot lo que esta ruin juntament la escala que baixa a aquella.*

³⁸⁹ [...] *y aiximateix totes les vores, y cequies del hort, y payments de racholetes se ha de pagar de racholetes, y morter blanch, y les vores dels payments de racholeta, y a hon falten racholetes posar taulelles, y juntament se han de pagar los quatre banchs del huytavo de taulelles grans, y morter blanch, y aiximateix les quatre entrades del dit huytavo, y masisar, repehuar, y rebosar tots los buyts, forats, y descarnadures, que y ha, y tambe la porta que ix del dit hort al corral del costat se ha de fer nova ab son bastiment, y frontises, y forrellat ordinari, netechant totes les cequioles, que reguen dit hort.*

jambas de su ventana, que partiría de los cimientos y subiría 18 palmos, con una anchura de 6 palmos (4,08 m y 1,36 m, respectivamente)³⁹⁰

En la planta baja se encontraban los espacios de servicio, a los que se hace también referencia. Se debía empedrar el suelo de la caballeriza y pavimentar el suelo del aposento donde dormía el cochero, junto a la caballeriza, así como reparar el pesebre. Este espacio debía encontrarse cerca del acceso principal, porque el documento hace referencia dentro del mismo capítulo a la puesta a punto de la puerta de la casa³⁹¹.

El documento de la casa de los Sorell trata también de la reconstrucción de la *coberta del entresuelo*, es decir, el techo, de la otra parte del entresuelo recayente a fachada (Lámina 6.8)³⁹², acabando de demoler los restos de una bóveda que quedan en un ámbito de 23 palmos más o menos (5,17 m). A continuación, se propone construir una pared de un ladrillo (un muro de un pie) en el espacio intermedio de los dos pilares que enfrentan a la fachada principal, y el muro de ésta, y cubrir el espacio de la bóveda con diez vigas castellanas *de galga de sis de la sissa*, cabirones *de tres y cinch el pam* clavados a las vigas, y un tablero de ladrillo, pavimentando todo hasta encontrar la pared de la alcoba. Es interesante ver que no se trata tipológicamente de un forjado común, sino de una cubierta plana. Debía ser un espacio accesible desde el interior para su disfrute, porque el tipo de pavimento que se usa estaba decorado: se habla de *taulells, y racholetes de sembradillo*, es decir, baldosas cerámicas cuadradas montadas en molinete alrededor de pequeños azulejos cerámicos, como se acostumbraba a hacer en los interiores de cierto nivel en la Valencia de los siglos XVII y XVIII. Su posición debía estar contigua a la primera habitación analizada,

³⁹⁰ [...] *fer en la paret de la reixa del oratori, dels entresuelos, que cabuen al hort un peu a la branca de dita reixa de tapia reventada, que y ha de sis pams de amplaria, y dibuyt de alçada poc mes, o, menys del fonament en amunt, fent en aquell de rachola, y bon morter de tota la grosaria de la paret vella, perfilar per fora, rebosat per dins, y adreat de algeps.*

³⁹¹ [...] *empedrar lo sol de la cavalleria sols la llargaria del pesebre que y ha, y restant de aquella se ha de recorrer los clots, que y ha, y lo aposentet de darrere la porta de dita cavallerisa, se ha de paimentar de rachola ordinaria lo sol del aposento, bon dorm lo cochero al costat de dita cavallerisa, y adobar los banchs, que y ha romputs en dit quarto, y fer la cloenda de la porta del dit quarto nova ajustada al bastiment, que y ha en ses frontises, pany, y clau, y tambe en lo pesebre de dita cavallerisa, tota la largaria de aquell se ha de posar el taulo nou de pam, e mig de amplaria, y quatre dits de grosaria en sos pens drets, y traveses tot clavats, y fortificat, y paymentar lo dit pesebre de rachola, tot lo que esta desfet, y posar los lligardors [...], que falten, y amichanar lo dit pesebre davall les traveres del barandat doble, y rebosar en morter blanc los forats, y descarnadures totes les parets de dita cavallerisa, y en una finestra del quarto del cochero se ha de posar una crehuera de ferro, y en la porta principal se ha de posar bernal de ferro en ses baldovelles, y pedra forada a la part de baix, y maneta a la balda, clau al pany de aquella, y altra clau al pany de la cadena, y guardes noves, y clau nova al pany del postich, y escudet, y remendar en dita porta lo que esta romput, deixant dites portes, y finestres damunt capitulades en sa deguda perfeccio los bastiments de aquelles ajustats a les cloendes.*

³⁹² [...] *tornar a fer la coberta del entresuelo, que esta cayguda, acabar de tallar y rompre los troços de bovedes, que exten en lo ambit de vint, y tres pams de diametro poch mes, o menys, fent una paret de una rachola en lo intermedi dels dos pilars, que enfronten en la frontera de la plaça, y sobre dita paret nova, y la paret de la plaça, a bon esta el puesto comu han de carregar, y posarse deu bigues castellanes de galga de sis de la sissa, que entren lo menys un pam a cada part, y encabironar de cabirons de tres, y cinch el pam, clavats en dites bigues, y cobrir de rachola, y paimentar per damunt tot lo dit sol de taulells, y racholetes de sembradillo fins encontrar la paret juntament la alcova.*

como sugiere la referencia a la alcoba, aunque no acaba de encajar el hecho de que en aquélla se coloque un balcón y que no se mencione ninguna puerta de salida. Sabemos además que debajo estaba la caballeriza³⁹³.

Interesante es la referencia a la reposición de un total de dos ventanas en el entresuelo, alguna de las cuales podría corresponderse con la que aparece en la documentación del siglo XIX, y al cegado de dos *arquets* en la parte de las bóvedas, dejándose un hueco para una puertecilla de 4 x 8 palmos (0,90 x 1,80 m) en el que queda a la parte de la plaza³⁹⁴. La interpretación del término *arquet* en este contexto resulta ambigua, dada la tendencia por parte de las gentes valencianas al empleo de diminutivos. Sin embargo, recientemente hemos comprobado la presencia de grandes arcos de paso para apeaar muros superiores en los entresuelos del Palacio de Daya Nueva, que en tiempos fue de los Centelles³⁹⁵. Nos informa el documento de que existía una escalera de acceso a este entresuelo y que próximo había al menos otro espacio abovedado justamente debajo de la cocina, contiguo al corral³⁹⁶. Concluye con actuaciones menores en el patio y otras zonas, como la reparación de la tapia del testero del corral y el refuerzo de una viga sobre la puerta de entrada³⁹⁷.

³⁹³ [...] y, en lo ambít de davall la cuberta nova de este capítol arrimat a la paret nova se ha de fer el pesebre nou de tota la llargaria de aquella, lo ban paymentat de rachola coster dos peus [...] y traveses, y quatre lligadors, y igualar de terra ben apisonada lo sol de dita cavallerisa.

³⁹⁴ [...] y tambe se ha de masisar de paret de una rachola los buits de dos arquets, que y ha en les bovedes, que exten al costat de la referida cuberta, deixant un buit de porta, en lo arquet de la part de la plaça, per a fer, y asentar en dit puesto una porta ordinaria, ab son bastiment, de quatre, y huit pams de llum ab ses frontises, pany, y clau, y rebosar les dites parets per les dos cares de morter blanch, paymentar de rachola ordinaria los sols dels aposentets de davall les bovedes, y obrir la finestra, que esta tapada de barandat per a llum de dits aposentos, y posar en aquell una finestreta ab son bastiment, cloenda, frontises, y forrellat, ab sa reixeta de ferro [...]

³⁹⁵ También en este caso uno de los arcos apoyaba el muro posterior de la antigua torre representada por Tosca en 1704, actualmente desaparecida. Debo agradecer a los actuales condes de Daya Nueva, D. Vicente Dasí Garrigues y D^a Teresa Arnau Ros, la oportunidad de haber podido analizar con cierto detenimiento el piso del entresuelo del edificio, donde residen. Por desgracia, discrepancias familiares impiden de momento estudiar el piso principal.

³⁹⁶ [...] y adobar, y paimentar tots los escalons, y replans de la escala que munta al entresuelo de damunt la dita cuberta, y tornar a fer la barana de aquella, que esta cayguda, deixantbo tot reparat de algeps, la dita escala paimentada de taulells grans, y recorrer les parets, y barandats dels entresuelos del costat del damunt dit, y fer finestra nova a la mida del buit, que y ha, que ix a la part de la plaça, juntament, la porta del aposentet a hon esta dita finestra se ha de fer nova la cloenda de aquella tot guarnit ab ses faixes, y moldures, frontises, tancadures necessaries, y un pany, y clau nova a la porta que passa de un entresuelo a altre de este capítol, y en la boveda que correspon davall la llar de la cunya principal se ha de posar per a descansar de aquella una hosada [sic] de fila de un pam en quadro, y enredriarla de paredat de rachola, y algeps, y reparar de algeps tot lo descarnat de dita bolta, que quede bona, y segura, y masisar de paret lo buit del almari [sic], que y ha davall la dita bolta la grosaria de la paret, que cau al corral [...]

³⁹⁷ [...] y tots los clots, y fondos del sol del pati desde la porta principal hasta lo reixat de ferro, que quede igual prenint la terra del corral del costat de les cavallerises, y carrosera, deixant lo sol de dit corral igual, que les aigues no se acosten a les parets, y netejar totes les cequiles, y puestos comuns de dita casa, y reparar, y rebosar tots los forats, y descarnadures del pati de dita casa. [...]

[...] fer, y asentar en lo aposento eixint al hort a ma dreta una porta ab son bastiment, pany, y clau, y recorrer aquell en la forma que se han de recorrer los continguts en los capítols antecedents, y en la paret de la tanca del corral a la testera de aquell se ha de repebuar, y masisar de paret los forats, que y ha, y alsar lo que esta desmoronat y fer cavallo per damunt, y aiximateix a una biga podrida, que y ha al cap, que correspon a la cuberta de damunt la porta principal de dita casa, posar per a seguritat de aquella un arriot [sic] de ferro de bergelli quadrast [sic] de dos dits.

Junto a muchos palacios medievales era habitual construir un callejón privado de servicio, que al final acabaría siendo cerrado y colmatado en las sucesivas reedificaciones³⁹⁸. Esto ocurre todavía entre los palacios de Alpuente y Mercader en la calle Caballeros, donde ambos edificios se han repartido el paso equitativamente, siendo el fenómeno estudiado en profundidad por Concepción López³⁹⁹. En el caso de los Sorell comprobaremos al contrastar el parcelario con los expedientes de Policía Urbana la presencia de un paso lateral, que sugiere ya Mancelli en su dibujo, que en 1703 estaba cerrado y al que se abrirá una puerta en el siglo XIX.

Lo más interesante de estas últimas anotaciones es la noticia de la presencia de bóvedas, seguramente de ladrillo tabicado, en esta parte del edificio. Podríamos pensar que serían similares a las que todavía se conservan en algunos lugares como el castillo palacio de Luchente o la casa señorial de los Sorell en Xeldo. Aparecen bóvedas tabicadas documentadas en las caballerizas de los palacios de los Próxita en Alcócer y de los Borja en Valencia, sobre los que se hablará más adelante. Hemos visto también bóvedas tabicadas de arista en parte de los semisótanos del Palacio de los Centelles, hoy de los Condes de Daya Nueva, lo que pudieron también pertenecer a las caballerizas La cronología de estos elementos es siembre del último cuarto del siglo XVI. Siendo espacios secundarios, en Luchente y Xeldo las bóvedas son medios cañones rebajados, aunque determinadas alusiones en nuestro documento (colapso prácticamente en cuadrado o la presencia de dos pilares en la parte posterior y un arco en el lateral) sugiere que se trate de bóvedas de arista, algo más apropiado para lo que quizá fue el primitivo entresuelo citado en el inventario de 1485, como veremos. Desconocemos el caso de la residencia de los Borja, pero probablemente fueran bóvedas de arista.

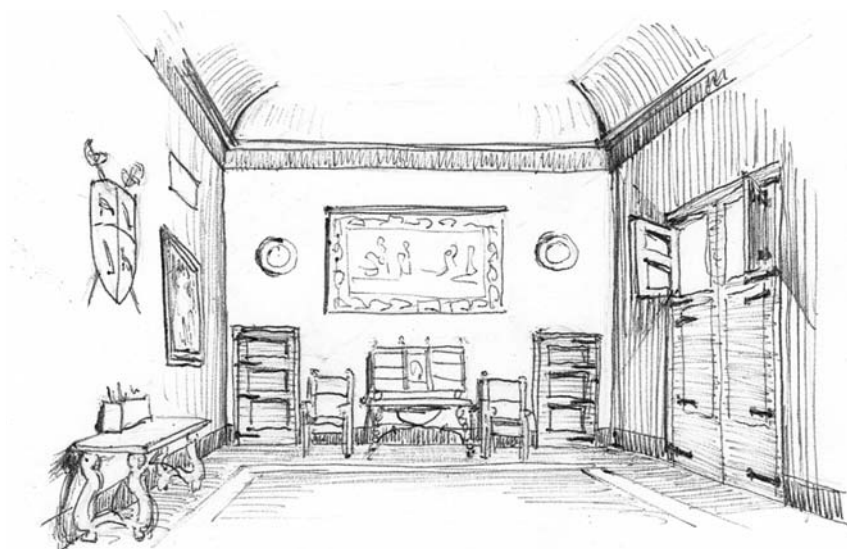
¿Por qué llegó a colapsar la bóveda? Una posible explicación serían las filtraciones de agua, que podrían haber debilitado el yeso y se habría producido un deterioro irremediable. Sin embargo, en estos casos lo habitual suele ser que caiga únicamente la bóveda. Aquí la referencia a los dos pilares sugiere el desplome también de uno de los arcos, situado en la parte posterior. Así mismo la mera presencia de este arco indica una continuidad inicial en la distribución interior, como ocurre con la otra estancia mencionada después. Otra argumentación plausible sería que en este lugar de planta cuadrada hubiera estado la torre dibujada por Mancelli en 1608 y que su caída hubiese producido la ruptura de la bóveda e incluso deterioros en las zonas

³⁹⁸ Este fenómeno es muy evidente en el Palacio del Almirante de Valencia, levantado sobre tres edificios más antiguos, cuyas fachadas se conservan parcialmente, y de los cuales uno se cortó para crear un paso a la derecha de la propiedad. Sobre este edificio puede verse: AA.VV.: *Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991.

³⁹⁹ Véanse las conclusiones de su Tesis Doctoral: *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia, su estudio y catalogación, ejemplo gráfico*, UPV, Valencia 1995.

contiguas del edificio. Así se explicaría la falta de continuidad con el arco referido y, sobre todo, la no existencia de cubierta de ningún tipo en la primera habitación citada a propósito de este documento, que también era adyacente.

No hay ninguna noticia de terremotos en el siglo XVII, pero sí de varias riadas y desbordamientos del Turia en su paso por Valencia. Sólo en la segunda mitad del siglo cabe referir las de 1651, 1672, 1680, 1689 y 1695⁴⁰⁰. Podría suponerse que el agua hubiera contribuido a dañar el estado de la parte baja de la torre y, con el tiempo, producir su colapso. No obstante, se trata únicamente de una hipótesis.



Recreación hipotética del *cuarto nuevo* de 1703.

4.5.- La historia no escrita: el problema de la heráldica de los Sorell

Una pista importante de lo que ocurrió en el palacio de los Sorell nos la puede dar la heráldica, si somos capaces de identificar a quién pertenecieron los diferentes escudos de armas que encontramos en el edificio. El apócrifo manuscrito de Febrer, quizá del siglo XVII⁴⁰¹, nos refiere la siguiente trova a propósito del origen del linaje:

⁴⁰⁰ Sobre las crecidas del río Turia, puede verse: Almela y Vives, Francisco: *Las riadas de Valencia (1321-1949)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1957

⁴⁰¹ La copia más antigua de las *Troves* de Mossen Febrer es un manuscrito del siglo XVII que perteneció al genealogista Onofre Esquerdo. Ya a mediados del siglo XVIII hubo un debate sobre su autenticidad entre Gregorio Mayans, Joseph Ortí Mayor, Vicent Ximeno y Marcos Burriel, detectándose el engaño por el análisis léxico y sintáctico, la fantasía de algunos hechos narrados (como la presencia de los Cruilles en la Conquista de Valencia) y la ausencia de referencias anteriores a 1680. Esta obra valenciana puede relacionarse con una equivalente catalana titulada *Llibre dels feyts d'armes de Catalunya*, que se escribió por las mismas fechas.

*Estos dos Sorells sens ones de mar
Sobre lo camp de or, indiquen lo nom
De Arnal de Sorell, a qui el Rey va armar
Estant en Mallorca, perquè va posar
Sobre la muralla primer que tot hom
La Real senyera. Apres en Valencia
Peleà molt be contra el Sarrabí,
Que es fortificà, per sa congruència
En Puzol, e allí en la resistència
Ixqué mal nafrat, e en lo Puig morí.
Un fill bona hacienda té en Algemesí.⁴⁰²*

Por tanto, el escudo de armas de los Sorell sería, como se indica en las dos primeras líneas, dos jureles o peces sobre fondo de oro. No encontramos este escudo en el palacio de Valencia, sino en imágenes de época tardía, por ejemplo en el interior del templo parroquial de Albalat dels Sorells, donde se representaron en la primera mitad del siglo XVIII las armas del conde José Sorell, antes Torán de Magarola⁴⁰³.

Si recordamos que el texto del apócrifo Febrer se escribió en tiempos de Onofre Esquerdo, es decir, hacia 1670, es lógico comprobar que éstas fueran las armas utilizadas por la familia en el siglo XVII. Pero no son las que encontramos en el palacio de Valencia, cuarteadas con unos toros o bueyes de enigmático origen. Ahora bien, si el escudo medieval de la familia tenía los toros, ¿por qué se suprimieron en las representaciones tardías? Una posible explicación sería la pérdida de la posesión de los señoríos de Bétera, Chirivella y Masanasa, que Jaime Sorell había heredado de su madre, Elena Boil. Como se ha comentado anteriormente, esta cesión tuvo lugar por sentencia favorable a Gaspar Rocafull, conde de Albátera, publicada el 12 de noviembre de 1626.

Podemos intuir que en esta época se había relacionado la presencia de los toros en el escudo familiar por el entronque de Luis Sorell con Elena Boil y que, perdida la herencia materna, por despecho o por ignorancia, el propio Jaime Sorell decidiera suprimirlos de sus armas. Que en ese momento los toros se identificaban con Boil lo tenemos claro gracias a un escudo de armas del siglo XVI, procedente de la casa

⁴⁰² Febrer, Jaume: *Trobes*, Imprenta del Diari, Valencia 1796, p. 252

⁴⁰³ Si nos atenemos a las reglas de la heráldica, podemos describir el escudo con cierta rigurosidad. Se trata de un escudo cuartelado, compuesto por los siguientes cuarteles: 1º Trae de oro dos jureles, puestos en palo (por Sorell); 2º De oro, un monte flordelisado de azur (por Despuig); 3º De oro, dos palos vibrados de gules, bordura de azur con siete estrellas de ocho puntas (por Magarola) y 4º, de oro, un roque de plata (por Roca). Sobre el todo, un escudete de gules, con un buey pasante de oro, sobre ondas de azur y plata (por Torán). Queda rematado por una corona de conde y, tras el escudo, la cruz roja de San Jorge de Alfama, usada por los caballeros de Montesa.

solariega en la capital, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Lámina 2.4).

El escudo, tallado en piedra arenisca, carece de decoraciones externas y debía estar preparado para ir empotrado en la pared, seguramente sobre alguna puerta. De hecho, está labrado sobre una loseta de escaso espesor, que permitiría la sustitución sin hacer un gran agujero. Está partido, representándose en el primer cuartel las armas de Luis Sorell y en el segundo un nogal arrancado (por Zanoguera). Vayamos ahora a las armas de Luis Sorell, cuarteadas, traen toros o bueyes en los cuarteles 1º y 4º y peces en el 2º y 3º. Son las mismas que encontraremos en el resto del palacio para los miembros del linaje Sorell (Lámina 2.3), pero con una diferencia: los toros se han añadido posteriormente, suprimiendo la heráldica anterior. El Barón de San Petrillo fue quien interpretó este extraño arreglo como una actualización de un escudo de piedra realizado en tiempos del segundo matrimonio de Luis Sorell, con Ángela Zanoguera, para poder incluir las armas de su tercera esposa, Elena Boil⁴⁰⁴.

En la Edad Media y en el siglo XVI era habitual alterar los escudos y cuartelarlos alternadamente para incluir las armas de un matrimonio, creándose bellas combinaciones que finalmente pasaban a convertirse en el nuevo emblema de los descendientes, quienes casi siempre ignoraban su origen. Sin embargo, lo normal es que, en estos casos, los cuarteles 1º y 4º sean los que representen el blasón de la familia paterna, mientras que los otros dos hagan referencia a la materna. Este hecho podría explicar el error que comete Pere Joan Porcar al denominar Crisanto Boil de Sorell al hijo de Jaime Sorell y Elena Boil, cuando en todo caso sería lo contrario⁴⁰⁵.

Vayamos una generación atrás. Si Luis Sorell modificó su escudo de armas por el matrimonio con Elena Boil, reincorporando los toros y volviendo al mismo escudo primitivo, podemos deducir que él mismo había cambiado sus armas, para incorporar el linaje de su madre. Recordemos que Luis Sorell era hijo de Baltasar Sorell y de Inés y Ladrón de Vilanova de Ixar, representante de uno de las principales familias de la aristocracia castellana. Tendría su lógica que Luis Sorell hubiera adoptado las armas del renombrado y antiguo linaje de los Ixar o Híjar -

⁴⁰⁴ Caruana Reig, José - Barón de San Petrillo: "Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos", en *Archivo de Arte Valenciano* nº 11 (1925) pp. 3-21, concretamente pp. 15-16.

⁴⁰⁵ Porcar, Pere Joan: *Dietari (1586-1629)*, Diputación de Valencia, Valencia 1983, p. 246. En la documentación medieval hemos comprobado que, al contraer matrimonio, las mujeres adoptan el apellido del marido, como ocurre actualmente en otros países como Francia, Reino Unido o Estados Unidos. Cuando nos encontramos ante damas de familias importantes, estas mujeres incorporan su apellido tras la preposición "de". Sin embargo, en el testamento de Luis Sorell y los documentos de la época, se hace referencia a la viuda como Elena Boil de Sorell, según una costumbre todavía arraigada en algunos lugares, donde al apellido de la esposa se le incorpora detrás el del marido.

emparentada con las casas reales de Aragón y de Navarra⁴⁰⁶- en los cuarteles 1º y 4º y que después se hubieran repicado para colocar los toros en deferencia a su tercera esposa, por la que sus descendientes heredarían el mayorazgo de los Boil.

Dado el reducido espacio, cabe pensar que lo que se habría labrado en el cuartel de Íxar serían los palos de Aragón, simplificados de cuatro a dos, tal como aparecen en dos escudos de armas pertenecientes a Inés de Íxar, procedentes seguramente de la Capilla del Rosario del Convento de Predicadores de Valencia y conservados actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en la Sala Laporta⁴⁰⁷. Atendiendo a cómo está resuelto aquí, los palos verticales enrasarían con las líneas que enmarcan las zonas –o quedaría ligeramente retranqueado- y el fondo pasaría al mismo plano que el resto.

Los dibujos que tenemos del palacio no presentan ningún escudo con las armas de Ixar. Tampoco encontraremos el escudo de armas de Baltasar Sorell, aunque hay alguna portada de principios del XVI, quizá anterior. Baltasar Sorell podría haber combinado los peces de Sorell y las cruces de Cruilles, como encontramos en el blasón adoptado por su esposa Inés de Íxar para las ménsulas del convento de Predicadores.

Otro escudo de los Sorell es el que representaría los linajes de Sorell (cuartelado, 1º y 4º: de oro, un toro o buey pasante; 2º y 3º: de oro, un pez) y de Aguiló (de oro, un águila de sable). Concretamente encontramos el escudo combinado en la portada principal (Lámina 2.1) y el friso del salón principal (Lámina 1.5). Podemos vincular esta heráldica con la reivindicación de la herencia materna de los Aguiló por parte de Bernat Sorell en 1503. No debemos olvidar la importancia económica de las distintas ramas de esta familia y es seguro que una parte significativa de la fortuna de Mossen Sorell procedería de los Aguiló.

Finalmente, vemos las armas de Sorell aisladas en la ménsula de la capilla (Lámina 2.4), la portada interior de madera dibujada por Asenjo (Lámina 1.17), una hoja de puerta conservada en París (Lámina 2.3) y probablemente –el dibujo sólo representa el cuartelado- en la puerta de acceso desde la escalera (Lámina 1.15). A su vez, el escudo de Aguiló aparecería en solitario en la portada que Bernat Garcia Aparici identificó en Manises como procedente del palacio (Lámina 2.4).

⁴⁰⁶ El fundador de esta dinastía fue Pedro Fernández, Señor de Híjar, hijo natural de Jaime I de Aragón y de Berenguela Alfonso. Casó el Señor de Híjar en segundas nupcias con Marquesa Gil de Rada, hija de Teobaldo I de Navarra. Por ello, sus descendientes combinan los palos de Aragón con las cadenas de Navarra.

⁴⁰⁷ San Petrillo, B. de: “Las piedras...”, pp. 6-8.

Lo cierto es que ninguna de las piezas descritas podría considerarse, por su estilo, anterior a 1485. Incluso en la portada interior de madera, el escudo pudo modificarse con el traslado. Hay documentadas obras en torno a 1485 y muy probablemente hubo otra remodelación poco después de 1500, como se comentará más adelante. La primera campaña de intervenciones se comenzó en vida de Tomas Sorell, por lo que sería lógico que fueran sus armas, o las de su sobrino, las que se mostrasen.

Respecto a la presencia al blasón de los Aguiló, con toda seguridad debería relacionarse con la madre de Bernat Sorell y, siendo más concretos, con la sucesión en la herencia de esta familia. Como se ha visto anteriormente, en 1503 Bernat Sorell reclamó los bienes de la rama materna, ya extinta, del noble linaje de los Aguiló. El escudo con las armas combinadas, presente tanto en la portada como en el friso de la sala, podría corresponder a esta fecha. No obstante, en ambos casos podríamos estar ante sustituciones o remodelaciones de piezas algo más antiguas.

Hay un pequeño detalle en la portada conservada en Manises, aparentemente decorativo, pero que puede encerrar un importante significado. Nos referimos al hecho de que tras el escudo de piedra se labró, también en piedra, una falsa cinta que simula estar sujetándolo al dintel de la puerta (Lámina 2.4). En muchos sepulcros medievales podemos observar la dualidad entre el escudo del varón, aplicado sobre el sarcófago de manera permanente, y el de la mujer, de similares características aunque aparentemente colgado, como algo provisional, porque el linaje femenino irá cambiando de generación en generación. Por ello consideramos que la portada de Manises haría referencia realmente a las armas de Violant Aguiló como cónyuge, por lo que se puede descartar que procediera de la mansión de los Aguiló. Esta portada, similar a la de la antesala, podría corresponderse con las reformas posteriores a 1485.

Volvemos finalmente al problema del principio de este apartado: el verdadero escudo de los Sorell. Las armas que usaron Tomas Sorell y su hermano Pere fueron las del escudo cuartelado pero ¿son las propias del linaje o una combinación de dos escudos? Los descendientes de Mossen Bernat Sorell habrían actuado con gran libertad con respecto a los toros, que fueron cambiando de generación en generación hasta acabar desapareciendo. Por lógica deberían corresponder a la heráldica de Esclaramunda Sagarriga, madre de los tres hermanos que vivieron a mediados del siglo XV. Sin embargo, el escudo de la rama catalana de la familia suelen presentar una garriga arrancada, o un ave en el caso de sus parientes leridanos⁴⁰⁸. La línea valenciana debió extinguirse hace siglos y actualmente desconocemos si pudieran haber adoptado el toro como emblema.

⁴⁰⁸ Sobre este linaje, puede verse: Batlle, Carme: “La lauda sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere Sagarriga” en *Anuario de Estudios Medievales*, nº 6 (1969) pp. 521-524.

Otra posibilidad sería considerar el entronque, quizá en la generación anterior, con alguna familia que efectivamente llevara los toros en su heráldica. Inmediatamente llegan a nuestra mente como referencias los linajes de Boil, Borja y Bou, aunque en ningún caso los esmaltes coinciden plenamente. El escudo de Boil presenta toros, pero siempre combinados con torres, sea en escudo cortado o cuartelado. Por otra parte, se trata de un linaje demasiado noble como para entroncar en el siglo XIV o principios del XV con una familia de comerciantes más o menos acomodados, como eran los Sorell. El fondo de oro nos hace pensar en el apellido Borja, familia de hidalgos que ascendería de categoría social gracias al prestigio de los cardenales Alfonso y Rodrigo de Borja, futuros papas Calixto III y Alejandro VI. Podría considerarse que, en caso de existir algún entronque anterior, desde mediados del XV las familias emparentadas con los Borja podrían alardear de su parentesco con el primer papa valenciano, aunque este parentesco no fuera próximo⁴⁰⁹.

Respecto al linaje de los Bou, eran también comerciantes enriquecidos y vecinos de la parroquia de Santa Catalina, apareciendo uno de sus miembros como albacea en el testamento de Bernat Sorell de 1433. Sus armas son un toro de plata sobre campo rojo o de gules⁴¹⁰. Lo más razonable sea pensar en un parentesco con esta última familia, si bien los esmaltes del escudo conocido del linaje serían diferentes de los que encontramos en el palacio de los Sorell.

Además de todo lo expuesto, debemos tener en cuenta que los toros ocupan los cuarteles 1º y 4º, propios del padre y no de la madre. Se trata de una combinación extraña, desde el punto de vista de las normas de la Heráldica. Si interpretamos lo que significa esta alteración del orden, podríamos pensar que en alguna generación anterior se hubiesen combinado dos linajes y finalmente se hubiera preferido mantener únicamente el de Sorell. Planteadas estas incógnitas, dejamos abierto el tema a quien quiera continuar la investigación con nuevos datos.

⁴⁰⁹ Un caso similar se habría dado con la familia de los Selva afincados en Villena, cuyo escudo de armas partido presenta en el primer cuartel una vaca paciende y en el segundo una mata alta. Como en el caso de los Sorell, ambos cuarteles van sobre fondo de oro. Faustino Selva, investigando esta familia, ha relacionado la figura de la vaca con una deformación del toro de los borja, incorporado por el matrimonio entre el bachiller Martín de Selva y Beatriz de Borja. Hay que añadir que, aunque seguramente estaría emparentada con los papas, esta Beatriz de Borja no aparece entre los miembros más directos de la familia setabense.

⁴¹⁰ García Caraffa recoge diferentes versiones del blasón de esta familia. El descrito lo hemos podido ver además en un dibujo del siglo XVIII o XIX que conserva nuestra colega profesional Carmen Pérez-Olagüe Iváñez de Lara. Caraffa presenta también dos versiones de una variante, muy similares, donde el escudo está cuartelado. El 1º y 4º cuartel traen de plata un toro de gules, mientras que en 2º y 3º llevan de oro un águila exployada con una bordura.

4.6.- Noticias de los últimos años del palacio

Del siglo XIX se puede encontrar bastante información en el Archivo Municipal, sobre pequeñas intervenciones sobre la fachada y fundamentalmente en relación al procedimiento de expropiación y derribo, cuyo expediente completo hemos podido consultar.

Existe un inventario del año 1817, que si se hubiera realizado de manera tan detallada como el del siglo XV nos permitiría confrontar el estado del edificio con el paso del tiempo. No obstante, se hizo pensando en la subasta y los objetos están más o menos agrupados en función de su naturaleza (muebles, cuadros, telas...) para poder ser evaluados por peritos nombrados por los albaceas⁴¹¹. Resulta sin embargo interesante observar que el piso principal aparece relativamente vacío de muebles, que se corresponderían con la cocina, el dormitorio, un salón, un archivo o despacho, quizá la entrada, y el comedor⁴¹². Da la sensación de que con estos muebles sólo se puede abarcar la mitad de la planta noble del edificio y que el resto estaba vacío⁴¹³.

Tras la muerte de Vicente Torán en 1817, la casa solar del vínculo permaneció cerrada durante años, hasta que se puso a punto para ser alquilada por el nuevo propietario. En 1831 se pedía permiso al Ayuntamiento para la colocación de dos balcones en unas ventanas con dimensiones de 5 x 6 palmos, que deberían corresponderse con el situado en el extremo derecho de la fachada, en el entresuelo,

⁴¹¹ Publicado por García Aparici, B.: "Notes definitives...", *Cronico* n° 46 (1990) p. 15 et ss. El comienzo del inventario, cuya referencia no se cita en el texto, se puede localizar en ARV Protocolos de Carlos Soliva, n° 8004, Año 1817, fol 75, quedando fragmentado entre otros documentos.

⁴¹² Además de los objetos de cocina, aparecen una cama pintada y dos mesitas chapadas de nogal (dormitorio) siete rinconeras y cuatro medias mesas caladas (¿desmontadas del salón?) seis taburetes, una mesita de jugar a las damas, una mesa grande de pino, una mesa de pino pequeña, una escribanía con cajones chapados de nogal, una prensa para cartas, un juego de lotería, dos espadas y dos dagas para jugar, una piedra y dos manos de moler colores y una viola pequeña (archivo o despacho) dos espejos de armas con marco y dos medias mesas caladas cubiertas de mármol (entrada) una mesa de comedor con cajones, un aparador con cajones, una mesa de pino mediana, un espejo mediano, tres lámparas, un armario grande de pino, un espejo de luna entera de siete palmos con marco y su mesita de pie con chapa de latón (comedor). En el inventario de la subasta al día siguiente es todo más confuso, puesto que entre cortinas, vidrios y papel pintado se subastan tres mesas de pino, dos de ellas de cocina. Por la tarde, entre objetos diversos como dos alfombras, cortinas, tinajas, aparecen entremezclados dos escritorios de ébano, doce sillas color almendra con reflejos dorados y nueve color paja, con reflejo de plata, once sillas viejas de cuerda, un adorno de chimenea, algunos libros y leña. Al día siguiente aparece un armario oratorio con pinturas y una cómoda con complementos del oratorio, que bien podría ser el del entresuelo. Los objetos anteriores también podrían pertenecer al entresuelo, incluida la chimenea, pero debe tenerse en cuenta que en las primeras habitaciones no aparecen sillas. Probablemente las doce de color almendra sean las del comedor y las otras nueve (6+2+1) correspondan a una sillera completa de un salón.

⁴¹³ Cabría plantearse también si se estaban usando las habitaciones de la fachada o las recayentes al huerto. Esta segunda opción parece más plausible, porque es la zona que estuvo habitada por los propietarios antes del derribo.

y junto al portal principal. Igualmente se abriría la ventana bajo la reja del entresuelo, debajo del balcón mencionado⁴¹⁴. Ya entonces se hace mención de la presencia de un horno de pan en el edificio, aunque su origen era medieval, como veremos.

En 1832 se abría una puerta y se elevaba cuatro palmos la tapia de los corrales de la casa⁴¹⁵ Tal vez fuera en este momento cuando se instaló la fábrica de hilados de Salvador Calvet, que sería denunciada en 1840 por la chimenea de las calderas de un tempranísimo motor de vapor, situado en el antiguo huerto junto a la calle del Pozo, actualmente Sogueros⁴¹⁶. Al parecer la chimenea quedaba por debajo de la cornisa del palacio y entraba el humo en las casas de los vecinos, lo que se solucionaría elevándola por encima de la cubierta de la antigua casona. En 1843 se instaba al mismo Calvet a quitar un balcón en voladizo demasiado bajo, correspondiente quizá a alguno de los entresuelos del palacio⁴¹⁷. Otros documentos del Archivo Municipal hacen relación al mal estado de parte de la valla trasera del huerto en 1855 y otras reparaciones de escasa importancia⁴¹⁸.

Dato importante es que en noviembre de 1851 se procedía por 34.447 reales de vellón a la venta del horno de pan situado en la planta baja del edificio, así como el entresuelo de la derecha y la caballeriza del palacio, que disfrutaba el arrendatario del horno. También se le vendió una estancia de 270 palmos cuadrados en la manzana vecina, denominada “La cañamicera” y que era el almacén del horno⁴¹⁹. Se reservaba el conde el derecho de retroventa en el plazo de ocho años, cláusula de que hicieron uso sus hijos comprando nuevamente estos locales en marzo de 1852 con el dinero del patrimonio particular de sus respectivas esposas⁴²⁰. También en 1852, le ofrecían al conde 14.000 duros por el artesonado del palacio, pero rechazó la oferta⁴²¹.

⁴¹⁴ AMV Policía Urbana C-47, exp. 98.

⁴¹⁵ AMV Policía Urbana C-48 (56), exp. 114.

⁴¹⁶ AMV Policía Urbana C-57 (64), exp. 23. El motor de vapor debióser uno de los primeros de la ciudad. El pionero en la mecanización de la industria valenciana fue Santiago Dupuy de Lome, un francés fugitivo de la Revolución que había heredado la fábrica Batifora de hiladuras de seda en Patraix, y que en 1837 introdujo una máquina de vapor que había comprado a la casa Tarcot el año anterior, en un viaje a París (Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999, p. 474) Respecto a la calle del Pozo, así la ubica Orellana: *Calle del Pozo: En la calle Na Jordana, entrando hacia el huerto de En Cendra, sale a un recodo de la Plaza de Mossen Sorell, junto a la esquina de la calle Fornals* (Orellana, M.A.: *Valencia...*, tomo II, p, 439).

⁴¹⁷ AMV Policía Urbana C-61bis, exp. 224.

⁴¹⁸ AMV Policía Urbana C-83 (100), exp. 79. El documento hace referencia a la calle Puebla Vieja, actual Ripalda, que es la que queda a espaldas de la plaza. En el expediente se adjunta un alzado de la valla que se va a reconstruir.

⁴¹⁹ García Aparici, B.: “Notes definitives...” *Cronicó* nº 47 (1991) p. 17. Esta parcela se edificará en 1876 (AMV Policía Urbana C-120, exp. 35).

⁴²⁰ Estas señoras eran Rosenda Mestre, esposa de Franciso Gil-Dolz del Castellar, y Luisa Peyró, esposa del primogénito Vicente, que en 1855 heredaría el título de Conde de Albalat y que residía en Madrid

⁴²¹ González Martí, Manuel: “El incendio del palacio de Mosén Sorell” publicado en *Anunciador de Valencia*, nº 7 (diciembre de 1912) y en *La Esfera*, 18 de mayo de 1914. Para esta época da una idea

El mismo año 1851 se debió vender la parte de la parcela donde se encontraban los restos de la torre, el corral y un callejón de acceso, correspondiendo al solar sobre el que se levanta actualmente el nº 24 de la calle Santo Tomás. Nos consta que en esta fecha la nueva propietaria, Josefa Sandines, solicitaba remodelar la pequeña fachada correspondiente a planta baja y entresuelo⁴²². Al poco tiempo se levantaría en este terreno un edificio postacadémico de cinco alturas, añadiendo a la fachada el ancho del antiguo callejón a lo que era el primitivo frente torre⁴²³.

Fallecido el Conde de Albalat en 1855, se conservan noticias de obras menores llevadas a cabo por su hijo en los años sucesivos, concretamente la colocación de canalones de pluviales y enlucido de fachada en 1860 y, al año siguiente, la demolición de una parte de la pared del huerto de la casa⁴²⁴. Como se ha comentado anteriormente, en 1866 tuvo lugar el pleito por la herencia del vínculo, a raíz de la abolición de los mayorazgos en España. Según la sentencia judicial, la mitad de los bienes habrían quedado de libre disposición del XI conde Francisco de Paula Sorell desde Agosto de 1836, condenándose al actual conde a devolver dicha mitad en un plazo de nueve días a Carolina Alonso, legítima heredera del primero. Tras un intento de apelación desestimado pasó en pleno derecho la propiedad de la casa palacio en 13 de agosto de 1868 a manos de la demandante y sus hijos. Sin embargo, quedó exenta la parte correspondiente a la venta del horno y parte del edificio en 1851, que al haber sido readquirido con el dinero de las dos nueras del conde ya no pertenecía propiamente al vínculo de los Sorell⁴²⁵.

Carolina Alonso, como legítima propietaria, volvió a residir en el antiguo palacio de los Sorell, habilitando para su vivienda una parte del gran edificio. Así se desprende de las declaraciones de la documentación posterior al incendio⁴²⁶. Probablemente ocupó el ala derecha del edificio y la parte posterior, donde se agrupaban los espacios menos representativos y de la que no tenemos apenas información. En

bastante aproximada multiplicar por 1000 para obtener el equivalente en pesetas de 1990, con lo que 14.000 duros serían unos 70.000.000 de pesetas.

⁴²² AMV Policía Urbana C-78(91), exp.444. Es significativo que en la ubicación se refiera al solar como situado *en la calle de los Ángeles nº 8, junto a Mossen Sorell*. La calle de los Ángeles es la llamada ahora Santo Tomás por existir allí un retablo dedicado a Santo Tomás de Villanueva (Orellana, M.A.: *Valencia...*, tomo I p. 109) pero empezaba su numeración por el otro extremo, con lo que el 8 realmente corresponde a la puerta principal del Palacio, del que se segrega. Si bien la licencia responde al pequeño local de la torre, actualmente lo que existe en el solar es un edificio postacadémico de mediados del XIX que incluiría también la zona correspondiente del paso lateral.

⁴²³ No hemos localizado el expediente de la licencia para la reedificación, pero la presencia de balcones de forja y los marcados recercados de los huecos remiten a una cronología de mediados de siglo.

⁴²⁴ AMV Policía Urbana C-90(111), exp. 43 y AMV Policía Urbana C-92 bis, exp. 4.

⁴²⁵ Según se desprende de los pleitos por la propiedad recogidos en la documentación de la expropiación del edificio, que se comenta en el siguiente capítulo.

⁴²⁶ En una de las alegaciones se refiere que los propietarios seguían residiendo en el palacio incluso después del incendio.

cuanto a la Sala y otras dependencias anexas, fueron alquiladas primero al grabador Antonio Pascual y Abad, hacia 1854⁴²⁷, y desde 1876 a la asociación cultural del “Ateneo-Casino Obrero”, que las utilizará como local para actos culturales. En el piso superior estaba la fábrica de hilados, establecida allí al menos desde 1840⁴²⁸.

Aunque Boix o el marqués de Cruilles conocieran directamente el artesonado y la portada de la capilla desde época del litógrafo Pascual, lo cierto es que sería a partir de la implantación del Casino Obrero que el gran público pudo gozar directamente del antiguo palacio gótico. Se sabe incluso que unos ingleses llegarían a ofrecer entonces 10.000 duros a la propietaria de la casa por el artesonado de la Sala⁴²⁹. Es probablemente en estas fechas cuando partió de la iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos la propuesta de adquirir la añeja residencia para convertirla en Museo Arqueológico⁴³⁰. Desgraciadamente esta propuesta, que podría haber salvado el palacio, no prosperó. El destino de aquel edificio que había sido construido con el dinero manchado de la sangre de los comerciantes ingleses a quienes robaron los piratas berberiscos estaba condenado a desaparecer en breve.

Justo un año antes del incendio, en abril de 1877, se realizaría el único plano – parcial- que conocemos del edificio (Lámina 3.2). Formaba parte de la solicitud de licencia para abrir una puerta⁴³¹. No es una planta, sino el dibujo de la mitad de la fachada, en el ámbito correspondiente al acceso del horno, eliminando el resto desde la portada gótica. Al compararlo con el dibujo de Salustiano Asenjo (Lámina 1.12) se observa una gran semejanza, aunque aquí discrepan las alturas de la planta noble y del porche, quizá por un error de medición o, simplemente, para que cupiera mejor todo el alzado en una hoja de papel⁴³².

⁴²⁷ Sabemos que la litografía de Abad estuvo funcionando durante 22 años en el palacio de los Sorell.

⁴²⁸ García Aparici, B.: “Notes definitives...” *Cronicó* nº 47 (1991) p. 17 indica que la fábrica de hilados estaba instalada en el porche. La fuente última es la prensa de la época, tanto los relatos del día después en los periódicos, como otras publicaciones más centradas en temas artísticos, como por ejemplo *Valencia Ilustrada, revista semanal de ciencias, artes, literatura, industria y comercio*, 24 de marzo de 1878, p. 89. Respecto a la fecha, recuérdese la denuncia por el humo de la chimenea.

⁴²⁹ La noticia aparece en la reseña del incendio publicada por Las Provincias en 17 de marzo de 1878. No es descartable, sin embargo, que sea una tergiversación de la oferta inicial de 1852. Sin embargo, las cantidades son diferentes: 14.000 duros en 1852 y 10.000 duros aquí.

⁴³⁰ González Martí, M.: “El incendio...”.

⁴³¹ AMV, Policía Urbana, C-124, exp. 401.

⁴³² Al comparar este dibujo con el realizado por Asenjo durante el incendio, da la sensación de que las proporciones serían las mismas si la galería se hubiese dibujado por encima de la línea de cornisa, lo que se podría justificar por un error de acotación en la toma de datos de las alturas del edificio. Por otra parte, restituyendo la sección interior es imposible que la altura sea la reflejada en el plano. Una posible explicación sería que el arquitecto hubiera omitido la altura real del artesonado, difícil de medir sin una escalera y que supone casi un metro de diferencia. Se observa también un error en la anchura de las ventanas principales, medidas seguramente desde dentro. Debe entenderse que el propósito del plano era únicamente situar una nueva puerta que se pretendía abrir en planta baja, por lo que el levantamiento del edificio no exigía una excesiva precisión.

4.6.1.- El relato del incendio y su difusión en prensa

El incendio del Palacio de Mossen Sorell es quizá uno de los más célebres de los que se conserva memoria en la ciudad de Valencia, gracias sobre todo al expresivo dibujo de Salustiano Asenjo representando al edificio en llamas (Lámina 1.12). Podemos, sin embargo, conocer lo que ocurrió realmente a través de la prensa de la época. De este modo comenzaba su relato de la noticia *El Mercantil Valenciano*, en su edición del 17 de marzo de 1878:

Ayer a las tres de la madrugada, Valencia contaba con un monumento artístico, orgullo de propios y admiración de extraños, y a la hora en que escribimos estas líneas, ese monumento ya no existe, ha desaparecido por completo, a impulso de las formidables llamas de un incendio, cuyo origen no puede ser más misterioso.

Tres clases de pérdidas se han ocasionado en este incendio: cuantiosas pérdidas materiales, artísticas de extraordinario mérito y morales también. En sus espaciosos y ricos salones, se hallaba instalada la sociedad Ateneo-Casino Obrero, del que formaban parte activa los individuos más ilustrados de la clase trabajadora, y como socios protectores, los que en Valencia más se desviven por la ilustración y mejoramiento del proletariado. Sus escuelas derramaban la instrucción entre la multitud de adultos, las conferencias que allí se realizaban, las discusiones siempre dignas y levantadas acostumbraban al ejercicio de la inteligencia, y estimulaban a los socios para el estudio a que muchos de ellos se consagraban fuera de las horas de sus necesarias faenas.

Tras una breve descripción del edificio, con algunos datos incorrectos, refería el periodista que: *los periódicos ilustrados de España, y principalmente el titulado La Academia, insertarán eruditos artículos acerca de este edificio, y aún parece que un grabado que lo representa, cuyo dibujo ha sido magistralmente hecho en breves instantes por el digno director de la Escuela de Bellas Artes don Salustiano Asenjo*”. Efectivamente sería así, como se ha comentado en el primer capítulo.

El relato del incendio comienza con un fuego desatado a las diez de la noche en una casa de la calle de las Monjas. Al llegar la noticia a la casa de Mossen Sorell, algunos de los socios del Ateneo-Casino Obrero abandonaron el edificio, quedando únicamente el secretario y el conserje, que inspeccionaron todo el local antes de cerrarlo, como hacían todas las noches. Acabó la inspección a las once y media, retirándose el secretario a su casa y el conserje a su habitación.

A las tres y media de la madrugada, un muchacho que iba a recoger estiércol notó que salía humo por las grandes ventanas góticas del palacio y avisó a un sereno, que

dio la voz de alarma⁴³³. Avisó el sereno al conserje y acudieron a las iglesias más cercanas a dar la señal de fuego. Posteriormente se dirigieron a casa del Secretario para informarle.

Hacia las cuatro se despertaron algunas familias que habitaban en dependencias del palacio por haber oído algún ruido en los pisos altos. Al salir de sus habitaciones a oscuras para saber qué ocurría, vieron salir las llamas por una de las ventanas. Comenzaron a vociferar y a pedir auxilio, poniendo en alarma a todo el vecindario. Más tarde las campanas de las parroquias anunciaban el siniestro, y los gritos de municipales y serenos ponían en movimiento a los agentes de la autoridad.

Al poco tiempo acudieron los bomberos y las autoridades municipales, como el alcalde presidente de la comisión de bomberos, al Alcalde de Valencia y el Gobernador Civil de la provincia⁴³⁴. El fuego presentaba desde el primer momento un aspecto alarmante. Parecía concentrado en el gran salón del primer piso, de donde salía una densa humareda y era difícil acceder por carecer los ventanales góticos de balcones y tener los bomberos que forzar las carpinterías. Penetrando por el interior se llegó al foco del incendio, aunque el humo era tan espeso que dos de los primeros bomberos que entraron cayeron asfixiados, pudiendo reponerse gracias al auxilio de sus compañeros. Las llamas habían hecho presa del teatrillo y los muebles del salón, subiendo las llamas al artesonado que ya se había ennegrecido y carbonizado en parte ⁴³⁵. Finalmente se pudo controlar el fuego, sin perjuicio de que ardieran el entarimado del escenario, un piano nuevo, tres mesas y un cuadro⁴³⁶.

Apenas circuló la noticia del incendio se reunió en la plaza un inmenso gentío, por lo que el general Villalón, Gobernador Militar de Valencia, hizo acudir fuerzas del ejército para formar un perímetro de protección y mantener alejados a los curiosos. También se presentó el juez de primera instancia, el señor Orts, que comenzó las diligencias del sumario. Igualmente estuvieron presentes varios tenientes alcaldes y concejales, el arquitecto municipal Marzo, el arquitecto del distrito Martorell y el sobrestante de obras Climent, quienes prestaron grandes ayudas en la dirección de la acción de los bomberos, que habían acudido con la brigada completa y tres bombas. Corrieron grave peligro y, además de los dos asfixiados, otros dos sufrieron magulladuras⁴³⁷.

⁴³³ La noticia del muchacho la ofrece únicamente el diario *Las Provincias*. *El Mercantil Valenciano* refiere directamente el aviso del sereno.

⁴³⁴ Este dato aparece en *Las Provincias* y *Diario de Valencia*, número correspondiente al 17 de marzo.

⁴³⁵ *Las Provincias*, *Ibíd.*

⁴³⁶ *El Mercantil Valenciano*, *Ibíd.*

⁴³⁷ *Las Provincias*, *Ibíd.*

A las siete menos cuarto dieron por terminado el fuego los arquitectos y se retiraron los gobernadores civil y militar y varios de los tenientes de alcalde. También comenzó a abandonar el lugar parte de la brigada de bomberos dejando un retén con una bomba pero, antes de haber llegado a salir de la plaza, alguien advirtió que en la techumbre de la Sala todavía había fuego. Por un hueco que había entre el artesonado y el piso superior se había extendido el incendio, que estalló con fuerza en los espaciosos desvanes donde había un taller de hilatura con unos cien telares⁴³⁸.

El fuego era alentado por el fuerte viento del Norte que entonces comenzaba a soplar. La equivocación de los peritos fue lamentable, porque el tiempo perdido en la retirada fue más que suficiente para dar alas al incendio. Se propagó con rapidez por la última planta y, al poco tiempo, presentaba un aspecto imponente y la multitud se agolpaba en las calles que daban a la plaza para contemplarlo. Las ventanas vomitaban llamas y una densa columna de humo coronaba la casa, mientras que ardía en su totalidad el gran alero de madera recayente a la plaza.⁴³⁹

En esta situación era difícil operar para la brigada de bomberos, por lo que se limitaron a aislar el fuego derribando muros y forjados, sin perjuicio de que algunos bomberos treparan a los árboles de la plaza dirigiendo el agua de las mangueras al interior del salón principal y los aleros. Poco tardaría en hundirse la techumbre del último piso, permitiendo a la brigada operar por dicho punto, pero sin fruto. El artesonado del salón principal ya se había consumido y el techo cayó también, dejando solamente *los gruesos revoltones o vigas que lo sostenían*. Se temía que la ruina de los dos pisos superiores fuera causa de que se hundiera también el forjado de la planta noble, pero finalmente pudo resistir a pesar de no estar construido sobre bóveda, como algunos comentaban⁴⁴⁰.

El fuego estaba completamente descontrolado por lo que, juzgándose insuficiente el número de bomberos que actuaba, se mandó acudir a todos los trabajadores de una obra que se estaba realizando en la misma plaza, dirigidos por el arquitecto Calvo. También el arquitecto municipal Marzo corrió grave riesgo al caer sobre el abrasado pavimento. El ayudante de bomberos Lázaro, contusionado en un hombro, estuvo a punto de estrellarse contra el patio de la casa⁴⁴¹. Hubo también un pequeño hundimiento, del que resultaron dos bomberos contusos.

⁴³⁸ *Las Provincias*, Ibíd.

⁴³⁹ *El Mercantil Valenciano*, Ibíd. *Las Provincias* se refiere también al “gran alero que sombreaba toda la fachada”.

⁴⁴⁰ *El Mercantil Valenciano*, Ibíd. En *Diario de Valencia* se menciona también la evacuación del horno poco antes del desplome.

⁴⁴¹ *Diario de Valencia*, Ibíd.

A las doce y media de la mañana se dio a los bomberos de la brigada algunos minutos de descanso, distribuyendo entre estos pan, morcilla y vino, ya que no habían desayunado. Continuaron su trabajo con gran esfuerzo, derribando una pared de dos metros de altura que coronaba la fachada y que amenazaba desplome⁴⁴², a la vez que intentaban apagar con agua el maderamen. A las cinco de la tarde el fuego estaba dominado y extinguido, pero el viento resucitó nuevamente el fuego y los bomberos tuvieron que regresar y actuar durante varias horas más⁴⁴³.

Pese a lo aparatoso del incendio del palacio de Mossen Sorell y su gran eco en os medios de la época, lo cierto es que las llamas únicamente destruyeron el Salón de las Leyendas y las otras piezas recayentes a la fachada principal. En contra de lo que se pueda pensar, el resto del edificio se encontraba prácticamente intacto o en un estado fácilmente recuperable, como se desprende de la valoración efectuada por los peritos años más tarde con objeto de la expropiación por parte del Ayuntamiento. Hubiera sido posible, por tanto, la reconstrucción de los elementos perdidos y la recuperación del edificio⁴⁴⁴.

Sin embargo, Valencia seguía siendo la misma ciudad donde las nuevas modas barrocas y academicistas estaban enmascarando y remozando los antiguos edificios medievales. Por otra parte, no lo olvidemos, el palacio de Mossen Sorell era una propiedad privada, lo que dificultaba la gestión directa de su futuro. Lo último remarcable, pero no por ello menos importante, era la formación academicista de los arquitectos municipales, formados en un concepto de belleza urbana basado en calles alineadas y fachadas bien ordenadas. Finalmente, el Ayuntamiento necesitaba espacio para crear o ampliar un lugar donde celebrar el mercado en el barrio, situación ante la que el incendio del edificio será una oportunidad que no se querrá desaprovechar. Con todo ello se puede comprender que el palacio de Mossen Sorell estaba ya sentenciado a la demolición y que prácticamente nada se haría para salvarlo.

⁴⁴² En *Las Provincias* se menciona la demolición de la torrecilla que coronaba la fachada, y que bien pudiera ser esta misma estructura. En el dibujo de Asenjo se puede identificar en la parte derecha este elemento que, probablemente, era un pequeño casetón de escalera que ascendía a la cubierta para su reparación. No obstante, la citada torrecilla, según el periódico, estaba sobre el portal de entrada a la casa y se derribó por la tarde.

⁴⁴³ *El Mercantil Valenciano*, *Ibíd.* A las siete de la tarde, cuando se redactaba la noticia, el fuego no se había extinguido todavía.

⁴⁴⁴ No debe olvidarse nunca el contexto de una época en que las corrientes de la restauración en estilo comenzaban a penetrar en la cultura valenciana. En otros lugares, como el alcázar de Segovia, se había ya iniciado la reconstrucción de los aposentos destruidos por el incendio de 1862.

4.6.2.- El proceso de expropiación y derribo

La primera noticia documental conservada de poco después del incendio demuestra el temprano interés demostrado por la Comisión Provincial de Monumentos. En el Libro de Actas del citado organismo encontramos esta anotación en la reunión del 23 de marzo de 1878:

El mismo Sr. Caballero Infante recordó que corrientemente se había incendiado la casa llamada de Mosen Sorell donde existían y aún debe quedar trozos artísticos dignos de conservarse. La junta acordó comisionar a dicho Sr. y a los Sres. Velasco y Llano para que tenidos los antecedentes oportunos propusieran lo que creyeran procedente a objeto de adquirir por donación o compra algo de lo que allí existía, si como parecía probable se demolía el edificio en su totalidad.

Parece que efectivamente sí que se hizo lo propuesto en la reunión, como se nos confirma la prensa del 5 de abril:

No podía permanecer indiferente la junta provincial de monumentos históricos ante la ruina de uno de los más notables edificios de nuestra ciudad, llevada a cabo en pocas horas por un destructor incendio, y como algo y aún mucho se ha salvado de la antigua casa de Mosén-Sorell, parece que una comisión de dicha junta provincial ha visitado sus calcinados restos, con objeto de ponerse en inteligencia con sus dueños y adquirir la seguridad de que no desaparezca lo que de notable resta en aquella casa, o procurar su conservación.

Una de las primeras medidas que parece va a adoptar dicha junta, es la reproducción exacta por medio del dibujo de los detalles más amenazados de desaparecer, pues hay sitios en los que el intenso calor del incendio calcinó completamente preciosas molduras de piedra, que se desprenden con la mayor facilidad⁴⁴⁵.

Desconocemos si efectivamente se realizaron estos dibujos y si estos pudieran ser los conservados en la Fundación Lázaro Galdiano, que nosotros en principio hemos considerado anteriores por estar dibujado el artesonado. Debe recordarse también que las ilustraciones de la prensa de la época son los bocetos elaborados apresuradamente por Salustiano Asenjo en el mismo día del incendio. Es posible que ante la existencia de esta información se desistiera de hacer lo previsto, aunque lo más probable es que los dibujos se hicieran pero se han perdido.

Unos pocos días después del acuerdo referido de la Comisión, el 27 de marzo, el Juzgado de Serranos escribía una solicitud para que la Real Academia de San Carlos

⁴⁴⁵ *Las Provincias*, 5 de abril de 1878.

enviara a dos peritos para la valoración del artesonado del salón principal del palacio, devorado por las llamas. La respuesta de los especialistas fue previsible y concisa:

Constituidos en la casa de Mosen Sorell, los que suscriben, con el objeto de justipreciar el techo artesonado que existía, según oficio de V.S. fecha 30 del pasado Abril, tienen el sentimiento de no poder dar a V.S. ningún parecer ni justiprecio, porque, devorada completamente por las llamas aquella obra, sólo queda algunos restos carbonizados sin forma ni detalle alguno⁴⁴⁶.

En paralelo a este informe se presentaba ante el Ayuntamiento una denuncia, fechada en 16 de abril de 1878, por la desaparición de las vallas que protegían a los viandantes de la caída de ladrillos o maderas del alero de la arruinada fachada⁴⁴⁷. El Municipio obligaba a Juan Ibáñez, propietario del edificio, a la reposición de este cierre, sin perjuicio de las posibles responsabilidades penales que pudieran surgir en caso de accidente por retirar la protección sin permiso municipal. Este documento no aclara, sin embargo, las causas de la desaparición de la valla. ¿Fue un descuido, una negligencia, o se pretendía intencionadamente que ocurriera un accidente para que el Ayuntamiento forzase la demolición del edificio?

El 27 de abril volvía a reunirse la Comisión Provincial de Monumentos y se trataría el tema del palacio de los Sorell, que es tratado como un monumento de la máxima importancia y digno de publicarse en la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*. Recordemos que, inmediatamente después del incendio, el director de la Academia de San Carlos, Salustiano Asenjo, había tomado la iniciativa de realizar unos rápidos dibujos que se publicarían en Madrid y años después en Barcelona (Láminas 1.12 a 1.18). He aquí el texto anotado por el Secretario:

Igualmente dio las gracias la junta a los Sres. Velasco, Llano y Caballero Infante que con tanto éxito habían cumplido el encargo relativo a la casa de Mosen Sorell, que se les confió en la misma sesión, oyendo las gestiones de labios del Sr. Velasco la relación de los trabajos que para conseguir su objeto habían practicado. Este Sr. propuso que se copiaran algunos trozos artísticos y para llevar a cabo el propósito y enterarse de sí en la obra “Monumentos Arquitectónicos de España” se había publicado algo referente al palacio de Mosen Sorell, se comisionó a dicho Sr. Velasco y al Secretario⁴⁴⁸.

No tenemos constancia de la respuesta a la iniciativa, pero sí sabemos que el edificio no se encontraba entre los publicados dentro de la prestigiosa serie sobre arquitectura. Los dibujos conservados en la Fundación Lázaro Galdiano, hechos

⁴⁴⁶ Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Legajo 80, expediente 6-28.

⁴⁴⁷ AMV Policía Urbana C-126, exp. 316.

⁴⁴⁸ Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Libro de Actas de la Comisión de monumentos.

seguramente por un arquitecto, son anteriores al incendio y representan todavía el artesonado, aunque sin la precisión que hubiera sido deseable al haberse dibujado desde abajo (Lámina 1.5). Comentamos que quizá podrían atribuirse a Ramón María Ximénez y vimos que este arquitecto fue uno de los colaboradores de la colección madrileña, pero nos parece aventurado poder afirmar que se tratara de dibujos preparatorios para una lámina sobre el edificio valenciano. Desde este momento hasta octubre de 1879 hay silencio sobre el tema en los documentos de la Comisión Provincial de Monumentos.

El *status quo* respecto al destino del palacio medieval permaneció hasta finales de febrero de 1879, cuando el Sobrestante de Obras del Ayuntamiento emitía una denuncia de ruina de la fachada del edificio, incendiado medio año antes, a causa de la aparición de una rotura en la esquina del muro sobre el horno⁴⁴⁹. Se podría pensar que hasta este momento los propietarios habrían estado pensando todavía en la reconstrucción del edificio, puesto que en caso contrario hubiesen iniciado mucho antes los trámites de demolición. Como se ha visto, la mayor parte del inmueble se encontraba en buen estado de conservación y habría sido factible una reconstrucción en estilo de los elementos desaparecidos, o simplemente una reposición de la cubierta. Tal vez la presión de la Academia influyó en este plazo de prolongación de la vida del viejo caserón. Sin embargo el procedimiento burocrático de la declaración de ruina estaba iniciado, y de ahí a la demolición total había sólo un paso.

Tras la denuncia, el Ayuntamiento enviaría a los propietarios un escrito en el que se les instaba a confirmarse en la declaración de ruina o buscar un perito⁴⁵⁰. Al día siguiente comparecía Juan Ibáñez, esposo de la propietaria Carolina Alonso, solicitando un plazo de seis días para consultar el estado del edificio con el maestro de obras Pascual Herrero.

El día 7 de marzo sería Carolina Alonso, como apoderada de su esposo, quien firmaría su conformidad con la declaración de ruina del edificio⁴⁵¹. Evidentemente los muros se encontraban resentidos y sólo era necesaria una intervención de consolidación, pero quizás el maestro de obras había abierto los ojos a los propietarios sobre la posibilidad de reedificar una nueva construcción de carácter burgués que se adaptara a las necesidades de la época y ofreciera mejores posibilidades de alquiler. A partir de aquí desaparecería toda intención de reconstrucción del palacio gótico.

⁴⁴⁹ AMV Policía Urbana C-130, exp. 400.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

En 27 de marzo de 1879 se presentaba un escrito municipal a los propietarios dándoles el plazo de treinta días para realizar la demolición de la fachada denunciada, sin perjuicio de la necesidad de apuntalar en el plazo de tres días. Transcurrió el plazo establecido, y en 1 de mayo del mismo año se acordó otorgar una prórroga de 15 días para cumplir la orden de demolición⁴⁵².

El 7 de mayo comparecía Carolina Alonso argumentando que no podía demoler la fachada por pertenecer parte del edificio también a Rosenda Mestre y a otra señora de quien ignoraba el nombre. La otra propietaria era Luisa Peyró, condesa viuda de Albalat y residente en Madrid. Se trataba, ciertamente, de la consecuencia jurídica de la venta del horno en 1851 con derecho a retroventa, tras la que la propiedad del horno había regresado a la familia del conde de Albalat desvinculado del resto de las propiedades del Mayorazgo. Las dos propietarias eran viudas respectivamente de Francisco y Vicente Gil-Dolz del Castellar y Zanoni, y gracias a su patrimonio propio habían vuelto a adquirir el horno vendido por su suegro. Por tanto, a ellas habría seguido perteneciendo el horno tras la resolución judicial del año 1866 que confirmaba la disolución del Mayorazgo y otorgaba el resto de la casa a Carolina Alonso y sus hijos⁴⁵³.

El horno estaba arrendado por aquel entonces a Manuel Bosch Pastor y había continuado dando servicio después del incendio, puesto que al encontrarse en las plantas inferiores no había sufrido prácticamente daños. El día 27 de mayo acudió Rosenda Mestre y el 30 hacía lo propio Antonio Peyró como apoderado de la condesa viuda de Albalat, manifestando ambos que *no puede conformarse en la denuncia producida puesto que la fachada en la parte que afecta su propiedad, o sea el horno que en la misma existe se halla en buen estado de solidez y en posición de líneas*, por lo que conforme a lo establecido nombraban como perito para el reconocimiento y relación judicial al maestro de obras Joaquín Bueso. Acudió en compañía del arquitecto del distrito José Quinzá, emitiendo el siguiente informe fechado a 10 de julio de 1879.

Para cumplimentar el decreto que antecede los que suscriben se han constituido en la casa nº 8 en la plaza de Mosen Sorell y practicando un escrupuloso reconocimiento en la parte de la fachada a que hace referencia este expediente deben manifestar: Que esta parte de edificio se halla todavía en condiciones de solidez, no apareciendo en parte alguna del mismo más señales de ruina que las que se presentan en el piso alto de dicho edificio y señaladamente en su último cuerpo, que son las que han dado motivo al presente expediente de denuncia.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ AMV Protocolos, V-63 nº 172, fol. 1671r et ss.

Todo cuanto creen de su deber manifestar los que suscriben en cumplimiento de su cometido y para los efectos que procedan, restando únicamente hacer presente al Arquitecto municipal que suscribe que toda vez que ha prestado su conformidad al estado ruinoso la dueña del piso alto del edificio de que se trata, proceda, que desde luego e inmediatamente se derribe dicho último cuerpo por lo menos hasta el alfeizar de las ventanas, pues no siendo su estado nada satisfactorio se halla amenazada la seguridad del público.⁴⁵⁴

La solución salomónica daba la razón a ambas partes, pero condenaba a la desaparición de parte de los muros calcinados en aras de la seguridad de los viandantes. Debemos pensar que lo que se decidió demoler entonces fuera únicamente la galería de remate y no los muros del piso principal. Sin embargo, a partir de este momento imperarán únicamente los intereses económicos de los propietarios y Ayuntamiento. En 16 de septiembre daba el Consistorio una última prórroga de ocho días para la ejecución de la demolición, que debió efectuarse en el plazo establecido.

Parece ser que, aprovechando la orden de derribo del remate, los propietarios del palacio aprovecharon para demoler una parte del edificio y presentar proyecto de nueva planta. El 4 de octubre se presentó una instancia firmada por el maestro de obras Fernando Prósper acompañada con un alzado a escala de la propuesta (Lámina 3.4)⁴⁵⁵. Se solicitaba la licencia para el derribo y la reedificación del edificio, así como la autorización *para convertir la línea de fachada en recta suprimiendo el ángulo saliente que forma, con lo cual quedaría más expedito el tránsito público siendo al propio tiempo una mejora para el ornato*. Esta última solicitud, que se estaba incluyendo sólo para favorecer el aspecto urbano de la plaza, haría resurgir en el Consistorio los ecos de una propuesta de 1868 para ampliar la plaza de Mossen Sorell⁴⁵⁶.

Las prisas por construir, la confianza en la aprobación de la licencia o el deseo doloso de consumir la destrucción del edificio para evitar que se expropiara llevaron a comenzar inmediatamente la demolición del edificio en la parte que se pretendía reedificar. La demolición abarcaba todo el frente de fachada excepto la zona del salón principal por estar sobre el horno donde, como ya se ha visto, había otros propietarios. Ante la precipitación de los acontecimientos actuará con premura la Comisión Provincial de Monumentos, aunque no con toda la firmeza que hubiera sido necesaria. Así se desprende del acuerdo del 25 de octubre de 1879:

⁴⁵⁴ AMV Policía Urbana C-130, exp. 400.

⁴⁵⁵ AMV Policía Urbana C-131, exp. 363.

⁴⁵⁶ AMV Policía Urbana C-106bis, exp. 339.

Enterada la Comisión de que se estaba demoliendo la casa palacio llamada de Mosen Sorell, nombró a los Sres. Velasco, Llano y Caballero Infante, que en otras ocasiones habían desempeñado otro encargo relativo a dicha casa, para que se dirigiesen a la dueña de la misma y gestionaran a fin de que en concepto de donación o en el de compra pudiera adquirir esta Junta para el Museo Arqueológico los restos del palacio que merecieran conservarse por su importancia artística en la inteligencia de que si las exigencias de la dueña fueran grandes y los restos dignos de hacer un desembolso mayor de lo que permitían los recursos actuales de la Comisión, se acudiría a la Excm. Diputación provincial enterándola del asunto y rogándola [sic] consignase alguna cantidad para subvenir a los gastos que con tal motivo se originaran.

Nótese que únicamente se aspiraba a salvar alguna pieza y que se confiaba en la buena voluntad de la propietaria, en un momento en que los anticuarios extranjeros estaban dispuestos a desembolsar cantidades de dinero mucho más generosas, como veremos. También es interesante la referencia al Museo Arqueológico. Recordemos que González Martí mencionaba que se propuso instalar el Museo Arqueológico en el propio palacio, noticia de la que hemos encontrado sólo un antecedente poco riguroso en las *Memorias* de la Sociedad Arqueológica Valenciana, posterior al incendio. Ello nos lleva a pensar que realmente lo que hubo fue un malentendido y que se interpretó de manera incorrecta la idea de trasladar los restos al futuro Museo Arqueológico.

La Comisión Provincial de Monumentos, por tanto, no suponía una amenaza a los intereses especulativos de los propietarios. Sin embargo, sería el propio Ayuntamiento el que intentara aprovechar la ocasión actuando -en nuestra opinión- de manera hipócrita y con mala fe. Desde hacía algunos años se había establecido en la amplia plaza frente al palacio un mercadillo, precedente del actual Mercado de Mossen Sorell, que servía a los vecinos del barrio del Carmen para cubrir sus compras sin desplazarse hasta la Plaza del Mercado. En 1868 se nombró una comisión para estudiar su ampliación, ya que su superficie comenzaba a demostrarse insuficiente. Dos propuestas fueron presentadas entonces por la Comisión formada a tal propósito. La primera consideraba el traslado de éste al lugar junto al huerto de la Beneficencia, con la adquisición de unos terrenos propiedad del Conde de Ripalda. Las gestiones iniciadas para la compra del solar mediante la contribución de los propietarios de las casas vecinas, que resultarían beneficiados por el nuevo equipamiento, no dio fruto al no disponerse de suficientes fondos municipales para la expropiación. En el documento original se aludía repetidamente a la *penuria de las arcas municipales* por la crisis que la ciudad estaba sufriendo en estos años.

La segunda propuesta, que se había desechado inicialmente por su mayor coste, consistía en la expropiación y demolición de toda la manzana situada entre la plaza

de Mossen Sorell y la calle Alta. No obstante, y dada la imposibilidad de continuar por el camino del traslado, se propuso nuevamente la ampliación mediante la adquisición únicamente de las casas de la manzana citada recayentes a la plaza que, por encontrarse en muy mal estado, podrían ser oportunamente expropiadas sin excesivo coste. Aprobada la propuesta se acordó que el Arquitecto Municipal redactase un proyecto con un nuevo plano de alineaciones. Entre los edificios afectados se encontraba el pequeño local de la “Cañamisera”, que ocupaba la esquina más próxima a la puerta del palacio.

Dados los precedentes es fácil explicar por qué el Ayuntamiento se acogió a la modificación de alineación de la fachada para congelar la licencia de obras sobre la parcela de la casa de Mossen Sorell y poder expropiar a precio de solar y ruinas el suelo necesario para la ampliación de la Plaza. Hay que incidir en que, en cualquier otro caso, la concesión de licencia seguía un trámite establecido y el Consistorio no tenía potestad para denegarla con una modificación *a posteriori* del Planeamiento. Esta fue la argumentación de Carolina Alonso, como apoderada de su marido, en un escrito fechado en 13 de noviembre⁴⁵⁷.

[...] Ningún obstáculo legal se opone tampoco a que se conceda desde luego esa autorización, pues el expediente de alineación para la plaza de Mosen Sorell está aprobado y archivado en el Ayuntamiento, y en su virtud el exponente tiene su derecho perfecto para edificar con arreglo a esa alineación, que es hoy la ley vigente y obligatoria para ambas partes, esto es, para el Ayuntamiento y para los propietarios [...]

Si el Ayuntamiento propone otra línea por en lo sucesivo, esto no es un motivo legal para retener o retardar la autorización pedida, pues hoy no hay una línea legal que la ya aprobada, y esa línea aprobada es hoy la ley obligatoria, pues ambas partes, para el Ayuntamiento y para en los propietarios y continuará siéndolo mientras no sea derogada por la aprobación firme y eficaz de otra línea que la derogase. Esto es elemental y lo confirma la práctica constante que vemos todos los días a todas horas y en todos los órdenes del poder público. [...]

El exponente derribó su casa por mandato del Ayuntamiento para reedificarla después; cuando se derribó existía y aún existe una alineación aprobada con arreglo a la cual tenía y tiene derecho para edificar, con arreglo a esa línea ha levantado los planos de la nueva construcción, haciendo gastos y desembolsos y todo esto quedaría destruido por una ley posterior que aún no existe ni se sabe si existirá, dándosele así efecto retroactivo. [...]

Se solicitaba finalmente la concesión de la licencia del proyecto presentado un mes antes. En aquel tiempo, el plazo normal de contestación para este tipo de licencias

⁴⁵⁷ AMV Policía Urbana C-131, exp. 363.

era de una semana o, como mucho, quince días, ya que únicamente se comprobaba que el nuevo proyecto se adaptase a las alineaciones vigentes y que la estética de la fachada se adecuase al gusto académico de los arquitectos municipales. La contestación del Ayuntamiento se emitiría el 20 de noviembre, mes y medio tras la presentación del proyecto, y seguramente presionada por la instancia de Juan Ibáñez. La argumentación del técnico municipal se acogía a la pretendida rectificación de líneas en el quiebro de la fachada:

Que además de afectar al ornato público podría interesar a algún otro propietario, y constando al que suscribe que esta Comisión tenía en estudio un proyecto que modificaba en cierto sentido la variación de línea que se solicitaba, suspendió el informe que se le pedía, hasta que la Comisión resolviera sobre este particular. (...) El interesado renuncia a los beneficios y derechos adquiridos por la alineación vigente, al solicitar modificación de línea él mismo, estando por lo tanto pendiente el permiso de edificación solicitado mientras no se acuerde sobre la variación de línea que pretendía el recurrente.

Fría argumentación técnica que traicionaba la buena voluntad de alineación de fachada en el proyecto presentado. Finalmente se emitió también un informe desfavorable sobre el proyecto, presentado fechado en 1 de diciembre, por solicitud de la Comisión de Policía Urbana. Dos son los “reparos” presentados por el arquitecto municipal, de los cuales el segundo recuperaba la argumentación de la modificación de las líneas de la fachada. Más interesa para el estudio del antiguo palacio el primero, del que pueden desprenderse algunas conclusiones interesantes. El arquitecto del distrito exponía

[...] que encuentra muy reducida la altura que se da a los tres pisos superiores de aquel edificio, por lo cual cree conveniente tanto por cuestión de higiene como de ornato público, que debiera darse mayor elevación a los mismos, aumentando por lo menos cuarenta centímetros a la altura que aparece indicada en la referida fachada por cada uno de ellos.

Efectivamente el técnico municipal tenía razón en este punto, puesto que las alturas de las plantas apenas alcanzan los 2,5 metros de altura libre, que es el mínimo exigido actualmente por la normativa para las nuevas construcciones. La explicación constructiva podría ser que se pretendiera reaprovechar en todo lo posible la estructura del antiguo palacio, cuya altura total de cornisa viene a coincidir con la de la fachada propuesta. Es posible que incluso se pensase en mantener parte de los forjados de la planta entresuelo. En la instancia de 13 de noviembre el propietario reconocía abiertamente que la demolición no había sido total:

El Ayuntamiento por hallarse en estado ruinoso una parte de la pared exterior que cae a la plaza mandó que se derribara y en su virtud el exponente ha derribado no solo la pared exterior, si[no] que también una parte del edificio interior, reservando en pie otra parte para utilizarla en la nueva construcción si así conviene a sus intereses⁴⁵⁸.

La costumbre de mantener los muros de estructuras anteriores permitía ahorrar tanto en la edificación de los nuevos muros como, sobre todo, la misma demolición y transporte de los restos de estructuras primitivas. Esto explica por qué bajo la apariencia de las fachadas academicistas del siglo XIX todavía hoy se conserven muchos muros de edificios medievales, y un vistazo por los expedientes de Policía Urbana, sobre todo en la primera mitad del XIX, nos demuestra que el procedimiento fue muy habitual.

Si interesante es el pleito por el problema de las líneas, la nueva alegación presentada en 2 de Diciembre por Carolina Alonso no tiene desperdicio, por lo que la reproducimos prácticamente íntegra subrayando algunas frases:

Don Juan Ibáñez y Pascual, propietario vecino de esta ciudad, a V.S. respetuosamente Expone: Que a consecuencia de un incendio ocurrido en 16 de Marzo de 1868 [sic] en la casa-palacio de Mosen Sorell, perteneciente a su esposa e hijos, quedó destruida la cubierta o tejado de una parte de aquel edificio, quedando intacto o [...] casi todo lo demás, de modo que si se hubiera reedificado dicha parte de cubierta, el edificio hubiese podido durar siglos enteros.

Contra esto se ha afirmado públicamente que aquel edificio había quedado todo en estado ruinoso y que por ello era preciso derribarlo, pero esta afirmación es un error en lo que de buena fe lo afirman, y una falsedad en los que lo dicen de mala fe.

Sin embargo, el exponente, en vez de optar por la reedificación como pudiera haberlo hecho, se convenció aconsejado por peritos en arquitectura de que convenía más a sus hijos edificar de nuevo y de planta convirtiendo la casa-palacio en casas bajas para tiendas en la plaza y habitaciones de poco precio para alquilar, todo con arreglo al expediente de alineación que está aprobado y archivado en la casa de la Ciudad. Con arreglo a ese expediente de alineación hizo levantar el plano correspondiente, y presentándole con la oportuna solicitud, pidió hace más de un mes y medio en 4 de Octubre último, que se le concediera la oportuna autorización para edificar con arreglo a dicho plano.

Suponiendo que se le concediera enseguida el permiso como se concede a todos dentro de 8 ó 10 días, allegó capitales para la construcción, capitales que tiene paralizados, vendiendo para ello bienes de los hijos menores, y tanta era la seguridad que tenía de que se le concedería la

⁴⁵⁸ AMV Policía Urbana C-131, exp. 363.

autorización para edificar tan luego como lo pudiese, que derribó la mayor parte del edificio en lo que era fuerte y no ruinoso sino en estado de subsistir por espacio de siglos, dejando sólo en pie la parte necesaria para albergar a su familia.

Repito que es un error manifiesto el suponer que el edificio de la casa-palacio se hallaba en estado ruinoso y que por ello se hubiera derribado ni fuese preciso derribarlo: El edificio estaba fuerte, resistente, en disposición de subsistir siglos enteros: lo único que quedó ruinoso a causa del incendio fue una parte de la pared frontera y nada más.

El edificio lo ha derribado ya el exponente en casi su totalidad sin estar ruinoso, solo porque así le convenía para edificar de nuevo según otro plan y con arreglo al expediente de alineación aprobado por el Ayuntamiento. Esta es la verdad que no podrá poner en duda nadie que haya examinado el edificio.

Si hay personas interesadas en decir lo contrario esas personas están en un error manifiesto, que se probará en su día si es necesario. [...]

Tras lo cual se exigía que el Ayuntamiento que, en caso de expropiar, ofreciese no sólo el valor del solar sino también el del edificio como si estuviera en pie, puesto que no se habría demolido por ruinoso sino para reedificar según la alineación entonces existente⁴⁵⁹.

El arquitecto municipal consideró inconsistentes y ridículas estas alegaciones y remitió a su anterior informe. Sin embargo, lo que queda bien manifiesto en es el estado real del edificio declarado en ruina varios meses antes. Si hasta ahora sospechábamos que la demolición del palacio no estaba justificado, este documento –aunque muy subjetivo y seguramente exagerado– confirma que una gran parte del edificio se encontraba en buen estado de conservación tras el incendio y que la familia de Juan Ibáñez y Carolina Alonso todavía vivían –o así lo afirmaban– en la parte menos dañada del antiguo palacio. También se confirma que la orden de demolición de la fachada fue acatada pensando en la mayor rentabilidad de una reedificación, pero que realmente resultaba innecesaria. Por último, cabe decir que la parte del edificio sobre la que se alzaba el proyecto de 1879 era precisamente la que se encontraba en mejor estado de conservación, ya que bajo el Salón de las Leyendas estaba el horno y la propiedad de Rosenda Mestre y Luisa Peyró.

Nos hallamos, por tanto, a finales de 1879 con un edificio donde se había demolido sólo parcialmente la crujía de fachada, por encontrarse el resto todavía en buen o al menos aceptable estado de conservación. Por orden del Ayuntamiento caía bajo la

⁴⁵⁹ Proyecto de reedificación de 1879: AMV Policía Urbana C-131, exp. 363.

piqueta la fachada de la planta noble y el porche encima de la Sala y la Antesala, es decir, los locales situados sobre el horno de pan. Extralimitándose en la orden municipal, el propietario había aprovechado para demoler toda la parte derecha de la fachada, de menor interés artístico por estar más alterada en el tiempo, para la construcción de un nuevo edificio de viviendas sospechosamente bajo, que quizá pensara aprovechar en su parte posterior la estructura muraria e incluso algún forjado del secular inmueble. Todavía se hubiera estado a tiempo de salvar el patio y la parte trasera de la construcción medieval, pero la modificación de alineaciones de la plaza pendía como la espada de Damocles sobre el antiguo palacio.

Denegada definitivamente en diciembre de 1879 la licencia para la reedificación, existe un vacío documental hasta junio del año siguiente. Dentro de esta laguna, aunque de manera totalmente aislada, podemos incluir el final de las gestiones llevadas a cabo por la Comisión de Monumentos, según se desprende de la reunión con fecha 23 de marzo de 1880:

El Sr. Caballero Infante preguntó al Sr. Presidente si había recibido contestación del dueño de la casa llamada de Mosen Sorell a las repetidas gestiones que para conservar algunos restos del palacio había hecho esta junta. El Excmo. Sr. Presidente dijo que nada había vuelto a saber de ese asunto después de los acuerdos tomados en sesiones anteriores en vista de lo cual, la Comisión juzgó oportuno no repetir más gestiones sobre el particular, toda vez que tampoco era de un mérito sobresaliente lo que podía conservarse.

La actitud de la Comisión recuerda la célebre fábula de la zorra y las uvas. Después de dos años de gestiones para conseguir contactar con los propietarios y adquirir algunos restos del palacio para el Museo Arqueológico -por donativo o a un precio razonable- se llegaría a la conclusión de que lo que se conservaba no tenía gran mérito. Podemos entender esta actitud si pensamos en la facilidad con que la Comisión había logrado hacerse en la década de 1860 con la portada del Palacio de los Duques de Mandas, así como el patio y dos de los artesonados del Palacio del Embajador Vich, aunque otras piezas de ambos edificios acabaron en manos de coleccionistas privados⁴⁶⁰.

Podemos ser más benévolos con la Comisión y darnos cuenta de que las piezas más sobresalientes del edificio, efectivamente, habían desaparecido. El artesonado se

⁴⁶⁰ Se hablará más adelante de dos artesonados del Palacio de los Duques de Mandas que acabaron en Málaga, llevados por el pintor Ferrándiz. Se sabe también que varios mármoles y artesonados del Palacio del Embajador Vich acabaron en la Casa Oliag, en la Plaza de Tetuán. Probablemente fuera allí a parar la portada principal, que nos extrañaría que no se hubiera intentado conservar, si bien es cierto que uno de los pedestales se ha encontrado en la excavación arqueológica sobre el solar dejado por el derribo del edificio decimonónico que lo sustituyó.

había quemado en el incendio, mientras que la portada principal y la de la capilla se encontraban en la parte de edificio recientemente demolida. Subsistía el salón principal con dos ventanas seguramente destrozadas por el fuego, y alguna ventana del patio. Las dos puertas de la Sala eran de yeso endurecido y por tanto se podrían considerar de poca calidad o difícilmente recuperables. Finalmente acabó en el Museo un escudo de piedra del siglo XVI, así como varios metros de banda de cardinas góticas (Láminas 2.4 y 2.5). Esta banda, como veremos, presumiblemente procedían del friso de la Antesala, pero debió ser desmontada y trasladada a otra parte del edificio en época tardía.

Además, la actuación de la Comisión debió tener éxito en retrasar la ejecución del derribo, puesto que éste se estaba desarrollando todavía en marzo de 1880, según se desprende de la prensa de la época:

El histórico palacio de Mosén-Sorell está cayendo bajo la piqueta demoledora. El derribo ha comenzado por el lado que enfrenta con la salida de la calle de Santo Tomás, y la portada ha quedado en pie y aislada, lo cual nos hace concebir la esperanza de que no se destruirá este recuerdo del destruido palacio, pasando para su conservación al poder de la junta provincial de monumentos o a cualquier otra sociedad amante de las glorias valencianas⁴⁶¹.

Volvamos a la documentación municipal y al derribo del edificio. El expediente de modificación de líneas no se conserva en el Archivo del Ayuntamiento, al menos en la sección de Policía Urbana, con lo que las referencias a este proyecto van a ser siempre indirectas, recopiladas a partir de las alegaciones de los propietarios y las contestaciones de los funcionarios municipales. Parece ser que en Mayo se aprobaba⁴⁶² una regularización de todos los frentes de la plaza, siendo claramente el más afectado el correspondiente a la parcela del demolido palacio de Mossen Sorell, con cuyo solar se pretendía cuadrar el nuevo espacio urbano. La línea que identificaba este frente era la G-H, lo cual confirmaba que se habían trazado líneas en los otros tres lados (A-B, C-D y E-F). Si realmente se pretendían ejecutar todas las alineaciones o, como se dice en alguna de las alegaciones, estas eran una excusa para la expropiación del palacio, es difícil de saber.

Tres eran las personas más perjudicadas por el nuevo proyecto: las dos propietarias del horno y sobre todo su arrendatario, y de ellos partirán todas las alegaciones. Como ya se ha visto, tras la venta de 1851 y la recompra al año siguiente, el horno pertenecía a Luisa Peyró, condesa viuda de Albalat, y a su cuñada Rosenda Mestre.

⁴⁶¹ *Las Provincias*, 4 de marzo de 1880.

⁴⁶² Como se deduce del recurso de alzada presentado por Manuel Bosch. Omite el día por desconocimiento.

Ambas tenían alquilado el local a Manuel Bosch Pastor, hornero, que pocos años antes había invertido cinco mil pesetas en reformar el local. Los tres afectados, tras haber sido desestimadas sus alegaciones en contra del proyecto, presentaron recurso de alzada ante el Gobernador Civil de Valencia contra el Ayuntamiento en 18 de Junio de 1880⁴⁶³. Los propietarios del resto del palacio, Juan Ibáñez y su esposa Carolina Alonso, parece que ya habían asumido la idea de la expropiación parcial de su edificio. Por otra parte, todavía contaban con suficiente terreno para edificar, mientras que en el caso del horno la propuesta municipal hacía desaparecer completamente la parte de parcela ocupada.

La alegación presentada conjuntamente por Rosenda Mestre y Antonio Peyró en representación de la condesa viuda de Albalat incidía en varios aspectos. El primero era el perjuicio que ya había sufrido la primera cuando:

[...] tuvo que pedir línea para la edificación de una casa de su propiedad que está precisamente frente al horno que nos ocupa, y por la Comisión de Policía Urbana, se alineó la calle de Santo Tomás que es la en que está situado parte del horno y la casa a que nos referimos, en aquel entonces no reclamó la compareciente de aquella línea por cuanto con el retiro que se le señaló a la casa quedaba la calle con una anchura (sic) bastante, y hasta si se quiere sobrada para el tráfico que tiene y pueda tener y porque prefirió retirar solo una de sus fincas a tener que hacerlo con las dos, pues de no conformarse era preciso que al modificarse la línea se diera retiro a la acera de enfrente y con esto salía doble perjudicada pues le inutilizaban sus dos posesiones, por quedarse reducidas y ser difícil su arriendo por la pequeñez de ambas.

Este era uno de los edificios que se pensaba expropiar con el proyecto de ampliación de la plaza de 1868 aunque, como se ve, finalmente sólo sufrió por el ensanche de la calle lateral. Dado el reducido tamaño del solar inicial, el retranqueo le perjudicaría al quedarse con unas viviendas donde *vacías están siempre las habitaciones de la casa retirada, por su pequeñez, a pesar de su baratura*. Sigue la alegación con una dura crítica sobre las verdaderas intenciones del Ayuntamiento:

El fundamento y base de este expediente se ha dicho que es la regularización y ensanche necesario de la plaza y aumento del mercado que en ella existe hoy día. Si estas razones son verdaderas o no V.S. lo comprenderá perfectamente en cuanto vea el expediente, pues en el plano mandado trazar para la regularización de la plaza, existen trazadas nuevas líneas en tres de sus lados y en este expediente solo se piensa aprobar la G.H. que es la que nos ocupa, y de la aprobación de las otras dos no se hace mención tan solo más que al principio y esto parece estar hecho para darle colorido a lo que se trata de llevar a efecto con la G.H. [...] ¿Si pues de regularizar la plaza se trata por qué no se aprueban todas las líneas a la vez?. No contestaré

⁴⁶³ AMV Policía Urbana C-133, exp. 413 s/f.

esta pregunta pero sí se lo haré presente a V.S. que este interés de no aprobarse a la vez todas las líneas de una calle seguido por los Ayuntamientos de esta Capital, perjudica la mayor parte de las veces a los propietarios y casi siempre al ornato público.

Finalmente, un intento de justificar que la ampliación de la plaza no era realmente necesaria:

Sobre el aumento de puestos de venta del mercado vea V.S. el expediente y en él encontrará una declaración de todas las vendedoras que hay en él, en la que manifiestan que de continuo existen varios próximamente la mitad de los puestos que hay hoy día, a causa de no acudir compradores suficientes para que puedan subsistir unos puestos de venta que los ocupaban actualmente⁴⁶⁴.

En vista de las razones expuestas se solicitaba al Gobernador Civil que anulase las líneas propuestas por el Ayuntamiento. Las alegaciones presentadas por el hornero Manuel Bosch y por la propietaria del horno no tienen desperdicio en lo que se refiere al género de la retórica típica de este tipo de escritos, mezclando todo tipo de justificaciones que van desde la falta de necesidad de ampliar el mercado y los perjuicios que se causarían al laborioso artesano al clausurar su medio de subsistencia, en cuya mejora había realizado una fuerte inversión económica. La contestación a los escritos la hizo el propio arquitecto municipal, justificando plenamente la intención del Ayuntamiento y ridiculizando las pretensiones de los alegantes⁴⁶⁵.

No hemos consultado el Archivo de la Diputación para comprobar el resultado de esta reclamación, pero evidentemente el proyecto del ensanche de la plaza seguía adelante. Desestimado el recurso de alzada, se aprobaba el ensanche de la plaza por Real Orden de 12 de agosto de 1881⁴⁶⁶, quedando únicamente en espera la expropiación de los terrenos y acordar el pago de la indemnización correspondiente. Como suele ocurrir con muchos proyectos de la Administración, todavía pasará más de un año hasta que se reinicien las negociaciones. Toda la tramitación se recogería ante el notario municipal en 1882, quedando incluida dentro de un documento único⁴⁶⁷.

El 25 de octubre de 1881 la Secretaría del Ayuntamiento de Valencia instituía el expediente de expropiación de los terrenos para el ensanche de la plaza de Mosen

⁴⁶⁴ AMV Policía Urbana C-133, exp. 413 s/f.

⁴⁶⁵ El texto de las alegaciones y la contestación resulta curioso e interesante. Habíamos preparado un extracto, pero finalmente se ha decidido omitir por alejarse demasiado del tema que nos ocupa.

⁴⁶⁶ Como se comenta en la documentación relativa a la tasación del horno, que se ofrece más adelante.

⁴⁶⁷ Debo agradecer a D. Miguel Pallás, investigador y genealogista, la noticia de esta documentación conservada en el Archivo Municipal.

Sorell, en presencia de Carolina Alonso y Josefa Bosch, propietarias del palacio y el horno y autorizadas por sus respectivos consortes⁴⁶⁸. La segunda de las mujeres aparece aquí por primera vez por haber adquirido de la primera recientemente la parte del huerto recayente a la calle Sogueros⁴⁶⁹. Enteradas de la resolución que declaraba de utilidad pública el ensanche de la plaza estaban dispuestas a que la expropiación de la parte de que eran propietarias se realizase por la vía amistosa, por medio de peritos nombrados respectivamente para la medición y justiprecio y, en caso de discordia, por un tercero nombrado de común acuerdo. Carolina Alonso elegía al arquitecto Antonio Martorell, designando el Ayuntamiento a Joaquín María Arnau. He aquí el informe de este último en 16 de enero de 1882, de gran importancia por ofrecer datos concretos del estado en que se encontraba el edificio:

El Arquitecto que suscribe no habiendo podido llegar a un acuerdo con los facultativos de sus propietarias respecto a la apreciación de las fincas que constituían el edificio de Mosen Sorell y estando en el caso de presentar su relación separada como resultado de los reconocimientos y diligencias practicadas al efecto. Certifica: Que los restos que actualmente están en pie del antiguo palacio dels Sorells arruinado por un reciente incendio, abstracción hecha de la parte que constituye el horno y sus dependencias, son las siguientes = 1º Restos del gran salón del piso principal constituidos por las paredes del recinto deterioradas por el incendio sin pavimento, ni cubierta y cuya superficie es de 180 metros cuadrados = 2º Parte del entresuelo situado debajo de aquel en la crugia (sic) posterior paralela a la fachada y lindante con el del Horno, superficie 67 metros cuadrados = 3º Una crugia (sic) normal a ésta edificada a tres pisos, cubierta y en estado mediano de conservación con artesonados en dos de los pisos, bajo de la cual está la leñera del horno, superficie de 36.56 metros cuadrados = 4º De un local reducido e irregular en planta baja recayente a la calle de Sogueros y destinado actualmente a carbonería; superficie de 16.62 metros cuadrados = 5º De una gran escalera de sillería y varias pequeñas obras todavía en pie = Aparte de estas construcciones y del solar que ellas ocupan están agregados a la finca varios descubiertos cuya superficie total mide 240.57 metros cuadrados [...]

De las construcciones, más especialmente las recayentes a la plaza, no es posible utilizarlas y están tan deterioradas que bien pudieran considerarse como materiales de derribo; otras, tales como las correspondientes a la crugia [sic] normal podrían habilitarse (siempre con algún coste) para habitaciones. Teniendo pues en cuenta estas consideraciones [...] el facultativo que firma es de parecer que el valor de los terrenos y edificaciones existentes del edificio dels Sorells en la parte que corresponde a Doña Carolina Alonso es de veinte y tres mil quinientas pesetas, que agregadas al tres por ciento legal producen un total de veinte y cuatro mil

⁴⁶⁸ En la España del siglo XIX no estaba permitido a las mujeres el realizar este tipo de actuaciones sin el permiso de sus maridos, aún cuando se refiriesen a sus propiedades, como en este caso.

⁴⁶⁹ Así se desprende del propio documento de expropiación del terreno, recogido en la nota siguiente.

*doscientas cinco pesetas con más el valor de los materiales existentes, en pie o como productos de la parte derribada, los cuales se dejan a disposición de la propietaria en compensación de los gastos de derribo y de una parte no incluida en el cuerpo de la tasación*⁴⁷⁰

En este momento desaparecería la portada principal del palacio que, como se vio anteriormente, se había respetado durante el derribo de la parte derecha de la

⁴⁷⁰ AMV Protocolos, V-63 n° 172, fol. 1674v-1676v. El informe posterior de Antonio Martorell Trilles, arquitecto encargado por la propiedad, difería algo de la valoración ofrecida:

D. Antonio Martorell Trilles, Arquitecto de la Real Academia de S. Fernando etc. Certifico: Que habiendo sido nombrado por Doña Carolina Alonso perito para tasar [...] me constituí en dichas fincas acompañado del perito del Excmo. Ayuntamiento y juntos procedimos a la medición de los solares y partes edificadas de que se habla, en lo cual hubo completa conformidad pero no en la apreciación del valor de lo que se expropia a esta interesada. En vista de esta divergencia de pareceres presentamos los peritos relaciones separadas siendo la presente como sigue: Compárese la parte que debe expropiarse a Doña Carolina Alonso = 1º Terrenos descubiertos o solar recayente a dicha plaza en extensión de 240 metros cuadrados y 57 decímetros cuadrados que justiprecio a razón de sesenta pesetas el metro por la cantidad de catorce mil cuatrocientas treinta y dos pesetas y veinte céntimos. Para la determinación de este precio fijado a la unidad de solar me he atendido no solo a la coincidencia de las condiciones de situación, forma y dimensiones que reúne sino también [...] el haber enagenado [sic] recientemente esta misma interesada el terreno que fue huerto del Palacio del Sorells [sic], de cuyo edificio ahora se trata al precio de cuarenta y ocho pesetas y cinco céntimos el metro cuadrado, sin embargo de que dicho terreno recae a la poco importante calle de Sogueros. [...] 2º Edificio a solo piso bajo destinado en el día de carbonería, situada en la calle de Sogueros. Mide una superficie de diez y seis metros cuadrados y sesenta y dos centímetros y lo justiprecio por la cantidad de mil seiscientos veinte pesetas y cuarenta y cinco céntimos, o sea a razón de noventa y siete pesetas y cincuenta céntimos el metro cuadrado. [...] 3º Cuerpo de edificio que constituía el gran salón del Palacio dels Sorells, cuya planta baja y porción de entresuelo forma parte y pertenece al dueño del horno de pan cocer señalado con el número ocho en la Plaza de Mosen Sorell. Ocupa este cuerpo o edificio un área de 199 metros cuadrados y 56 decímetros comprendiendo hasta el fondo de la leñera del horno: Queda ya dicho que toda la planta baja pertenece al dueño del horno y así mismo le pertenecen 113 metros cuadrados del entresuelo y siendo el resto de este y los demás pisos propiedad de Doña Carolina Alonso y objeto de esta tasación, cuya parte justiprecio por la cantidad de nueve mil ochocientos setenta y ocho pesetas veinte y dos céntimos [...] 4º Resto del edificio de la leñera del horno que es propiedad exclusiva de D^a Carolina Alonso y mide diez y siete metros cuadrados, que justiprecio por la cantidad de mil trescientos veinte y seis pesetas a razón de setenta y ocho pesetas el metro cuadrado comprendido el solar y la parte edificada = Sumando las tasaciones parciales resulta que justiprecio la parte que se expropia del edificio y solar del Palacio dels Sorells perteneciente a D^a Carolina Alonso cuya expropiación ha de llevarse a cabo con motivo del ensanche de la plaza y mercado de Mosen Sorell por la cantidad de veinte y siete mil doscientas cincuenta y seis pesetas y ochenta y dos céntimos, que con ochocientos diez y siete pesetas y setenta céntimos a que asciende el tres por ciento de indemnización de perjuicios suma una indemnización total por la expropiación de que se trata de veinte y ocho mil setenta y cuatro pesetas y cincuenta y dos céntimos. (AMV Protocolos, V-63 n° 172, fol. 1676v-1679r)

Interesante resulta la discrepancia en las dimensiones de la Sala, así como el dato de que Carolina Alonso ya había vendido parte del huerto como solar en la calle Sogueros. Finalmente se desharía también de una importante parte de la construcción con frente a la plaza para poder costear gastos. Para dirimir la discordia quedó nombrado de común acuerdo el también arquitecto Joaquín María Belda, quien desempeñó su cometido con el siguiente informe firmado en 21 de abril de 1882:

D. Joaquín M^a Belda e Ibáñez, Arquitecto por la Real Academia de Nobles artes de S. Fernando Certifico: Que nombrado perito tercero para dirimir la discordia habida entre los arquitectos D. Antonio Martorell y D. Joaquín Arnau referente a la tasación de los terrenos y parte de los edificios que constituyen el resto del Palacio de Mosen Sorell propiedad de D^a Carolina Alonso, me he hecho cargo de la superficie que ocupan las distintas partes de que se compone a saber: los terrenos descubiertos que recaen a la plaza del mismo nombre, el edificio de solo planta baja destinado a depósito de carbón que tiene su ingreso por la calle de Sogueros, el otro cuerpo de obra en planta principal cuyos bajos y parte del entresuelo corresponde al propietario del horno de pan cocer con el número ocho recae a la plaza y por último la construcción de suelo a cielo emplazada en el interior junto a la leñera del horno y capacitado de la situación actual de todas las partes del edificio hecho juicio comparativo entre su modo de ser y el demérito que la rectificación de líneas le afecta en su valor, aprecio el de la expropiación en la cantidad de veinte y seis mil pesetas que con el aumento de las setecientas ochenta del tres por ciento que le corresponde resulta un total de veinte y seis mil setecientas ochenta pesetas. AMV Protocolos, V-63 n° 172, fol. 1679r-1679v.

fachada. Parece que, por falta de interés de las autoridades municipales, finalmente acabó siendo vendida a un anticuario extranjero. Así nos presenta la situación la prensa a mediados de marzo de 1882:

Un ejemplar notable de la arquitectura civil de Valencia, correspondiente al siglo XV, va a desaparecer muy pronto de nuestra ciudad. Ayer fue adquirida por el comisionista de antigüedades Mr. Varó [sic] la portada del palacio de Mosen-Sorell, cuyo edificio sufrió hace algunos años un incendio, que aún lamentamos. Valencia, por no gastar en su adquisición 6.000 reales, verá partir para el extranjero [sic] aquel bonito specimen de la arquitectura valenciana, que se enviará a otros países para adornar un museo o algún edificio particular⁴⁷¹.

Desconocemos si se hace referencia aquí a la portada principal o la de la capilla. Sobre esta última aparece en diciembre de 1883 la noticia de su adquisición por parte del Museo del Louvre:

La característica portada del antiguo palacio de Mosen-Sorell, adquirida, como recordarán nuestros lectores, por un negociante de antigüedades, ha sido comprada por el Museo del Louvre de París, por el precio de 8.000 francos.

Aquel hermoso specimen de arquitectura civil valenciana, perteneciente al siglo XV, ha merecido muchos elogios de la prensa parisina.

Si nuestras corporaciones oficiales hubieran destinado a su adquisición algunos miles de reales, hoy contaría Valencia lo que se admira en el celebrado Museo de París⁴⁷².

Bernat García Aparici ha publicado la documentación original relativa a los tratos entre el anticuario y el Museo, averiguando que realmente se ofrecieron dos puertas al Louvre, aunque la segunda acabó vendida a un particular⁴⁷³.

⁴⁷¹ *Las Provincias*, 15 de marzo de 1882. La palabra *specimen* va en cursiva en el original. Respecto a Mr. Varó, con toda seguridad se está haciendo referencia al anticuario Stanislas Baron.

⁴⁷² *Las Provincias*, 9 de diciembre de 1883.

⁴⁷³ García Aparici, Bernat, “Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell”, separata del *Cronicó del Regne de Valencia* (n^{os} 44, 46, 47, 48, 52, concretamente n^o 48, pp. 16-17). Según consta en los archivos del Louvre, el 19 de julio de 1882 el marchante de arte Stanislas Baron escribía al Museo contestando a una carta de primeros de mes sobre la respuesta dada sobre una puerta monumental de piedra. Baron rebajaba el precio fijado de 10.000 a 8.000 francos para quedar bien con el Museo. Un año después, el 6 de junio de 1883, se hablaba de la entrega de esta portada y de la existencia de otra que se desembalaría cuando se ofreciese la resolución sobre la adquisición de la primera. El 6 de agosto se escribiría desde la Dirección de Bellas Artes al director del Museo notificándole del voto favorable del comité consultivo para proceder a la compra, que se acordaba definitivamente el 16 de agosto y se realizaba el 22 del mismo mes. Nada se sabe de qué ocurrió con la otra portada mencionada, aunque en opinión de García Aparici sería la puerta principal del palacio, que se vendió en París pero acabó finalmente en Italia, como se verá al hablar de la misma.

Una vez consensuado el valor de expropiación de la parte del palacio perteneciente a Carolina Alonso y, como no, reunidos todos los documentos de propiedad y autorizaciones necesarias, se procedería finalmente a firmar la venta del solar del palacio al Ayuntamiento en 6 de septiembre de 1882. Sin embargo, en 5 de mayo del mismo año ya se habían cursado las solicitudes de licencia de obras para la construcción de un moderno y rentable edificio de viviendas. Firmado por el maestro de obras Felipe Labrandero, el proyecto de seis plantas de altura presentaba una bella fachada ecléctica, muestra del gusto decorativista desarrollado en las dos últimas décadas del siglo XIX⁴⁷⁴.

El edificio, todavía en pie, presenta un frente homogéneo en uno de los lados de la plaza. Se organiza a partir de tres escaleras para acceder a los pisos, de las cuales dos las encargaba Carolina Alonso y la tercera, en la esquina a la calle Sogueros, corría a cargo de Josefa Bosch⁴⁷⁵. La licencia se concedió a los pocos días, habiéndose comenzado el replanteo en julio del mismo año. A finales del año siguiente debía estar completamente finalizado el conjunto, puesto que el mismo maestro Felipe Labrandero pedía en 9 de octubre licencia para construir una nueva cerca en el huerto de la referida Josefa Bosch, con frente a las calles Sogueros y Ripalda. El huerto era el heredero del antiguo patio trasero ajardinado del palacio y seguramente se mantuvieron algunos de los árboles existentes. No obstante, con el paso del tiempo la presión urbanística acabaría forzando a edificar también aquí y actualmente la manzana está colmatada.

A pesar de haberse comenzado las obras de reedificación en 1882, no se había llegado a demoler en su totalidad el antiguo palacio, tal como denunciaba del Sobrestante de Obras en 14 de julio, *quedando la parte alta del Horno en un estado que a mi modo de entender no tiene la seguridad que se requiere y como quiera que está esto sobre la vía pública pudiera suceder alguna desgracia*. Se notificó a la propiedad el 28 del mismo mes, otorgándole ocho días para el derribo final del edificio, *transcurridos los cuales sin haber llevado a efecto la demolición se procederá de oficio y a sus costes según está acordado*. Aún así, el antiguo edificio se negaba a desaparecer de la burocracia municipal. Otro escrito del Sobrestante de Obras con fecha de 9 de septiembre, es decir, posterior al documento final de venta al Ayuntamiento, mostraba el siguiente panorama:

⁴⁷⁴ Para una completa información sobre la arquitectura valenciana del período, se remite a la obra de Daniel de Benito: *Arquitectura del Eclecticismo en Valencia 1875-1928*. Es en estas fechas cuando se desarrolla un estilo profusamente decorado frente a la austeridad de las fachadas postacadémicas de las décadas anteriores.

⁴⁷⁵ La fecha algo más tardía de solicitud de licencia, firmada en 27 de mayo, parece avalar la hipótesis de que se hubiese vendido una parte del proyecto general encargado por Carolina Alonso.

El que suscribe pone en conocimiento del Sor. Alcalde que en la casa de Mosensorell, encima del Horno del mismo nombre se han practicado algunas obras de albañilería [sic] recayentes a la vía pública sin el correspondiente permiso; además está mandado de que se derribe todo lo que corresponde a la antigua casa de Mosensorell, y cuyo derribo está paralizado, y a mi modo de entender pudiera haber un desplome total de resultas de las últimas lluvias por no existir ninguna cubierta [sic], y como quiera que está habitando [sic] el hornero y la mucha aglomeración de público que se introduce en el mismo pudiera ocurrir alguna desgracia si pronto no se le pone remedio.

Requerido por el Alcalde, el arquitecto Joaquín María Arnau prepararía un informe, firmado el día 13 de septiembre, que confirmaba la situación denunciada. Según este técnico los efectos de las lluvias sobre las fábricas en pie se hacían sentir cada vez más y podrían producir alguna desgracia. Respecto a las obras ilegales, estas consistían en algunos pequeños saledizos o aleros en la fachada del horno. Por último, se instaba para que continuara el derribo, paralizado por orden judicial, y se acelerase la expropiación del Horno. Demolido éste se evitarían los problemas de efectos de las humedades en la parte que quedaba en pie del edificio y las consecuencias que pudieran ocasionar a inquilinos y vecinos, y se podría llevar a término el ensanche y la regularización de la Plaza y Mercado de Mossen Sorell⁴⁷⁶.

Una instancia presentada por Carolina Alonso el 7 de septiembre explicaba la situación y justificaba por qué no se había procedido a la demolición todavía⁴⁷⁷. Solicitaba además la propietaria que fuese el propio Ayuntamiento quien informase

⁴⁷⁶ AMV Policía Urbana C-133, exp. 413 s/f.

⁴⁷⁷ Así nos muestra el panorama el escrito de Carolina Alonso:

[...] Que a consecuencia del mandato de V.E. por el que se ordenaba procediera al derribo de la casa palacio de Mosen Sorell expropiada por este Ayuntamiento, se comenzó a realizar el mismo; y no terminado aún, se ha promovido un juicio de interdicto por los poseedores de la casa horno que linda con el palacio de que se trata, y como consecuencia del mismo se ha visto la exponente en el caso de suspender los trabajos de derribo [sic].

En la actualidad por efecto de las lluvias de anteaer y ayer se han detenido algunos en el suelo de los pisos pendientes de derribo y ocasionarse con ellos algún deterioro del que ninguna culpa tiene la exponente. Por ello convendría que V.E. acordara pasar comunicación al Juez del distrito de Serranos diciéndole que la finca casa horno de pan cocer está acordada su expropiación, fijado definitivamente el precio de la misma y que si no se les ha entregado el precio es porque todavía no se han presentado a formalizar la escritura de venta haciéndole saber asimismo que se expropia para proceder a su derribo [sic] total y convertir aquel sitio en plaza pública ya que dadas las actuales circunstancias eso conviene al Ayuntamiento y procede hacerse en justicia.

Asimismo se justificaba por haber hecho caso omiso de los mandatos municipales:

Más de una vez después de suspendido el derribo [sic] se ha presentado algún agente de la digna autoridad de V.E. mandando verbalmente [sic] que se continúe dicho derribo [sic] pero la exponente [sic] no se ha atrevido a cumplir dicha orden para evitar una complicación en el juicio de interdicto. Pero como en la actualidad por efecto de las lluvias pudiera ocurrir algún undimiento [sic] la exponente [sic] se ve en el caso de prevenirlo a V.E. y cree además que es de conveniencia y urgencia inmediata que por una brigada de operarios de ese Municipio se proceda inmediatamente a hacer cuanto sea necesario para evitar contingencias y si lo considera oportuno continuar el derribo de oficio haciendo constar que lo ejecuta porque D^a Carolina Alonso lo ha suspendido, y a la vez pasar comunicación al Juez de Serranos diciéndole que el derribo [sic] se continua porque lo mandó a D^a Carolina y ésta lo ha suspendido.

al Juez de 1ª Instancia del Distrito de Serranos de la necesidad de ejecutar el derribo, lo que se hizo por escrito de la Alcaldía a 3 de octubre de 1882. Dos días más tarde respondía el magistrado que él no había decretado la suspensión del derribo, a pesar de los autos del interdicto interpuesto por las dueñas del horno. Aquí finaliza la documentación referente a las denuncias por ruina. Se debe suponer que finalmente Carolina Alonso acabó la demolición de su parte del edificio, principalmente los elementos que amenazaban desplomarse sobre el horno. No obstante el local que ocupaba la planta baja y el entresuelo se mantendría en pie por seguir funcionando allí el pequeño negocio, al menos hasta mayo de 1883.

Desde mediados de 1882 se estaban realizando los trámites para la tasación y expropiación de los locales correspondientes al horno de pan, marcado con el número 8 de la plaza. Los propietarios de esta parte del edificio, Rosenda Mestre Mínguez y Antonio Peyró Fort como apoderados de Luisa Peyró Muñiz, condesa viuda de Albalat, nombraron como perito al maestro de obras José María Fuster, siendo nuevamente el Consistorio representado por el arquitecto D. Joaquín María Arnau. Ante la diferencia de opiniones de los tasadores se nombraría como tercero nuevamente al arquitecto Joaquín María Belda, que emitiría el siguiente informe en 21 de abril de 1882:

Don Joaquín María Belda e Ibáñez, Arquitecto por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando = Certifico: Que para desempeñar la tercería que se me ha encargado al objeto de dirimir la discordia habida entre los peritos don Joaquín Arnau y don José Fuster en la tasación de la casa número ocho de la Plaza de Mosensorell destinada a horno de pan cocer y lindante con el resto del antiguo palacio del mismo nombre, me he constituido en dicha finca y hecho cargo de las circunstancias que reúne así con respecto a la crujía [sic] posterior con destino a amasijo como los sótanos o depósitos de combustible y al cuerpo del edificio que de suelo a cielo pertenece a esta finca situado en el ángulo de la calle de Sogueros, juzgo su valor en venta en la cantidad de veinte y una mil quinientas pesetas que con las trescientas cuarenta y cinco del tres por ciento resulta un valor total de veinte y dos mil ciento cuarenta y cinco pesetas

Queda explícito en el documento un dato interesante para el conocimiento del palacio, y es la presencia de dos crujías en el cuerpo bajo la Sala. Este dato era constructivamente lógico, dada la gran luz de las vigas de la Sala, que no necesitaba repetirse en las estancias inferiores de servicio. Gracias a la presencia de este muro central pudo resistir esta parte del edificio el desplome del artesonado y la cubierta durante el incendio.

En sesión del día 10 de mayo de 1882 aprobaba el Ayuntamiento el dictamen de la Comisión de Policía Urbana, acordando aceptar como justiprecio el del perito

dirimente y fijando como valores, a la casa palacio propia de Carolina Alonso, veinte y seis mil seiscientos ochenta pesetas, y a la casa horno de Rosenda Mestre y de la condesa viuda de Albalat, veinte y dos mil ciento cuarenta y cinco. Acordó también el Ayuntamiento autorizar a la Alcaldía para que otorgara la correspondiente escritura después de reconocidos los títulos de propiedad⁴⁷⁸.

Por consejo del abogado consultor del Ayuntamiento se realizaría una nueva tasación separando el horno del entresuelo y caballerizas, quedando el pago correspondiente a estas últimas piezas congelado en el Banco de España en espera de la sentencia del Tribunal sobre su propiedad. Se levantaron planos de la planta baja y los altos del horno que, desgraciadamente, no se incorporaron al documento notarial. Sí que se transcribió la relación escrita que los acompañaba, con fecha de 7 de mayo de 1883⁴⁷⁹:

D. Antonio Martorell Arquitecto nombrado por D^a Carolina Alonso y D. José María Fuster maestro de obras en representación de D^a Rosenda Mestre y D. Antonio Peyró y D. Joaquín M^a Arnau, Arquitecto de este Excmo. Ayuntamiento han procedido a determinar el valor de las partes en que la anterior providencia de 17 de Abril ordena separar el total convenido como justiprecio de las construcciones conocidas hasta el presente por Horno de Mosensorell, de cuyo resultado pasan a dar la debida cuenta = Planta baja = La parte que aparece litigiosa en este

⁴⁷⁸ Sin embargo, la cuestión no quedaba totalmente zanjada. Carolina Alonso presentó todavía dos escritos titulándose dueña del horno y alegando que tenía entablada una reclamación sobre éste, por lo que solicitaba que no se entregase el importe de su expropiación a Luisa Peyró y Rosenda Mestre, sino que se depositase en el Banco de España en espera del resultado de la reclamación que tenía iniciada. Exigía concretamente el entresuelo y caballerizas del palacio, que formaban parte en la actualidad de la casa del horno. El problema se encontraba nuevamente en el contrato de la venta del horno realizada en 25 de noviembre de 1851.

Como se ha referido anteriormente, Vicente Sorell Despuig y Roca, antes Gil Dolz y Torán, conde de Albalat, había vendido con pacto de retroventa por ocho años el horno, lindante con casa palacio, con el huerto de la propia casa y con la de José Rives, calle del Pou en medio, así como el entresuelo de la derecha y las caballerizas que en aquel entonces disfrutaba el arrendatario del horno, pertenecientes a la casa palacio por donde tenían su entrada, y un pequeño edificio frente al palacio de doscientos setenta palmos cuadrados de superficie denominado “la cañamisera”, por precio todo de treinta y cuatro mil cuatrocientos cuarenta y siete reales. Fue condición de esta venta que si el vendedor, cualquiera de sus hijos o herederos devolviera al comprador o a sus representantes dicha cantidad dentro del plazo de ocho años, debería otorgarles retroventa. Pero como el entresuelo y las caballerizas comprendidos en la venta correspondían realmente a la casa palacio y ésta era parte del Mayorazgo, debería pasar al heredero tras el fallecimiento del conde de Albalat. Es por ello que, si no llegase a ejercitarse la retroventa, el comprador habría adquirido sólo la propiedad del horno y “la cañamisera”, por lo que debería reintegrarse al comprador el valor de dicho entresuelo y caballerizas según tasación de peritos con el valor de un mesón en Albalat dels Sorells, que al efecto quedó hipotecado. Sin embargo, en marzo del año 1852, los hijos del conde de Albalat aportaron la cantidad estipulada para adquirir nuevamente el local vendido, gracias al capital de sus respectivas esposas. Sin embargo, a pesar de todo, los aposentos del entresuelo y caballerizas seguían perteneciendo a la casa y vinculadas al mayorazgo. Es por ello que Carolina Alonso reclamaba también ahora la propiedad de estas dependencias.

⁴⁷⁹ En la sesión del pleno municipal celebrada ese mismo día el concejal José Saura preguntó por la marcha del expediente de derribo, a lo que el alcalde dio *extensas y satisfactorias explicaciones*. AMV Actas plenos D-331 (1883) acuedo nº 271.

piso es la designada en los adjuntos planos de la misma con las letras A, B, C, D, E, F, G. Forma esta parte un total delimitado por las letras A, B, C, H, I, A, en la crugía (sic) de fachadas hoy ocupado por la cocina, escalerilla y malacates y otro local posterior ocupado anteriormente por la leñera del Horno y designado con las E, D, G, F, C, = El primero de estos mide un área de 41 metros y 93 decímetros cuadrados y habida razón del precio asignado en la tasación del perito tercero al solar y construcciones en pie se evalúa esta porción en mil doscientas diez y ocho pesetas con sesenta y seis céntimos, incluso el 3 por 100 legal.

El segundo mide un área de 43 metros y 50 decímetros cuadrados y teniendo en cuenta las circunstancias anteriores se avalúa con inclusión del 3 por 100 legal en seiscientas noventa y ocho pesetas, veinte y un céntimos.

Planta entresuelo

El local que se disputa en este piso, al cual sube la escalerilla anteriormente citada consta de dos piezas en comunicación que constituían el corredor del horno. Teniendo a la vista los antecedentes de la tasación en tercería se evalúa esta parte con el 3 por 100 en mil cuatrocientas siete pesetas, treinta y cuatro céntimos.

Resumiendo las tres partidas arrojan un total valor de la parte segregada de tres mil trescientas veinte y cuatro pesetas, veinte y un céntimos.

Que restado del total asignado al horno y sus actuales dependencias por el perito tercero con el 3 por 100 legal que es de veinte y dos mil ciento cuarenta y cinco pesetas

Produce para la parte no disputada un valor de diez y ocho mil ochocientas veinte pesetas setenta y nueve céntimos

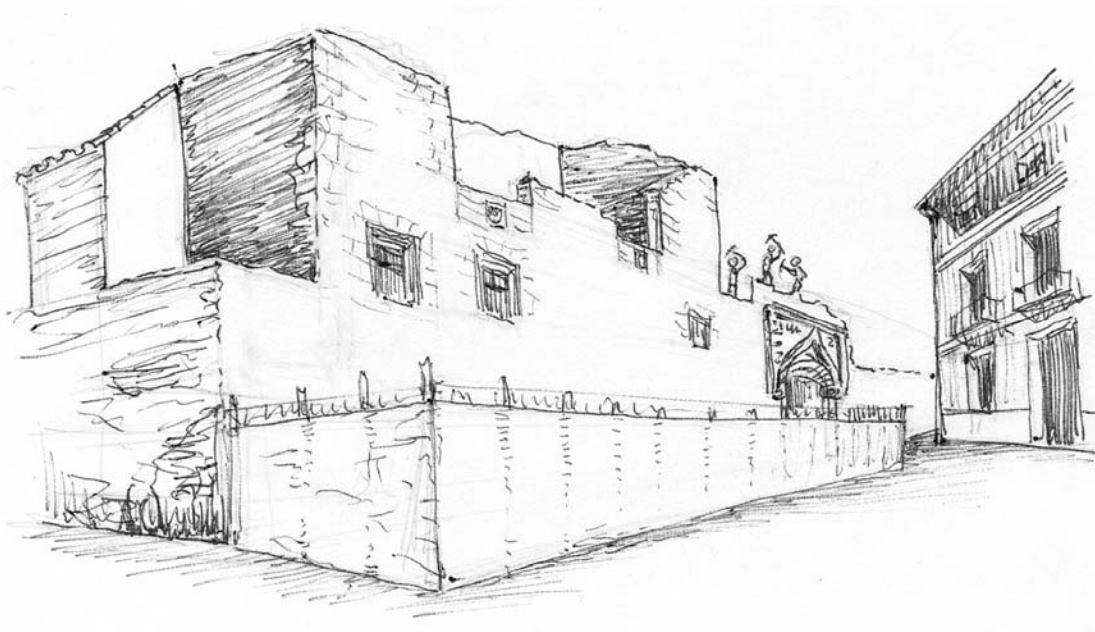
Finalmente se firmaba con fecha de 16 de mayo de 1883 la escritura de venta del horno, ya deslindado, al Ayuntamiento de Valencia, con todas las servidumbres y derechos que le correspondían, por el precio de veinte y dos mil ciento cuarenta y cinco pesetas, de las cuales se retendrían en la Depositaria de Fondos Municipales tres mil trescientas veinte y cuatro pesetas veinte y un céntimos pertenecientes a la parte de dicho horno que aparece disputada entre los vendedores y Doña Carolina Alonso.

Las restantes diez y ocho mil ochocientas veinte pesetas, setenta y nueve céntimos se entregan por Alcalde en billetes del Banco de España y monedas de plata, en presencia del notario, dividiéndose en partes iguales para Rosenda Mestre y Antonio Peyró como apoderado de Luisa Peyró. Los hijos mayores de edad no firmantes del

documento deberían personarse ante el notario para ratificar la venta, o hacerlo mediante poderes a través de sus padres.

En septiembre de 1883 el arquitecto municipal presentaba ya ante la Comisión de Policía Urbana un proyecto para el enlosado de la nueva plaza y un croquis de distribución del mercadillo (Lámina 3.5)⁴⁸⁰ y al año siguiente se trasladó la fuente a la Plaza Mayor de Ruzafa⁴⁸¹. Pronto se demolería el antiguo horno, si es que no había ya desaparecido en los meses anteriores.

Este es el verdadero y triste final del palacio de Mossen Sorell, que se había incendiado cinco años antes. Pero no fue el fuego, sino los intereses económicos de los propietarios, por una parte, y las necesidades municipales de espacio para el mercado, imbuidas de los criterios academicistas de ornato público, acabaron destruyendo totalmente una de las joyas de la arquitectura del gótico civil valenciano.



Recreación hipotética de la última etapa del derribo del palacio.

⁴⁸⁰ AMV Policía Urbana C-143, exp. 39.

⁴⁸¹ AMV Policía Urbana C-149 bis, exp. 68.

5.- REFLEXIONES ARQUITECTÓNICAS

Hasta ahora hemos tratado de recopilar las diferentes fuentes escritas y gráficas relativas al palacio de los Sorell y a sus habitantes, una familia prácticamente olvidada que ocupó un puesto preeminente dentro de la oligarquía aristocrática valenciana y mantuvo con orgullo su antigua residencia solariega en el centro del popular Barrio del Carmen. Sin embargo, lo que nos interesa en nuestro estudio es la arquitectura más que la mera noticia histórica. Por ello, una vez considerada la documentación que poseemos sobre el edificio se puede intentar acometer una restitución hipotética del mismo, para conocerlo más a fondo y poder juzgar y comprender qué es lo que se demolió tras el incendio de 1878.

5.1.- Una primera mirada sobre el palacio de los Sorell

Lo que caracterizaba al palacio de Mossen Sorell era la falta de unidad, una falta de unidad que quedaba manifiesta en la misma fachada y que parece intencionada o, más bien, no ocultada. Resulta patente en la única imagen completa que poseemos de la misma, la vista general realizada por Salustiano Asenjo con motivo del incendio de 1878 (Lámina 1.12). En ella observamos la puerta descentrada, tangente a los edificios del frente oriental de la plaza, como si estuviera enfilada hacia una antigua calle desaparecida.

En el lado izquierdo de la fachada contemplamos los dos grandes ventanales góticos de la Sala y la galería de arquillos que la coronaba. Junto a la puerta aparece un gran balcón, que antaño pudiera haber sido la ventana de la Antesala que vemos en el cuadro de Poleró. En la planta baja, pequeños huecos correspondientes al horno y a un entresuelo. Los mismos elementos los encontramos en otro dibujo posterior al incendio, realizado por Pascual Llorente Falcó (Lámina 1.19)⁴⁸², y en un alzado parcial del lado izquierdo algo anterior, presentado a la Comisión de Policía Urbana con motivo de la apertura de una pequeña puerta en abril de 1877 (Lámina 3.2)⁴⁸³.

El lado derecho del edificio no tenía nada que ver con lo anteriormente comentado y era difícil imaginar que se tratara del mismo edificio. El dibujo de Asenjo, quizá demasiado precipitado, aumenta este efecto y sugiere que incluso los niveles de los forjados pudieran ser diferentes, quedando entresuelo y planta noble aproximadamente un metro por encima del resto de la fachada. Probablemente la realidad no fuera tan exagerada. Un ventanuco junto a la puerta, que vemos también en la fotografía de Laurent, y un balcón no demasiado grande iluminaban las estancias del piso principal, mientras que dos huecos cuadrados se abrían como remate, por debajo del nivel del porche. Asenjo dibuja además una marcada línea de separación entre los dos cuerpos que se corresponde con toda probabilidad al quiebro de la fachada mencionado en la documentación de la reedificación de 1879 y muy evidente en el plano de Tosca (Lámina 1.2). Quizá se tratara también de zonas constructivamente independientes, sobre todo si se aprovechó alguno de los muros de las edificaciones anteriores.

Lo más sorprendente es la posición que ocupa la puerta principal, justo entre las dos piezas, intencionadamente a mitad entre ambas. La fotografía de Laurent (Lámina 1.8) no nos llega a confirmar esta inquietante y atrevida solución que se vislumbra en el dibujo de Asenjo, pero sí que demuestra que la portada debía ser un elemento añadido⁴⁸⁴. Se aprecia perfectamente que para acoplar la pieza se tuvo que realizar una rotura del muro del lado derecho, que era de sillería en su parte baja y de tapia valenciana o ladrillo en la superior. También al otro lado parece que haya una reparación con mortero, bastante más liso que la erosionada piedra de la secular

⁴⁸² Este dibujo inédito, conservado en el Archivo de la Biblioteca de Teodoro Llorente, ha sido recientemente publicado por Francisco Pérez de los Cobos en su reedición del libro *Palacios y Casas Nobles de Valencia*.

⁴⁸³ AMV, Policía Urbana, C-124, exp. 401.

⁴⁸⁴ La portada principal se conserva actualmente en la Galería Parmeggiani, en Reggio Emilia (Italia) y las fotografías actuales nos permiten detectar además un esvíaje importante hacia el lado izquierdo, que se confirma en la imagen de época que tenemos del patio. El planteamiento oblicuo y el estilo tosco y robusto parece apuntar a la mano del maestro Francesc Baldomar, fallecido en 1476, lo que nos marcaría una fecha *ante-quem*.

portada. Incluso se aprecia junto al ladrillo que los sillares más antiguos presentan una alineación casi vertical, sin trabas, lo que sugiere que se tratara de la jamba de un hueco anterior.

La representación de Llorente (Lámina 1.19) es menos forzada, asimilándose más los niveles de forjados y desplazándose la línea de unión de los dos cuerpos de la posición tan centrada que propone Asenjo. Aún así, la ubicación de la portada resulta anómala y poco habitual aunque, como veremos, este gesto tendría una intención más o menos explícita. Más adelante hablaremos con detalle de la portada y llegaremos a la conclusión de que seguramente se trasladó allí desde otro emplazamiento, aunque antes debió haber una entrada en el mismo lugar que, como acabamos de ver, todavía estaría más en medio de los dos cuerpos.

Es evidente que el edificio se entendió desde antiguo como dos estructuras solapadas, lo que explicaría en parte que el porche solamente cubriera una zona. No se habría planteado como remate de todo el edificio, sino como protección del artesonado construido a principios del XVI, acaso también junto a otra techumbre de cierto valor en la antesala. En la otra parte se debió mantener la cubrición primitiva si se encontraba en buen estado, aunque estuviera a un nivel distinto. Debe apuntarse también que las ventanas representadas por Asenjo en el porche del lado derecho son pequeñas, mientras que las del contrato de 1703 debían tener una especie de barandilla y llegar hasta el suelo (Lámina 6.3). Es decir, que es posible que en 1703 los niveles de ambos cuerpos coincidieran, dando una imagen más unitaria (Lámina 8.11).

Otra observación importante es que el porche de los arcos recaía sobre la plaza y se extendía hasta el quiebro de la fachada, que enlazaba con la calle Santo Tomás. Esta dualidad de contexto podría explicar también de alguna manera la extraña composición del inmueble. Probablemente en más de una ocasión se pensó en homogeneizar la fachada para darle unidad, pero incluso en los momentos de mayor esplendor de la familia se renunció a esta obra elemental de embellecimiento, que habría favorecido notablemente la imagen de la destaralada mansión medieval. ¿Por qué no se hizo así?

Quizá los sucesores de Mossen Sorell consideraron que esta dualidad entre las dos zonas era algo intencionado, pretendiendo mantener la antigua residencia familiar prácticamente intacta. Lo más probable es que la obra emprendida por Tomas Sorell tuviera como intención crear una gran fachada homogénea, que posteriormente se reformó en parte. Circunstancias desconocidas obligarían a no extender la obra nueva a todo el edificio y la intervención inconclusa o terminada precipitadamente

quedó de cierta manera sacralizada, conservada intacta para recordar los orígenes del linaje, algo que encajaría con las duras condiciones de humildad impuestas por Mossen Bernat Sorell a sus descendientes en el testamento de 1508.

Esta es la línea que seguramente debemos seguir para comprender el edificio y las circunstancias que le rodean. Y estamos convencidos de que, durante siglos, los herederos de Mossen Bernat Sorell creyeron algo parecido y tuvieron un gran respeto a la hora de actuar sobre el palacio. Sin embargo, una cosa es lo que pensarán los Sorell y otra la realidad de la situación, que el fundador del mayorazgo conocía pero no sus descendientes. Nos enfrentamos, por tanto, ante un problema complejo que no remite a un proyecto unitario y concluido, sino a un edificio muy alterado e intervenido en su primera época, y fosilizado en su estado primitivo durante mucho tiempo.

Uno de los elementos que mejor demuestran esta voluntad de cambio inicial es la torre, que posiblemente no fuera levantada por Tomas Sorell, sino por su sobrino. Sabemos que Mossen Bernat Sorell pertenecía al noble estamento de los caballeros, lo que llevaba aparejado el privilegio de poder levantar una airosa torre. Vemos la torre representada (Láminas 1.1 y 1.2) por Wijngaerden (1563) y Mancelli (1608) pero no por Tosca (1704). Esta torre, con su italianizante remate almenado volado sobre canes, debió levantarse después de 1485, pues no aparece ninguna alusión a ella en el inventario de los bienes de Tomas Sorell. Quizá incluso debería pensarse en retrasar la cronología después de 1495 y de la estancia de Mossen Sorell en la corte de los Reyes Católicos.

La imagen de Mancelli nos recuerda mucho algunos ejemplos coetáneos de Italia, como la Torre Millina (anterior a 1491) en Roma, detrás de la Piazza Navona⁴⁸⁵ o una de las torres del Palazzo Abatellis en Palermo (1490-1495)⁴⁸⁶. Muy similar es también, por ejemplo, la Torre de las Cigüeñas en Cáceres, levantada por el capitán Diego Cáceres Ovando en 1478, tras solicitar permiso a los Reyes Católicos⁴⁸⁷. En ámbito valenciano están resueltas de la misma manera las torres de Gilet⁴⁸⁸ y de Benavites y el campanario de la iglesia de Santiago de Villena, que debió levantarse

⁴⁸⁵ Esta torre formaba parte del palacio de los Mellini o Millini, aunque sería una construcción anterior. La residencia fue construida por Pietro Millini durante el pontificado de Sixto IV (1471-1484) restaurando entonces la antigua torre. Es importante dentro del quattrocento romano por conservar restos de su decoración exterior, conmemorativa del matrimonio en 1491 de Mario Mellini y Ginevra Cybo, sobrina de Inocencio VIII (Pietrangeli, Carla y Pericoli Ridolfini, Cecilia: *Guide rionali di Roma 15-16*, Palombi Editori 1973, pp. 84-86)

⁴⁸⁶ Sobre este edificio puede verse: Nobile, Marco Rosario: "Palazzo Abatellis" en *Matteo Carnilivari – Pere Compte 1506-2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Edizioni Caracol, Palermo 2006, pp. 154-159.

⁴⁸⁷ Todas las torres feudales de Cáceres fueron desmochadas en 1476 por orden de los Reyes Católicos, permitiéndose únicamente ésta por la amistad y vasallaje del capitán Cáceres con los Reyes Católicos.

⁴⁸⁸ En ésta hay una lápida con la fecha de 1580.

entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI⁴⁸⁹. Pensamos que esta torre se hundió hacia 1700, porque en el contrato de reparaciones de 1703 parece estar refiriéndose a una zona sobre la que ya se había actuado recientemente.

La construcción de torres en los palacios urbanos todavía era una práctica todavía habitual en la Italia del siglo XV, aunque no en Florencia. De hecho, teóricos como Leon Battista Alberti criticaron esta práctica en ámbitos urbanos:

Principal ornamento traen las atalayas cuando se hacen en logares convenientes, y con lineamentos cómodos, y si no estuviesen muy ralas dejarse han ver desde lejos aún con dignidad. Pero no loo yo la edad que fue doscientos años antes de ahora, la cual padeció enfermedad común de fabricar torres, aún en los pequeños lugares ningún padre de familia le pareció haber podido carecer de torre, y de aquí a cada paso se levantaban siluetas de torres⁴⁹⁰.

Hacia 1500 se acometieron pequeñas obras de embellecimiento e incluso pensamos que se trasladaron algunas piezas de interés artístico, como la portada, pero no se concluyó la fachada. Probablemente forzaron el estancamiento del proceso constructivo los gastos derivados de los pagos para la Capilla del Rosario, o la renovación de la casa señorial de Albalat. Tampoco debemos olvidar que en esta época el palacio daba todavía a una estrecha calle, por lo que la visión completa de la fachada estaba muy limitada y no debió parecer prioritario concluirla. Esta situación provisional se convirtió en permanente, quedando patente cuando se abrió la plaza, ya bien entrado el siglo XVI.

Quizá se renunció a la idea de crear un espacio público mayor precisamente porque la fachada era asimétrica y presentaba dos zonas muy diferentes. Se demolieron únicamente las construcciones situadas frente al cuerpo izquierdo, de mejor factura y más ordenado, que en algún momento se remató con la galería de arquillos representada por Asenjo. Quedó así conformado el extraño aspecto de la fachada de la casa de los Sorell.

⁴⁸⁹ Pocas son las noticias que se tienen de este edificio. Sabemos que en la parte exterior de la cabecera existía un escudo de armas, repicado durante la Guerra Civil, que presentaba las armas de los Reyes Católicos e incluía la granada correspondiente al reino homónimo, lo que nos sitúa después de 1492. La tradición popular hace que el dinero para su fundación proviniera de un donativo o de la herencia de Alejandro VI, fallecido en 1503. En 1511 se obtenía la concesión de la categoría de arcidiacono y en 1513 se compraba uno de los retablos de la catedral de Murcia para el nuevo templo, que debía estar finalizado. Assas y Ereño, Manuel de: "Iglesia arcidiaconal de Santiago en Villena", en *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid 1878. Vinculando el edificio al círculo de Pere Compte puede verse Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: Pere Compte..., pp. 170-172.

⁴⁹⁰ Alberti, Leon Battista: *Los diez libros de Arquitectura*, Alonso Gómez, Madrid 1582, Libro VIII, p. 244. Es interesante destacar que Alberti propone para las torres de planta cuadrada una proporción de altura igual a seis veces la anchura o, en torres menos esbeltas, una altura de cuatro veces la anchura. Esta última relación es la que encontraremos en la casa de los Sorell.

5.2.- Otras residencias de los Sorell: la casa señorial de Xeldo y el castillo de Albalat

Como se ha comentado anteriormente, desde 1416 los Sorell fueron señores del pequeño Señorío de Xeldo (o Geldo) a escasos kilómetros de Segorbe. Esta posesión fue entregada por Tomas Sorell a su sobrino Bernat por motivo de su matrimonio con Leonor de Cruilles, y éste hizo lo propio con su hijo Baltasar en 1495, aunque al poco tiempo fue vendido al Duque de Segorbe. En el centro de la tranquila población se conserva todavía la casona señorial, muy maltrecha por el paso del tiempo y por distintas intervenciones bastante desafortunadas, pero actualmente en proceso de restauración por parte del arquitecto Enrique Martín Gimeno.

El edificio debió asumir su aspecto actual por la agregación de varios inmuebles anteriores. Vimos por el inventario de los bienes del primer Bernat Sorell que éste había adquirido en 1451 madera para la residencia de Xeldo, parte de la cual se había empleado en una de las casas de Valencia. Se conservan dos ventanas góticas en una de las fachadas laterales que podrían corresponder precisamente a esta cronología. Con posterioridad debieron realizarse nuevas obras, algunas de las cuales quizá podrían relacionarse con lo que nos aparece en la mansión de Valencia.

La antigua casona de la pequeña población, muy alterada ya desde el siglo XVI, conserva algunas portadas de la segunda mitad del siglo XV y, sobre todo, una estructura muraria que debe corresponder a la época que nos interesa. Se accede desde un pequeño patio abierto a fachada, que contiene una escalera en yeso de formas renacentistas, de la segunda mitad del XVI. Al fondo y a mano derecha aparecen crujías simples que cierran el patio, siendo de destacar en esta última la existencia de un segundo cuerpo de escasa anchura donde se conservan dos pequeñas bóvedas aristadas de altura variable, que nos hace pensar en la existencia de una escalera primitiva de caja cerrada en este punto. Ésta se habría suprimido al hacer la subida exterior del patio.

En el lado izquierdo del patio de Xeldo aparece un cuerpo macizo formado por tres estrechas crujías unidas, perpendiculares a fachada. Parecen fruto de la agrupación de diferentes propiedades. Estas tres crujías, a su vez, se dividen por un muro central, que compartimenta en seis espacios, abovedados tanto en planta baja como en entresuelo. Las bóvedas son medios cañones tabicados, datados en el siglo XV por la cerámica hallada en el relleno de los riñones.

En la planta noble, las dos crujías más próximas al patio se unificaron mediante la demolición de los muros de carga y el apoyo central sobre un pilar de fundición.

Este pilar moderno sustituye al muro central, perpendicular a las crujías. Sin embargo, es posible que en la otra dirección ya se hubieran suprimido los muros, creando una o dos vastas estancias de cerca de 9 x 10 metros. Estas luces explicarían la presencia de dos enormes tirantes de 36 palmos (8,15 m) entre las piezas de madera que había en la casa de Jaume Sorell y que procedían del material destinado a las obras de Xeldo⁴⁹¹.

La casa de Valencia debía ser también una estructura compacta y abovedada en su parte inferior, si bien da la sensación de que aquí podrían ser más bien aristadas, al menos la situada en la habitación del extremo, de unos 5,5 metros de lado, como veremos al analizar en detalle la documentación del siglo XVIII. Seguramente se trataba de atrevidas bóvedas rebajadas ejecutadas en ladrillo tabicado, como las de Xeldo. En el palacio señorial de esta localidad aparecen bóvedas en dos plantas en el espacio situado a la izquierda del patio; bóveda superior y forjado inferior en la pieza al fondo -a la que se accede por una puerta del siglo XV- y forjado de madera en la parte derecha.

Las bóvedas de Xeldo son extraordinariamente planas, funcionando más bien como auténticos forjados. Son un verdadero alarde técnico, ya que los muros no están proporcionados para aguantar empujes tan grandes. Hemos encontrado bóvedas similares en el castillo palacio de Luchente, que podrían atribuirse al maestro Francesc Martínez, alias Biulaygua, o a algún discípulo aventajado. Su cronología sería entre 1480 y 1490, en relación con la remodelación del piso superior. Debe apuntarse también que Biulaygua falleció en 1486⁴⁹². Quizá podría relacionarse la construcción de estas bóvedas con la decisión de sustituir todos los techos decorados de los entresuelos por bóvedas en el palacio de los Duques de Gandía, ya en el año 1507⁴⁹³. Sin embargo, la documentación únicamente se refiere al traslado de las carpinterías existentes y, por otra parte, el espacio referido es bajo y muy amplio. Por ello no debería descartarse que lo que realmente se pretendiera fuera introducir artesonados.

¿Se abovedó la casa de los Sorell completamente o solamente la parte oriental del edificio? En nuestra opinión la actuación quedó relegada a la parte correspondiente al entresuelo original, que estaría limitado a esta zona, como veremos.

⁴⁹¹ El término *tirant* es ambiguo en la documentación medieval. Podría referirse a un tirante propiamente dicho, lo que implicaría una cubierta a dos aguas con unas tijeras o armadura de par y nudillo. Pero también podría entenderse como sinónimo de viga, que iría de parte a parte sin apoyos o, como mucho, que podría descansar en un pilar central a modo de apeo.

⁴⁹² Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M: *Pere Compte...*, p. 121.

⁴⁹³ Falomir Faus, Míquel: *Arte en Valencia 1472-1522*, Generalidad Valenciana, Valencia 1996, pp. 515-516

Respecto al castillo de Albalat dels Sorells, sabemos que el señorío se adquirió en 1480 a la familia de los Aguiló de Codinats y probablemente después de esa fecha se reformó la casa. Debemos recordar que Tomas Sorell había cedido el señorío de Xeldo a su sobrino en 1470 y tiene su lógica que ahora pretendiera usar el nuevo feudo como segunda residencia. En estos diez años pudo haber contado con el señorío de Sot de Ferrer que, según algunas fuentes, fue adquirido en 1464, pero sobre el que no hemos encontrado el más mínimo indicio en la documentación consultada y, en todo caso, no aparece en el inventario de 1485.

Parece que anteriormente existió en Albalat otro edificio con una disposición diferente⁴⁹⁴ y, de hecho, resulta interesante observar que las ventanas y otros elementos del edificio parecen anteriores. También debemos advertir que alguna de las torres se ha reconstruido recientemente, a juzgar por las antiguas fotografías conservadas. El edificio está muy restaurado y se han destruido en la intervención algunos elementos de gran interés, como las portadas originales de yeso endurecido, de las cuales conocemos al menos la de entrada al entresuelo por antiguas fotografías⁴⁹⁵.

Nos interesa la configuración del patio. En él encontramos una escalera exterior que sube a una galería en el piso principal y, enfrentada a ésta, hay otra galería que recorre en paralelo el otro lado del patio. Ambas galerías son de una anchura generosa y apoyan sobre ménsulas y bóvedas de piedra, solución poco habitual en Valencia pero que encontramos en Barcelona en la primera mitad del XV, aunque generalmente con ménsulas más cortas⁴⁹⁶. Es interesante observar también el extraño encuentro de la escalera con la galería, donde se aprecia perfectamente que la primera no apoya sobre la segunda, sino que ocurre al revés. Es decir, la escalera era anterior y llegaba hasta el muro, desembarcando en dos puertas enfrentadas a 90°. Estas puertas y las de todo el edificio son de medio punto –menos la del entresuelo, conopial- pero es posible que salvo las de la escalera todas sean modernas, sustituyendo a otras de yeso anteriores⁴⁹⁷.

Se puede observar que cubriendo la escalera aparece un tejadillo sobre una viga, como en la casa solar de la familia en Valencia. Esta viga –sustituida por una moderna- muere en el muro, aunque atraviesa con bastante poca gracia la arcada que

⁴⁹⁴ Noticia del inspector de patrimonio José Manuel Despiau, recibida a través de Arturo Zaragoza.

⁴⁹⁵ Además de las fotografías publicadas por el Barón de San Petrillo, existe una buena fotografía del patio en los años 20 perteneciente al fondo de la Hispanic Society, recientemente expuesta en la Fundación Bancaja. Seguramente existirán más fotografías anteriores a la restauración.

⁴⁹⁶ Se conserva una ménsula que pudo pertenecer a un patio de este tipo en la calle Avellanas de Valencia, en el edificio que es actualmente la sede de la Real Academia de Cultura Valenciana.

⁴⁹⁷ Así se aprecia en las fotografías publicadas por el Barón de San Petrillo en *Cosas Añejas*, donde se observan sobrios arcos carpanel al menos en la galería independiente de la escalera.

cubre la galería superior. Respecto a la arcada, se puede apreciar también que no fue construida expresamente para ocupar el lugar donde se ha colocado. Es notorio en muchos puntos que la curvatura de las dovelas no coincide con la de los arcos, creando un perfil quebrado. Por ello, y si tenemos en cuenta que en Valencia se construiría la capilla ocupando el lugar de la antigua galería, no debería resultar descabellado pensar que esta arcada pudiera haberse trasladado desde la casa solariega de la capital. No obstante, siempre se puede considerar que se aprovechara un elemento de la mansión señorial demolida.

¿En qué época se reformó el castillo de Albalat? En nuestra opinión la actuación debió tener lugar después de 1495, seguramente aprovechando el dinero derivado de la venta del señorío de Xeldo. El gran arco del patio, que prácticamente apoya una de las galerías, presenta esquinas redondeadas en las pilastras, detalle que encontramos –aunque con las basas más elaboradas– en el castillo de Alaquás o el edificio conocido como Bailía, actual sede de la Diputación, que fue del Conde de Albaida y pertenecía a los Sorell hacia 1530, como vimos. Bien datados tenemos, con este acabado, los arcos del patio del Palacio de la Generalidad (1511) y el del pórtico del Almudín (1497-1498).

Igualmente la desaparecida portada del entresuelo de Albalat inicialmente presentaba tres pequeños picos conformando una tímida forma textil, dentro de un estilo que tendrá su auge aproximadamente hacia 1500 y de las que había buenos paralelos en el castillo de Alaquás. Como muy tarde, podríamos pensar en una actuación de Baltasar Sorell tras heredar el mayorazgo en 1510, aunque lo más probable es que las obras comenzaran en 1495. Debe apuntarse asimismo que tanto Albalat dels Sorells como Alaquás presentan la configuración áulica del palacio cuadrado con cuatro torres y que sus propietarios, los García de Aguilar y los Sorell eran prácticamente vecinos y con toda seguridad se conocían⁴⁹⁸.

Más adelante comprobaremos que el castillo de Albalat es fruto de un proyecto más o menos unitario y definido. La incorporación de piezas de la antigua casa señorial, como puertas y ventanas, y la imitación de algunas de las mismas para integrarse estilísticamente hace difícil su estudio. Del mismo modo cabe plantearse si también se desmontó y recolocó la escalera primitiva, lo que explicaría la incoherencia con respecto a las galerías altas, probablemente añadidas después de 1500.

⁴⁹⁸ El palacio de los García de Aguilar, después Barones de Alaquás, se encontraba junto a la iglesia del convento del Carmen, a escasos 250 metros del palacio de los Sorell, siendo además las dos principales mansiones aristocráticas en un barrio de carácter popular. Ambas familias tramitaban sus documentos con el notario Bertomeu de Carries.

5.3.- La casa de los Próxita en Alcócer (1476). Un ejemplo de programa residencial

Se conservan todavía en un estado más o menos alterado algunos edificios medievales que podrían corresponder a la misma época que la casa de los Sorell. Sin embargo, las transformaciones y ausencia de documentación específica nos dificultan la identificación de los espacios interiores y sus usos. Por ello tiene mayor interés localizar una residencia debidamente documentada y de la que tengamos unos planos más o menos fiables. Estos dos requisitos los cumple la desaparecida Casa de los Próxita en su señorío de Alcócer, cuyos contratos y una planta del siglo XVI ó XVII, reinterpretada después en un dibujo moderno, fueron publicados recientemente por Arturo Zaragoza y Mercedes Gómez-Ferrer⁴⁹⁹.

Los Próxita eran miembros de una familia de origen napolitano, que apoyó la causa de los reyes de Aragón como herederos de la corona de Sicilia después de la conquista angevina en el siglo XIII. Ya en el siglo XV, Nicolau de Próxita fue recompensado por Alfonso el Magnánimo por sus éxitos en la guerra de Italia como comandante del ejército real, con el condado de Aversa (1445) en Nápoles y el condado de Almenara (1447) en Valencia. Disfrutaron además de los señoríos de Luchente, Alberique, Alcócer, Gabarda y Paixarella.

El primogénito de Nicolau de Próxita fue Joan Francesc de Próxita, que en 1473 llegó a Valencia desde Nápoles, habiendo servido antes a Juan II en la Guerra de Cataluña. Se enemistó con su amigo Pere Maça de Liçana y en 1487 lo retó a un combate a muerte que se celebró en Pau (Francia). Si bien finalmente no hubo muertos, la situación de sus rentas se agravó y tuvo que vender al cardenal Mendoza las baronías de Alberic, Alcócer, Gabarda y Paixarella. Anteriormente, en 1485, había cambiado a Pere Maça de Liçana el señorío de Luchente por el de Alberique⁵⁰⁰.

En 1476, con motivo del matrimonio de Joan Francesc de Próxita y de Beatriu Boil, se le hizo entrega de los señoríos de Alcócer, Gavarda y Paixarella. La casa señorial del primero, levantada junto a una antigua torre, se encontraba en ruinas, por lo que pronto se decidirá su reconstrucción y ampliación, aprovechando algunos de los

⁴⁹⁹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 52-57 y 325-334.

⁵⁰⁰ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 59. Pere Maça de Liçana y Rocafull fue Señor de las Baronías de Mogente y Luchente, Novelda, Pinoso, Monóvar y Chinorúa en el Reino de Valencia. En 1499 recibió por muerte de su esposa, Beatriz Carroz de Arborea, las curatorías de Dore y Bitti, la Gallura Gemini, la Baronía de Terranova, y los Señoríos de Mandas, Mur (en Cataluña) de las Encontradas de Seurgus y Seulo y de la Barbagia de Ollolai. Sobre la familia puede verse: Esquerdo, Onofre: *Nobilitario valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2002, tomo I, pp. 145 et ss. Los datos de los feudos italianos están completados a partir de: Moreno Meyerhoff, Pedro: *Il marchesato di Orani* (conferencia transcrita en <http://www.orani.it/relazione-meyerhoff.php>, consultado 29-3-2011).

muros todavía en pie. El 21 de abril de 1476 se hace el primer contrato con el maestro albañil -y también cantero- Joan Trilles por 4.000 sueldos⁵⁰¹, mientras que al día siguiente se acuerda la obra de cantería y del patio con Pere Compte por 4.800 sueldos⁵⁰². El 3 de diciembre ambos maestros firmaban como testigos en el documento entre Próxita y Bernat Gans carpintero de Alcira, en el que se definen los elementos de madera que se deben ejecutar, sin que conste la cantidad a pagar⁵⁰³. El 28 de agosto de 1477 se firman con Pere Piquer, discípulo de Pere Compte, las capitulaciones para la terminación de la casa por 160 libras (3.200 sueldos)⁵⁰⁴. La obra estaba muy avanzada en diciembre del mismo año, si bien la liquidación de cuentas con Pere Compte se hizo el 16 de mayo de 1478⁵⁰⁵.

La casa señorial de Alcócer (Lámina 5.1) no era tan grande como el palacio de los Sorell, pero tenía unas dimensiones considerables, definiéndose un cuadrado de aproximadamente 30 metros de lado (125 x 132 palmos = 28,31 x 29,90 m)⁵⁰⁶ con un patio central en el que había una escalera de piedra y una naya. Podemos considerar, a partir del primer contrato de 4.000 sueldos, que más de la mitad de los muros que vemos en el plano estaban aprovechando fábricas existentes y que las que se iban a levantar eran de tapia. Desgraciadamente no poseemos los pagos por la carpintería, que supondrían una parte considerable del coste total. La obra de cantería, entre lo ejecutado por Pere Compte y lo concluido por su discípulo Pere Piquer, sumaría 8.000 sueldos. Tendríamos, por tanto, 12.000 sueldos sin incluir la obra de carpintería y un plazo de ejecución de dos años, partiendo de algunos muros ya levantados.

El palacio de los Sorell debió costar bastante más, sobre todo porque todo el patio y una parte de la fachada estaban ejecutados en sillería y porque los muros se tuvieron que levantar prácticamente todos de nueva planta, además de ser de mayor tamaño. Ello nos situaría por encima de los 30.000 sueldos, sin incluir la adquisición del suelo⁵⁰⁷.

⁵⁰¹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 325-326.

⁵⁰² Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 326-327.

⁵⁰³ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 330-331.

⁵⁰⁴ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 331-333.

⁵⁰⁵ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 324.

⁵⁰⁶ La longitud de 125 palmos está sacada de sumar las de la *Sala* (76 p.) y la *Cambra de Paraments* (40 p.) suplementando 9 palmos por el total de los tres muros que aparecen por medio. Sin embargo, la longitud de la pared exterior, según el contrato de obra, es de 133 palmos, lo que supondría un error en las dimensiones anteriores. Es posible que la *Sala* fuera de 86 palmos y que se hubiera contado con únicamente un palmo para la separación entre ambos aposentos, que en el plano conservado y en el contrato de 1477 aparece como un tabique o tabicón. Tendríamos entonces 3+86+1+40+3=133 palmos. El error podría también haber sido al contrario, respecto al total del muro nuevo. Sin embargo, asumir aquí el error implicaría admitir un segundo fallo en las habitaciones del ala opuesta, como veremos.

⁵⁰⁷ 30.000 sueldos era la dote de Leonor de Cruilles.

Volvamos a Alcócer. En torno al patio encontramos las diferentes habitaciones, en las que destaca en su frente oriental la *Sala* y la *Cambra de Paraments*, los dos grandes espacios representativos del edificio, con unas dimensiones de 76 x 33 palmos (17,2 x 7,47 m) y 40 x 33 palmos (9,06 x 7,47 m), respectivamente. Debe observarse que la dimensión de la Sala es prácticamente igual a la del Consulado del Mar de Valencia.

En el primer contrato se especifica la demolición del muro en la parte del pozo, que podemos entender como uno de los que conformaba el patio primitivo. Conduce a equívoco que se hable en el documento explícitamente de una dimensión de 133 palmos para el muro nuevo, que quedan por debajo de la suma de *Sala* y *Cambra de Paraments* y que coincide con la longitud del muro perpendicular. Seguramente hay un error en la longitud de la Sala, que encajaría perfectamente si fuera de 86 palmos. Sabemos, por el contrato de carpintería, que la amplia luz de la Sala tenía que cubrirse con la ayuda de grandes jácenas de cuelgue sobre ménsulas y una moldura perimetral⁵⁰⁸. El esquema sería similar al que encontramos en la Sala de las Coronas del Palacio Ducal de Gandía, si bien parece que aquí las ménsulas serían de madera tallada.

En el piso inferior estarían los estudios, sobre los que se debía ejecutar una cubierta más sencilla, pero con moldura perimetral, similar a las que había en la casa de Pere Maça⁵⁰⁹. No se mencionan jácenas, sino simplemente vigas, lo que nos hace pensar en una solución muy similar a la que encontramos en la crujía del acceso del Castillo de Alaquás, fechable en torno a 1500, donde se cubren luces similares y también se apoya el forjado sobre una moldura de madera perimetral.

Por debajo de los estudios se construyeron unos establos, cubiertos con bóvedas de arista apoyados sobre pilares. Se trata de la misma solución y con las mismas luces que desarrollará Pere Compte para el pabellón del Consulado del Mar, levantado veinte años después junto a la Lonja. Lo cierto es que la estructura pública de Valencia guardaría bastantes semejanzas con el palacio de Alcócer, si consideramos que la sala diáfana del primer piso, de baja altura, equivaldría al espacio antes analizado, que poco después se dividiría con tabiques en cinco habitaciones. También es interesante observar que en Alcócer estaba previsto sobre la *Sala* y

⁵⁰⁸ [...] *la cuberta de la sala a de eser totes jacenades com [roto] e capçals ab ses mollures [...] sa barcella de copades cuberta de bigam de quatre de la milloria lo guarniment com de la cuberta del estudi. Item la cambra de parament en la forma mateixa ab una jacena e mig capçal e recapçal.* (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 330-331).

⁵⁰⁹ [...] *les cubertes davall la sala que staran sobre el estudi han de esser de bigues de gualda de madero ab barcella de quopades entorn guarnida de quopada a tall de serra consemblant a una quen te Pere Maça* (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 330) Nótese la diferencia de los términos empleados con respecto a las otras habitaciones, que se resolverán con un techo de cinta y saetino con viguetas de escuadría convencional: *Item totes les altres cambres guarnides ab parrafulla e mig listó e bigues de quatre de la sisa e sa barcella de quopades entorn* (Ibídem, p. 331).

Cambra de Paraments la ejecución de un porche con una tempranísima galería, a imitación de la que habían realizado los Próxita en su casa de Valencia. Lo más original de este porche es que se iba a cubrir a dos aguas, algo que solo encontramos en la Lonja de Valencia⁵¹⁰.

En la reconstrucción de Arturo Zaragoza se sitúa por debajo de la Sala la puerta principal del edificio, de acuerdo con la especificación del contrato de cantería de que esta puerta va a la pared nueva. El acceso primitivo estaba en el lado sur, debajo de la antigua sala, que se va a reconvertir en comedor. Se trata de una pieza alargada y estrecha, de 90 x 18 palmos (20,38 x 4,08 m) que se compartimentará para acoger otras funciones. Nos interesa principalmente la relación del comedor con el *rebo*st o despensa y la cocina. En el primer contrato de 21 de abril de 1476 se hace referencia a que *al cap del menjador que sera a la altra part de la sala de la cambra gran ha de pendre un tros e cloure'l per fer rebo*st. Es decir, que en el lado opuesto a la Sala se debe restar una parte del comedor para hacer la despensa. Continúa el documento especificando que *al dit cap del menjador bon se mostra un portal antich ha de fer una naya que ira fins a un portal que s'ha de fer per a una cuyna, la qual cuyna fara en la dita sala o menjador seguint lo rebo*st, *cuyna e cambra que tot vingua a un livell*. El documento es confuso y solamente se comprende al ver el plano donde, efectivamente, en la crujía meridional hay dos compartimentaciones. Respecto a la nueva *cambra* o habitación, más allá de la cocina, se confirma su existencia en la línea siguiente, donde se habla de la realización de sus ventanas: *aprés de la dita cuyna en la mateixa cambra la que restara ha de esser cambra a fer-s'hi finestres ala on lo senyor dira*⁵¹¹

Pero nos interesa ahora analizar con más detalle la situación, para comprobar que se está hablando de una situación sensiblemente diferente de la ejecutada en los planos. En el documento citado, el *rebo*st está claramente al final de la crujía del comedor y desde el mismo comedor se puede salir a través de una puerta existente, seguramente en el ángulo del patio y probablemente correspondiente al antiguo acceso principal desde la primitiva escalera. La cocina no está en la crujía del comedor, sino en la

⁵¹⁰ Lo habitual es que las casas señoriales de Valencia resuelvan sus sobrecubiertas a un agua, vertiendo hacia fuera y creando paredes de gran altura en el frente recayente al patio, que quedan parcialmente ocultas por las nayas o galerías vinculadas a la escalera. El caso del Consulado del Mar es curioso, porque la documentación nos dice que Joan Corbera, sucesor de Pere Compte, ejecutó un gran espacio a doble altura, que incluía sala y arcos de la galería, y lo cubrió con una bóveda esquinada en 1517. La bóveda habría empezado a abrirse y se empezó a construir un forjado intermedio, teniéndose finalmente que demoler la cubrición y resolverla a tres aguas (Ramírez Blanco, Manuel: *La Lonja en el III Milenio. Crónicas del pasado*, UPV Forum-Unesco, Valencia 2000, pp. 42-44) El espacio ejecutado por Joan Corbera resulta extraño, por lo que no deberíamos descartar que Pere Compte hubiese previsto una solución como la que tenemos actualmente. Es más, la bóveda tabicada, de rápida y sencilla ejecución, podría incluso haber sido concebida desde el primer momento como un cierre provisional de la obra.

⁵¹¹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 325.

perpendicular, donde aparece después la nueva *cambra*, con la chimenea seguramente pegada al muro de esta crujía contiguo a lo que va a ser *rebo*st.

Parece también quedar muy claro, por la última frase citada, que la división entre la *cuy*na y la *cam*bra va a realizarse en este momento, partiendo una *cam*bra o habitación mayor. A este respecto resulta de gran interés el contrato de carpintería, donde se establecen las dimensiones de los nuevos forjados o *cu*bertes que se van a ejecutar⁵¹². Restituyendo su posición en la planta, comprobamos que la *cam*bra se correspondería con una estancia de 30 x 20 palmos (6,80 x 4,53 m) y que la cocina solamente puede identificarse con un espacio denominado *lon*ja, de 19 x 44 palmos (4,30 x 9,97 m).

La palabra *lon*ja deriva del italiano *loggia*, que significa pórtico o columnata. En Valencia se usaba solamente, por influencia italiana, en relación a los edificios para intercambios mercantiles. Desde el punto de vista genérico, el pórtico se ha denominado tradicionalmente *por*xe o porche, y *n*aya cuando se trataba de una galería en el piso principal de un patio. La palabra *lon*ja se está empleando aquí como un cultismo para hacer referencia a una habitación abierta al exterior, elemento propio de la arquitectura italiana pero quizá desconocido en nuestras tierras. Hay buenos ejemplos de este tipo de galerías en el sur de Italia, como las del Palazzo Novelli en Carinola, anterior a 1460, donde toda la esquina del edificio se abre con cuatro grandes arcos de piedra.

Para pasar desde el comedor a la cocina sin cruzar el *rebo*st se dispone una *n*aya, es decir, un elemento abierto al exterior, aunque seguramente cubierto y con columnas. Podemos pensar que esta *n*aya sería el paso en esquina que se representa en el plano dibujado por Zaragoza, y podríamos suponer que se resuelve con columnillas como los del patio de Mossen Sorell. Pero también podemos considerar que a lo que se está haciendo referencia es precisamente a los arcos que van a constituir esta cocina en una *lon*ja, tal como aparece denominada en el contrato de carpintería. Esta *n*aya aparece en el contrato con el maestro albañil y seguramente sería de ladrillo, por lo que no debemos confundirla con la *n*aya de la escalera del patio, de piedra, contratada al maestro cantero Pere Compte.

En el mismo contrato de cantería se puede comprobar que la posición de la escalera y la *n*aya del patio inicialmente eran diferentes. La escalera mencionada en el texto está *enfront del dit portal*, haciendo referencia aquí a la puerta de entrada principal y al arco de paso al patio que, como se dijo, estaban debajo del cuerpo nuevo de la Sala. Desde la escalera se hace una puerta al comedor y después, *al dit cap de scala fara una*

⁵¹² Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 330-331.

naya que tirara fins a la sala, donde se realizará otra puerta⁵¹³. Es decir, la escalera sube realmente hasta el comedor, pegada al muro de la cocina, y desde ahí parte la naya que recorre todo el lado sur del patio y desembarca en la Sala. Esta naya aprovechaba un arco antiguo, que se desmontaba y volvía a montar igual, y otro nuevo a imitación del anterior. Teniendo en cuenta la posición de la puerta principal primitiva, da la sensación de que la escalera demolida arrancara por el lado oriental y subiera por parte del frente sur, completándose con un tramo recto, donde se encontraría la antigua puerta principal⁵¹⁴. Es la solución del Palacio del Almirante en Valencia o de la residencia señorial de Luchente, por ejemplo. Este tramo recto tendría un arco a la altura requerida para la naya, justificándose que debiera completarse con otro igual para cubrir el espacio de la escalera ascendente.

El proyecto se modificó sobre la marcha para tener una *cambrà* totalmente libre, adoptando su aspecto definitivo en el contrato de 1477 (Lámina 5.1), donde se especifica la partición que vemos en los planos: *al cap del menjador si ha de migonar lo menjador e rebost e cuyna e fer portals ab basses e copades e una pechina per entrar en lo rebost si mester hi sera ab la cuyna e lo çafareig e eximenea [...]* ⁵¹⁵. Se cambió también la posición de la escalera y de la naya. Debe observarse que en el documento el paso exterior tiene lugar a través de una pechina, colocada para acceder al *rebost* sin pasar por la cocina, aunque no resulta imprescindible.

Puede considerarse además que una sala abierta no es un buen lugar para tener una cocina. Sin embargo, con buenas vistas sobre los jardines, lo cierto es que esta habitación podría funcionar perfectamente como comedor de verano, aunque la orientación a Poniente no resulta la más adecuada.

En el inventario de los Sorell de 1485 encontramos, además del comedor real, el estudio usado como comedor y una enigmática *cambrà gran nova* donde se guardan las vajillas y mantelerías (Lámina 6.10). La separación entre un comedor de invierno y otro de verano aparece en los grandes palacios italianos, como veremos en un caso paradigmático de Milán, muy conocido. Nuestra teoría parece avalada por una alusión a varios comedores en el contrato de 1477 entre Joan Francesc de Próxita y Pere Piquer al pavimentado *de tots los payments axi de sala e de cambres com de estudis de payments de Manizes com encara als menjadors*⁵¹⁶.

⁵¹³ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 327.

⁵¹⁴ Corroboraría esta hipótesis el hecho de que, al hablarse de la demolición del muro del patio, se comenta que se ha derribado previamente la escalera.

⁵¹⁵ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 332.

⁵¹⁶ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 332.

Asumimos así que el esquema inicial de la crujía occidental de la residencia de Alcócer, con su *rebot*, cocina y *cambra* anexa, podría haber funcionado como comedor de invierno. La misma sucesión de espacios la encontramos en el ala Oeste del Castillo de Alaquás, donde vimos también que se repetía la diferente anchura de las crujías principales y secundarias. Sin embargo, en Alaquás lo que encontramos en la crujía perpendicular son una sucesión de tres dormitorios, con techos de mediados del siglo XVI. Finalmente, la presencia de una gran chimenea presidiendo las salas de aparato de los palacios es algo bastante habitual en época medieval⁵¹⁷.

Respecto a los dormitorios, la organización también es interesante. Al extremo de la Sala tenemos la *Cambra de Paraments*, seguida de una segunda *cambra*, o más bien *recambra*, de menor tamaño. Por otra parte, en el ala norte del patio quedaban dos habitaciones preexistentes, explícitamente mencionadas en el segundo contrato de cantería porque en su planta inferior se van a realizar bóvedas de arista de cinco claves. En el piso superior podemos ver la entrada de una de ellas desde la *Cambra de Paraments*, aunque esta no debía ser la disposición antigua. En la organización recogida en el contrato con Pere Piquer en 1477 se especificaba que la puerta de la cámara de la Señora daba a la Sala y debía ser similar a la de la *Cambra de Paraments*, algo que quizá sería posible con paso oblicuo por la diferente posición de los muros. Vinculadas a esta habitación había cuatro más, que podemos identificar con las dos situadas al oeste y otras dos de la antigua torre⁵¹⁸. La multiplicidad de pequeñas alcobas o habitaciones secundarias parece ser un rasgo italianizante, que también encontramos en los planos del desaparecido Palacio de los Centelles en Oliva (Lámina 5.6). Tres estancias consecutivas, además de la *Cambra de Paraments*, las vemos en el ala sur del Castillo de Luchente⁵¹⁹, propiedad de los Próxita hasta 1487 o en el Castillo de Alaquás⁵²⁰.

⁵¹⁷ Puede citarse el Palacio de los Reyes de Mallorca en Perpignan, o las grandes chimeneas de las salas del castillo de Coucy o el de los Condes de Poitiers, recogidas por Viollet-le-Duc en la voz *cheminée*, en el volumen III de su *Dictionnaire Raisonné*.

⁵¹⁸ Respecto a la Sala, se pretendía tabicar para *fer al cap de aquella cambra de parament segons que lo dit senyor voldra e fer portal en aquella dita paret [...] e al cap de la cambra de paraments ha de fer portal en una recambra ab hun bocel e copada*. Por otro lado, tenemos que *en la sala hon respondra la cambra de la senyora te de fer un portal de la manera del portal de la cambra de paraments axi com aquell ni mes ni menys*. Después de esta *cambra* había cuatro más, y en la última de ellas un baño. Se hace referencia seguramente a la otra estancia contigua y a las tres de la torre (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 332).

⁵¹⁹ El caso de Luchente es atípico. Además, en el último cuarto del XV se remodeló, dándosele su aspecto actual. La antigua sala, en el ala norte, se compartimentó para crear una capilla y se cortó en su extremo para ampliar la longitud del ala Oeste. Suponemos que el resto del salón antiguo funcionaría como *cambra de paraments*.

⁵²⁰ Estas tres estancias presentan puertas y artesonados de bien entrado el siglo XVI y además cuentan con acceso independiente desde la galería del patio, por lo que su situación es algo diferente a la de los ejemplos del XV.

5.4.- El Palacio de los Duques de Gandía (1485) y el cambio del modelo

Uno de los grandes hitos de la arquitectura palaciega del cuatrocientos valenciano sería la construcción del Palacio de los Duques de Gandía en la Plaza de San Lorenzo, en Valencia (Lámina 5.4). No debe confundirse este edificio con el Palacio Ducal de Gandía, ubicado en la localidad homónima, que era la primitiva casa señorial en la cabeza de este importante feudo. Sobre este edificio ha publicado recientemente un libro monográfico el profesor Luis Arciniega García, donde se recogen los principales documentos relativos al edificio, junto a un magnífico estudio biográfico y de contextualización histórica⁵²¹. Cabe añadir también la publicación pionera de algunos de los contratos relativos al patio del palacio por Miguel Falomir, dentro de un estudio mucho más general sobre el arte en Valencia en torno a 1500⁵²².

El Ducado de Gandía se convirtió a finales del siglo XV en el feudo más importante del Reino de Valencia. En esta época fueron muchos los pequeños señoríos vendidos por una nobleza empobrecida, adquiridos a menudo por personas provenientes de la burguesía, como ocurrió en el caso de los Sorell. Sin embargo, salvo algunos grandes patrimonios de vinculación real, como los ducados de Segorbe y Villahermosa, o los marquesados de Denia y Elche, no hubo una nobleza importante que fuera acumulando nuevos señoríos. Un caso singular sería el de la familia Borja, cuyo ascenso en la iglesia romana le permitió disponer de los fondos económicos que ningún otro valenciano pudo conseguir.

Fue el propio cardenal Rodrigo de Borja desde Roma quien, bien asesorado, se dedicó a adquirir patrimonio para sus hijos Pere Lluís y Joan de Borja. En 1479 compró para el primero la Baronía de Llombay por 66.000 sueldos, que había pertenecido a los Centelles y en ese momento había pasado por las deudas a propiedad de Francesc Vives de Boil, señor de Bétera. Poco después, en 1484, se adquirió para Joan la baronía de Xella, que había pertenecido al endeudado Berenguer Martí de Torres. La apurada situación económica de muchos nobles en la segunda mitad del siglo XV suponía una oportunidad extraordinaria para que cualquiera que contara con suficiente liquidez pudiera obtener importantes terrenos a un buen precio y, en este sentido, el cardenal Borja no tuvo ningún rival en Valencia.

Al año siguiente, en diciembre de 1485, los Borja compraban por 630.000 sueldos el ducado de Gandía, que había pertenecido desde el siglo XIII a la Corona o a

⁵²¹ Arciniega García, Luis: *El Palau Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003.

⁵²² Falomir Faus, Miguel: *Arte en Valencia 1472-1522*, Generalidad Valenciana, Valencia 1996.

miembros de la Familia Real. Se ha intentado explicar esta enajenación por las necesidades de fondos para iniciar la conquista de Granada, aunque análisis más recientes ponen también de manifiesto una absoluta pérdida del control de las rentas locales por parte de la monarquía. De hecho, la rentabilidad a corto plazo del extenso territorio estaba muy recortada por el endeudamiento sobre las cargas señoriales, pero los Borja poseían suficiente patrimonio económico como para soportarlas. Se trataba de un territorio rico y próspero, donde el cultivo de la caña de azúcar será la producción más destacada, con exportaciones al centro de Europa. Además, desde el punto de vista puramente nominal, la pertenencia histórica de Gandía a los duques reales de la Casa de Aragón y su vinculación con la monarquía le daba una mayor categoría a ojos de los valencianos.

Gandía, sin embargo, no era un señorío homogéneo, porque muchas de sus tierras habían sido donadas a pequeños nobles que protegían asentamientos menores de campesinos. Por ello los Borja siguieron adquiriendo a los endeudados aristócratas. Entre marzo de 1486 y enero de 1487 Pere Lluís de Borja compró Bellreguard a Joan Roca por 200.000 sueldos, la alquería de Carbonell a Lluís Carbonell por 26.000 sueldos, la alquería de Balaguer a los herederos de Guillem Balaguer por 22.000 sueldos, y las alquerías de Xeresa y Alcodar, por 98.000 y 30.000 sueldos, a la familia Vich. El endeudamiento de los Vich era tan grande que ese mismo año también vendieron la Vall de Gallinera, en la Marina Alta.

En verano de 1488 fallecía en Roma el primer duque, Pere Lluís de Borja, sucediéndole su hermano Joan, tanto en el feudo como en el matrimonio con la aristócrata castellana María Enríquez. La política de compras desde Roma continuó y en 1491 se compró también a los Vich la Vall de Ebo, en la Marina Alta. Una vez elegido como Papa el cardenal Rodrigo de Borja siguió comprando terrenos para su hijo e intentó adquirir a la Corona el marquesado de Denia, próximo a los dos últimos señoríos adquiridos, pero no lo consiguió. Sin embargo, en 1494 compraban el Grau de Gandía a Joan Trilles, así como las baronías de Turís y Corbera de la Ribera.

La muerte en 1497 de Joan de Borja y la tutoría por parte de María Enríquez del pequeño heredero, de apenas tres años de edad, significó la pérdida del control ejercido desde Roma por el Papal Alejandro VI, quien se volcó entonces en el apoyo a su hijo César Borja. María Enríquez, por su parte, siguió ampliando sus territorios con las compras en 1497 de Castelló de Rugat, cerca de Albaida, y la alquería de Miramar dentro del mismo ducado. En 1500 compró Almoines al caballero Pere

d'Íxer y el Real de Gandía al arruinado Joan de Cardona, concluyendo con la adquisición de Albalat de la Ribera en 1510⁵²³.

En paralelo a todas estas adquisiciones, el duque de Gandía levantaba el mayor palacio de la ciudad de Valencia en la céntrica Plaza de San Lorenzo. Parcialmente demolido y reconvertido en fábrica textil durante el siglo XIX, se conservan del mismo únicamente los muros de la crujía de fachada. Existen, sin embargo, planos del siglo XVIII y se conservan en el Archivo de los Duques de Osuna varios de los contratos principales, que han sido publicados por Miguel Falomir y Luis Arciniega. Son estos estudios y algunas observaciones de Zaragoza y Gómez-Ferrer lo que tomaremos como base para intentar conocer el edificio.

A partir de 1484 hay documentadas compras de diversas propiedades en la plaza de San Lorenzo. Entre ellas estaba la antigua casa de Pere de Vilaragut, adquirida en 1408 por los Jurados de la Ciudad para instalar la escuela de gramática y arte, y desde 1412 las del cabildo eclesiástico⁵²⁴. Es posible que este edificio tuviera ya un cierto tamaño y que de él se aprovecharan algunos de los muros interiores, muy irregulares, que conocemos únicamente por los planos conservados en el Archivo Histórico Nacional.

Las primeras noticias documentales se remontan a noviembre de 1484 y hacen referencia a obras de albañilería de escasa entidad contratadas al *mestre de obra de vila* Agras⁵²⁵. Se trataba de derribos de estructuras existentes, reparaciones o transformaciones de otras, destacando entre ellas la construcción de bóvedas tabicadas para cubrir los establos. Se pagó en total 90 libras, es decir, 1800 sueldos. El 7 de septiembre de 1485 se encargaba a Pere Compte la construcción de la escalera y las nayas del nuevo palacio. Se trataba de una escalera de dos tramos cuyas bóvedas capialzadas estaban hábilmente resueltas sin arista en los encuentros. El recorrido del antepecho estaba decorado por tres *agulles*, una al comienzo, decorada con un león, y otro en el ángulo, con un angelillo sosteniendo un escudo, seguramente muy similar al que se encontró en la restauración del Círculo de Bellas Artes.

⁵²³ Los datos sobre estas compras están extraídos de Guinot Rodríguez, Enric: “Los señoríos medievales de la familia Borja” en AA.VV. *El hogar de los Borja*, Generalidad Valenciana, Valencia 2000, pp. 159-170.

⁵²⁴ Estas escuelas aprovechaban anteriormente el edificio de la Almoína y la Sala Capitular de la Catedral de Valencia, respectivamente.

⁵²⁵ Arciniega, L.: *El Palau...*, p. 107 et ss., retomado por Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 63-68. El maestro Agras aparece documentado aquí entre 1484 y 1489. Un año después trabajaría para el cardenal Pedro González de Mendoza en sus dominios valencianos de Alcócer, Alberique y Alázquez, construyendo más de un centenar de casas para los labradores musulmanes. (Arciniega, L.: *El palau...*, p. 110).

Falta la tercera, que no se menciona, pero sí se indica que debía hacerse un cabalgador. La obra, por la que se pagó la astronómica cantidad de 17.000 sueldos, debía terminarse en ocho meses, disponiendo en ella continuamente de al menos doce obreros. Zaragoza y Gómez-Ferrer han apuntado también la posibilidad de que las columnas de la naya o galería fueran de mármol italiano, como las que conocemos por fotografías en el palacio de los Centelles de Oliva.

Se conserva otro interesante documento, sin fecha, que se ha datado hacia 1485. En él se dan las medidas y la relación de piezas de cantería que se debían introducir en el cuerpo de la fachada principal, que se levantaría de nueva planta. Lo que aparece en este proyecto difiere sensiblemente de lo que se ejecutaría finalmente, con los muros completamente resueltos en piedra. Es por ello que le vamos a dedicar un apartado monográfico algo más adelante, intentando restituir la idea original de esta gran fachada (Lámina 5.3) y comparándola con la que nunca se completó en el palacio de los Sorell. Podemos adelantar, sin embargo, que en él se nos menciona el nombre de las estancias principales como la *torre*, la *sala*, la *cambrà de paraments*, una *recambras* que pasaría a la *cambrà de la duquessa*, introduciendo otra *recambrà* intermedia si había sitio⁵²⁶.

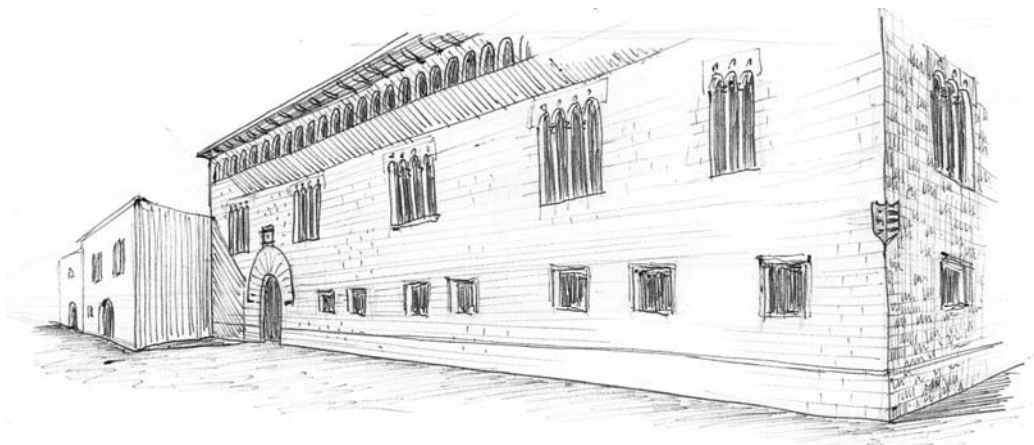
Entre la documentación de los años 1485 a 1487 se conservan los pagos por ladrillos, el 30 de septiembre de 1485, el contrato de tres ventanas de los estudios y dos arcos con Pere Compte, en noviembre del mismo año. Tres días más tarde se contratan las cubiertas de los estudios y, al mes siguiente, nuevas obras de albañilería con el maestro Agras, y la pintura de las techumbres de los estudios con el pintor Pere Guillem siete días después. Nuevas obras de albañilería se contratan con Agras el 7 de junio de 1486 y en marzo de 1487 cuatro nuevas ventanas de los estudios con Pere Compte. En abril de 1489 se hace una visura y se indican varios errores que el maestro Agras debería corregir.

En julio de 1492 se contrataba para *lo forrar de la paret de pedra* a los maestros Joan Virvesques y García de Vargues. Ambos estaban vinculados de alguna manera a Pere Compte y la obra de la Lonja, siendo de destacar la presencia del primero trabajando en la casa de los Sorell hasta 1491. Finalmente, en 1502 se acordaba con Joan Corbera la realización del porche del edificio por el importante precio de 10.550

⁵²⁶ Frente a la consideración que hace Arciniega de un proyecto completo y definido desde el primer momento, Zaragoza y Gómez-Ferrer han apuntado con respecto a este contrato a que la *recambrà* no se llegó a ejecutar por la imposibilidad de adquirir parte de la parcela contigua. Sin embargo, al restituir las dimensiones del contrato se puede constatar que coincide con la obra ejecutada. Probablemente la unión estaba prevista mediante una puerta de paso en esquina y rincón, puesto que la habitación de la duquesa solamente se solapaba en un ángulo con la crujía principal, como se puede comprobar en la planimetría del siglo XVIII.

suelos, completando otras obras menores en 1509. No obstante, el edificio no se dio por concluido hasta 1520.

Nos encontramos, por tanto, ante un edificio coetáneo a la remodelación de la casa de los Sorell, con la que disputaba la preeminencia entre las residencias de la aristocracia valenciana de finales del cuatrocientos. La relación entre ambos edificios debió ser estrecha y por ello es interesante contrastar las fechas exactas de los contratos y las intervenciones. Comprobaremos además una cierta simbiosis entre ambas construcciones, puesto que el palacio de los duques de Gandía podría estar inspirado en el proyecto emprendido por los Sorell (Lámina 8.5), quienes a su vez modificarían sus intenciones iniciales para adaptarse a las innovaciones introducidas por los Borja. Pero para poder comparar ambas estructuras antes debemos saber algo más sobre las dimensiones del edificio que nos ocupa.



Recreación del Palacio de los Borja, Duques de Gandía, en el siglo XVI.

5.5.- Restitución dimensional de la planta en el siglo XIX

Volvemos a la casa de los Sorell en Valencia. A partir del parcelario actual, de los planos y vistas históricas de la ciudad y de las imágenes de la fachada y el patio, podemos aproximarnos bastante a la planta del edificio. Contrastando esta hipótesis con la descripción de las estancias del inventario de 1485 y algún otro dato documental se podría incluso restituir la distribución del edificio medieval.

Una información de enorme importancia nos lo ofrece el plano de la ciudad de Valencia de 1864, elaborado en el taller de Antonio Pascual Abad con dibujo de Ramón María Ximénez, sobre la base del levantamiento ejecutado por Montero de

Espinosa en 1852 (Lámina 1.3). Si acudimos a la manzana de nuestro edificio, podemos ver que éste se muestra perfectamente definido, con su patio central y una crujía de fachada que se prolonga, tal como ocurre en el palacio del Almirante, en la casa de los Duques de Gandía y en la casa de los Mercader en Valencia, por ejemplo. Más extraño es que la prolongación en el huerto es mucho más gruesa que en el patio, lo que sugiere la presencia de una segunda crujía.

Tomando un plano catastral actual, nos encontramos con la sorpresa de que las alineaciones han cambiado y que la plaza pasó de ser triangular a cuadrada, con lo que una gran parte del edificio se encuentra sepultada bajo el actual mercado y las calles contiguas (Lámina 3.1). Nos interesan el resto de lindes, destacando la partición de la medianera en la zona nordeste con la parcela correspondiente al número 22 de la calle Santo Tomás, que también pertenecía al palacio. Este terreno, segregado en 1851, debió limitarse mediante uno de los muros laterales del palacio, que quizá se mantenga en pie como medianera. Es prácticamente perpendicular a la fachada, lo que corrobora la idea de regularidad presente en el plano de Ximénez.

La otra gran pista nos la da el contrato de 1703, que menciona la existencia de la estancia renovada, de 24 x 33 palmos (5,44 x 7,47 m) y junto a ésta el espacio abovedado que se había hundido, probablemente correspondiente a la torre, de 23 x 23 palmos (5,21 x 5,21 m). Puede añadirse que la dimensión coincide en gran medida con la anchura de la fachada presentada en el expediente de 1851 sobre la renovación del edificio en el ángulo de la calle de los Ángeles (Lámina 3.3)⁵²⁷.

Al otro lado de la fachada conocemos *grosso modo* las dimensiones del cuerpo principal gracias a la tasación hecha de la parte del solar que se pretendía expropiar para ampliar la plaza en 1882 (Láminas 6.9 y 4.6) firmada por el arquitecto Joaquín M^a Arnau, y su réplica de Antonio Martorell. He aquí la alegación del primero:

[...] Certifica: Que los restos que actualmente están en pie del antiguo palacio dels Sorells arruinado por un reciente incendio, abstracción hecha de la parte que constituye el horno y sus dependencias, son las siguientes = 1º Restos del gran salón del piso principal constituidos por las paredes del recinto deterioradas por el incendio sin pavimento, ni cubierta y cuya superficie es de 180 metros cuadrados = 2º Parte del entresuelo situado debajo de aquel en la crugia [sic] posterior paralela a la fachada y lindante con el del Horno, superficie 67 metros cuadrados = 3º Una crugia (sic) normal a ésta edificada a tres pisos, cubierta y en estado mediano de conservación con artesonados en dos de los pisos, bajo de la cual está la leñera del

⁵²⁷ La coincidencia es solamente con las dimensiones interiores, sin tener en cuenta el espesor de los muros. No obstante, dado el reducido tamaño del edificio, podemos pensar que se omitieron intencionadamente las medianeras. La escasa distancia de las ventanas a los bordes del dibujo en este y en otros expedientes decimonónicos sugiere que ésta era una práctica habitual y aceptada en la época.

horno, superficie de 36.56 metros cuadrados = 4º De un local reducido a irregular en planta baja recayente a la calle de Sogueros y destinado actualmente a carbonería; superficie de 16.62 metros cuadrados = 5º De una gran escalera de sillería y varias pequeñas obras todavía en pie = Aparte de estas construcciones y del solar que ellas ocupan están agregados a la finca varios descubiertos cuya superficie total mide 240.57 metros cuadrados [...]

El segundo coincidirá prácticamente en todo lo expuesto, salvo en la medición de la superficie del cuerpo principal:

*[...] Compárese la parte que debe expropiarse a Doña Carolina Alonso = 1º Terrenos descubiertos o solar recayente a dicha plaza en extensión de 240 metros cuadrados y 57 decímetros cuadrados que justiprecio a razón de sesenta pesetas el metro por la cantidad de catorce mil cuatrocientas treinta y dos pesetas y veinte céntimos. [...] = 2º Edificio a solo piso bajo destinado en el día de carbonería, situada en la calle de Sogueros. Mide una superficie de diez y seis metros cuadrados y sesenta y dos centímetros y lo justiprecio por la cantidad de mil seiscientos veinte pesetas y cuarenta y cinco céntimos, o sea a razón de noventa y siete pesetas y cincuenta céntimos el metro cuadrado. [...] = 3º Cuerpo de edificio que constituía el gran salón del Palacio dels Sorells, cuya planta baja y porción de entresuelo forma parte y pertenece al dueño del horno de pan cocer señalado con el número ocho en la Pça de Mosen Sorell. Ocupa este cuerpo o edificio un área de 199 metros cuadrados y 56 decímetros comprendiendo hasta el fondo de la leñera del horno: Queda ya dicho que toda la planta baja pertenece al dueño del horno y así mismo le pertenecen 113 metros cuadrados del entresuelo y siendo el resto de este y los demás pisos propiedad de Doña Carolina Alonso [...] = 4º Resto del edificio de la leñera del horno que es propiedad exclusiva de Dª Carolina Alonso y mide diez y siete metros cuadrados [...]*⁵²⁸

A pesar de las diferencias, ambos arquitectos están hablando de lo mismo y probablemente usan el mismo dibujo, realizado por el primero. Las únicas diferencias se deben a la necesidad de hacer un reparto más o menos equitativo entre las dos partes, como veremos. La prueba de que parten de los mismos datos es la suma de las superficies de cada espacio en planta. Así, para Arnau tenemos este desglose:

Salón principal	180,00 m ²
Carbonería	16,62 m ²
Crujía perpendicular	36,56 m ²
Varios descubiertos	240,57 m ²
Total	473,75 m ²

⁵²⁸ AMV. Protocolos. Signatura V-63, N° 172 (fol. 1.671 et ss).

No se han añadido aquí los 67 m² por estar incluidos en los 180 m² y servir el dato sólo para repartir el entresuelo. Respecto a Martorell, estas son sus cifras:

Terrenos descubiertos	240,57 m ²
Carbonería	16,62 m ²
Salón hasta leñera	199,56 m ²
<u>Resto leñera</u>	<u>17,00 m²</u>
Total	473,75 m ²

En este segundo informe se hace referencia a los otros 113 m² que completan la superficie del entresuelo y que, con los 67 mencionados por Arnau, suman los 180 del salón principal. Ahora bien, ¿por qué Martorell pasa de 180 a 199,56 m² en el salón principal? La respuesta se sencilla, sobre todo cuando se tiene delante el texto completo. El documento surge para valorar el terreno a expropiar, con el agravante de que el horno de planta baja y la mayor parte del entresuelo pertenecen a unos propietarios diferentes, como se comenta en su momento. Para poder simplificar las cuentas, Martorell computa una parte de la leñera que compensará la diferencia de los dos entresuelos, procediendo después a la división en dos partes iguales del valor de esta parte del edificio. Este artificio nos va a servir a nosotros para saber que la leñera probablemente tenía un muro de separación intermedio, que serviría de límite físico a la hora de hacer la tasación. Pero antes vayamos al cuerpo de fachada.

Parece evidente que la valoración de los peritos se ha hecho sobre algún tipo de plano, más o menos simplificado. Podemos deducir que cuando se habla de la superficie del salón principal como de 180 m², se trata de una aproximación. Podemos suponer que nos encontraremos ante unas dimensiones de 9 por 20 metros, o de 10 por 18 metros, más o menos. Vamos a comprobarlo tomando, como hipótesis de partida, una anchura de crujía de 5,45 metros, obtenida partir de los 24 palmos citados en la documentación del siglo XVIII relativa a las obras llevadas a cabo en la parte oriental de la fachada (de las que hablaremos) y suponemos una anchura constante.

Teniendo en cuenta que en el cuerpo de fachada hay dos crujías paralelas, de superficie 113 m² y 67 m², respectivamente, podemos hacer las siguientes relaciones lineales para obtener el ancho de cada una de ellas.

Considerando un ancho total de 9 metros:

- Crujía de calle = $9 \times 113 / 180 = 5,65 \text{ m}$
- Crujía posterior = $9 \times 67 / 180 = 3,35 \text{ m}$

Considerando un ancho total de 10 metros:

- Crujía de calle = $10 \times 113 / 180 = 6,28 \text{ m}$
- Crujía posterior = $10 \times 67 / 180 = 3,72 \text{ m}$

En principio nos puede parecer que la primera opción sería la que más se acercaría al ancho de crujía de 5,45 m, que conocemos por la documentación complementaria. Sin embargo, debemos considerar que la anchura citada corresponde a la luz libre y que la cifra obtenida tras la operación matemática debería incluir el espesor de los muros. Considerando, por tanto, que el valor obtenido incorpora el ancho del muro de fachada y la mitad del apoyo central del edificio, sale lo siguiente:

- Espesor total muros: $6,28 - 5,45 = 0,83 \text{ m}$
- Espesor muro fachada: $0,83 / 1,5 = 0,55 \text{ m}$

Un espesor de 0,55 m (aprox. 0,57 m, equivalente a 2 palmos y medio) es bastante habitual en edificios de carácter residencial, hasta el siglo XIX⁵²⁹. Conociendo este valor podemos calcular la luz libre en la segunda crujía:

- Luz de la segunda crujía: $3,72 - 0,83 = 2,89 \text{ m}$

La luz obtenida, de 2,89 m, puede equipararse a 12, 5 ó 13 palmos (2,83 ó 2,94 m). Como en el espesor de los muros nos hemos quedado un poco cortos, lo razonable será optar por el más bajo. Así, nos quedarían las siguientes dimensiones para las profundidades del cuerpo de fachada:

- $2,5 + 24 + 2,5 + 12,5 + 2,5 = 44 \text{ palmos}$
- $0,57 + 5,45 + 0,57 + 2,83 + 0,57 = 9,99 \text{ m}$

Respecto a la longitud total, considerando más o menos fiables los 18 metros de la tasación hecha por los peritos, podría corresponderse con 79,5 palmos (18,00 m) o incluso 80 palmos (18,12 m) que, a su vez, darían 2,5 para el muro, 75 para la sala y otros 2,5 palmos para el otro muro. En planta baja la existencia de dos muros gruesos en posición no de carga es evidente, porque uno de ellos pertenecería al testero y el otro se corresponde con la pared del zaguán.

Después de esta primera aproximación meramente numérica, debemos tener en cuenta otras fuentes alternativas que matizarán los datos. Así, la existencia del

⁵²⁹ Es el mismo espesor que hemos encontrado al hacer el levantamiento de los planos del Palacio de Daya Nueva, que a finales del XV fue la residencia de los Centelles, en la calle Caballeros nº 33.

artesonado en el salón principal nos permite ajustar mucho más al establecer una relación definida entre longitud y anchura. Restituyendo de manera inversa la perspectiva del dibujo de la Sala procedente de la Fundación Lázaro Galdiano obtenemos con gran precisión la modulación de los casetones en una retícula de 3 x 10, la situación exacta de los huecos de puertas y ventanas y la posición de los escudos del friso, descentrados con respecto a la habitación (Lámina 4.4). Se ha podido también situar la puerta de la capilla y conocer la anchura de la antesala, coincidiendo todo ello con el alzado parcial de 1877 conservado en el Archivo Histórico Municipal (Lámina 4.5).

Con una retícula de 3 x 10 casetones y una anchura de 24 palmos obtendríamos una longitud de 80 palmos para la Sala. Realmente se puede ajustar incluso un poco más, porque los casetones acapararían una anchura de 22,5 palmos y existiría una holgura perimetral de 0,75 palmos, para poder darles una dimensión homogénea de 7,5 palmos⁵³⁰. Debe observarse que 7,5 palmos valencianos (169,87 cm) son prácticamente 8 palmos castellanos (167,2 cm), siendo este último módulo el usado para las dimensiones generales de la crujía de fachada, como se verá más adelante. Así, las dimensiones totales de la Sala serían de 24 x 76,5 palmos, es decir, 5,4 x 17,3 m. Añadiendo espesores de muros tenemos: $6,74 \times 18,44 = 124,28 \text{ m}^2$, que superan los 113 del peritaje. Sin embargo, si decidimos que el muro posterior pasa a computar íntegro en la segunda crujía, los números que debemos aplicar son los siguientes: $6,17 \times 18,44 = 113,77 \text{ m}^2$.

En cuanto a la segunda crujía, ahora debemos reducir también la anchura del muro central. Probablemente se tratara en origen de un pórtico y en el siglo XIX se habría cerrado de cualquier manera, por lo que cabe considerar que entre machón y machón simplemente se dispusiera un delgado tabique o, en el mejor de los casos, una hoja de ladrillo de medio pie. Ello explicaría por qué el perito le adjudicó toda la superficie del muro central. Su anchura sería de aproximadamente $67 / 18,44 = 3,63$ metros, o un poco más si tenemos en cuenta que el muro del patio no era perpendicular a la fachada. Esto son exactamente 16 palmos, a los que recortaríamos los 2,5 del muro central, quedando en 13,5 palmos. Obsérvese la semejanza con los 14 palmos de la anchura de la cubierta del oratorio, que estaría sobre la meseta de la escalera recayente al patio y, por tanto, en continuidad con esta segunda crujía.

⁵³⁰ Se ha procedido también considerando la posibilidad de que los casetones fueran de 8 palmos, como en el castillo de Alaquás (Palaia Pérez, Liliana y Tormo Esteve, Santiago: "La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría" en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Cádiz 2005, pp. 831-839). Sin embargo, en ese caso la sala quedaba demasiado grande para poderse encajar en el alzado de 1877.

El siguiente elemento sobre el que tenemos datos es la crujía perpendicular a la de fachada. Gracias a la intervención de Martorell sabemos que contaba con una división prácticamente por su mitad, quedando 17 m² y 19,56 m² a cada uno de los lados. La segunda de estas cifras correspondería a la leñera, conectada con el cuerpo de fachada, mientras que los 17 m² serían los de la parte posterior. Inicialmente se puede pensar que estas superficies corresponderían a dos habitaciones rectangulares, pero lo cierto es que no. Al comprobar el modelo teórico en la parcela nos damos cuenta de que es inevitable rotar parte de la fachada –originando el quiebro representado por Tosca y comentado en la documentación- y cortar diagonalmente las habitaciones referidas con la línea de alineación nueva. En la restitución se ha ido ajustando la alineación hasta obtener una superficie ligeramente superior a los 240,57 m² de solar libre que se consideran en la valoración y unos 36,56 m² para la crujía perpendicular que nos ocupa.

Con todos estos giros y ajustes, y tomando la misma anchura de crujía de fachada, se ha procedido finalmente a ubicar la leñera y el resto tomando como referencia la alineación de la segunda crujía, obteniendo que los 19,56 m² encajan con una anchura de 2,95 m, ó 13 palmos, prácticamente igual a la de la segunda crujía. Desconocemos si en la leñera había un muro o un simple tabique, pero la primera opción sugiere la posible existencia aquí de un pasadizo que daría salida al huerto con la misma anchura libre que el pórtico de la segunda crujía, unos 10 palmos.

Desconocemos la profundidad real del patio, aunque sus proporciones serían prácticamente cuadradas en proyecto. No obstante, tras el giro de parte de la fachada, el frente oriental es mucho más largo que el occidental. Inicialmente se ajustó a cuadrar los 44 palmos que sabemos medía el frente sur con el lado largo, aunque la escalera quedaba un poco ajustada, por lo que se estiró ligeramente hasta tener dos habitaciones de 24 palmos y un muro intermedio de separación en el mismo. Este ajuste, que resulta algo arbitrario⁵³¹, ha permitido encajar la escalera representada en el dibujo publicado por Venturi, incluyendo el descansillo superior antes de la antigua meseta. Quizá podría recortarse unos 30 cm y dar 44 palmos al lado izquierdo, el más corto, pero estando siempre en el campo de la especulación hemos decidido dejarlo así.

Se ha podido también restituir la longitud total de la fachada, partiendo de la premisa de que los proyectos de 1851 en el ámbito de la torre y de 1879 en la zona que no incluía el horno habrían suprimido la anchura de la medianera para computar menos

⁵³¹ El ajuste se hizo considerando la hipótesis inicial de que las habitaciones del ala oriental tenían la misma anchura que el resto y de ahí partió intentar cuadrarlas, introduciendo un muro donde podría también haber habido un simple tabique. Después se pensó que, para que fuera efectiva la venta del solar contiguo de 1851, la fachada lateral debería ir en el mismo sitio que la actual medianera.

fachada y pagar menos tasas municipales. Obsérvese en ambos casos cómo las ventanas quedan excesivamente próximas al límite representado (Lámina 4.1). Además, la anchura del proyecto de 1851 es la misma que la de la habitación de la torre: 23 palmos. La fachada de 1879 regularizaba el quiebro existente en la entrada del palacio y se extendía unos 14,6 metros, que suponen 64,5 palmos (Lámina 4.2). Recordemos además que la Sala abarcaba una longitud de 76,5 palmos y que, aunque en el piso principal había un tabique, debió existir un muro debajo para apearlo y cerrar el ámbito del zaguán. Debemos tener en cuenta también el ancho de los muros de 2,5 palmos, y de 3 palmos en la torre, lo que explicaría la anchura de 23 y no 24 palmos en esta zona.

Sumando tenemos: $2,5 + 76,5 + 2,5 + 64,5 + 3 + 23 + 3 = 175$ palmos (39,64 m)

Con sus casi 40 metros de fachada se convertía en uno de los mayores palacios de Valencia, si no el más grande⁵³². La longitud de 175 palmos resulta muy significativa para comprender la idea que generó el proyecto, como veremos más adelante. Debe tenerse en cuenta que esta longitud no venía impuesta, pues el edificio contaba con un espacio de desahogo tanto en la medianera oriental, a modo de callejón, como en el borde occidental de la parcela, como vemos en los dibujos de Asenjo y Llorente, donde en el siglo XIX se debió levantar la estancia de la carbonera. El mismo Bernat Sorell reconoce en su testamento haber comprado unos tapices flamencos por si ampliaba la Sala, lo que podría entenderse tanto eliminando la antesala como haciendo crecer el frente unos pocos metros, operación que finalmente no se llevó a cabo seguramente por su elevado coste en relación al beneficio que aportaba.

Conocemos además la dimensión de la *cambrà major*, de 33 x 24 palmos, por el contrato de 1703⁵³³. Ocuparía aproximadamente la mitad de la longitud del edificio proyectado en 1879 y seguramente su esquina sería la que definiría el punto de quiebro en fachada, que justamente caía sobre la puerta principal (Lámina 4.3). La fotografía de Laurent y el dibujo de Asenjo nos informan de que el lado izquierdo de la fachada estaba ejecutado enteramente en piedra, mientras que el derecho era obra de tapia valenciana (Lámina 1.8 y 1.12).

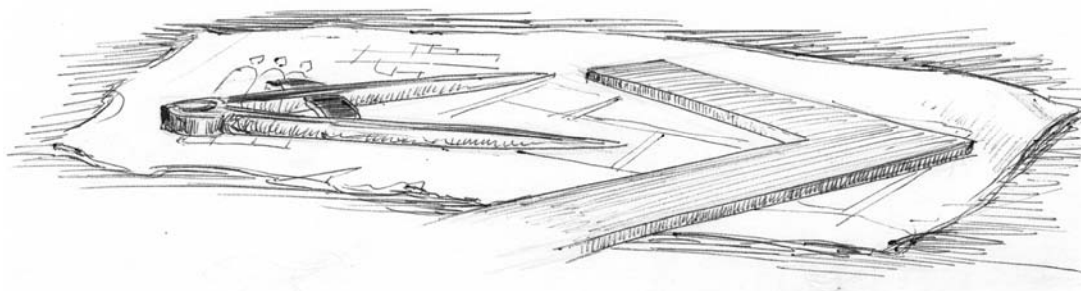
⁵³² Si tomamos las longitudes de fachada de las residencias de los mayores tributarios en el censo de 1510, obtenemos el siguiente resultado: Palacio del Duque de Gandía: 51 metros, construido después de 1485; Palacio del Conde de Oliva 46 metros (ampliado) originariamente 27 metros a la calle Álvarez, y 23 a Caballeros; Palacio de los Aguilar, desaparecido; Palacio del Adelantado de Granada, ubicación desconocida; Palacio de los Cardona, 44 metros lo que es el actual Hotel Inglés; Palacio del Conde de Albaida, 26 + 26 metros, ampliado en el siglo XVII en la calle Serranos; Palacio de los Rabasa de Perellós: 22 metros en el frente y 15 aproximadamente en el lateral, ampliado después; Palacio de Rodrigo de Borja, 27 metros.

⁵³³ Contrato firmado ante el notario Jaume Fuertes el 21 de abril de 1703 (APPV nº 01949).

Sobre el plano, sin embargo, advertimos que el quiebro de fachada también tiene repercusión en la dirección de los muros interiores. Dada la disposición de la planta y la existencia inicial de una sala más grande, hemos considerado que en ésta debía regir el criterio de ortogonalidad, quedando por tanto para la *cambrá major* el lado del patio de menor longitud que los referidos 33 palmos. También se puede conocer, a partir de la restitución de la perspectiva del Lázaro Galdiano, que la anchura de la antecámara en el siglo XIX era de unos 3,5 m (sin incluir el ancho del muro o tabique) y que tomando unos 2,9 m el balcón de fachada queda perfectamente centrado (Lámina 4.4).

Nótese que si hacemos la superposición de la fachada de 1877 y el ancho de la Sala que hemos tomado hasta ahora resulta que el muro oriental se solapa con la nueva puerta proyectada y el balcón del entresuelo (Lámina 4.3). Sin embargo, la longitud de la Sala y su posición con respecto a los balcones es algo que no admite discusión según lo que hemos visto. Podemos pensar en la presencia de un tabique y no un muro en el piso alto, y un cerramiento independiente, alineado con las paredes del patio, en la parte baja. Ello nos llevaría quizá a tener que revisar algunos de los números hecho anteriormente, por poder existir un error de casi 70 cm. en las longitudes de fachada. Sin embargo, el fallo también puede estar en el dibujo de 1877, y no sería el único.

Debemos tener en cuenta que el plano se presenta para solicitar la apertura de este hueco referido, que estaba cerrado. Ello implica que no se pudo medir desde abajo sino que, al igual que los huecos de la Sala, tuvo que situarse midiendo por dentro del edificio, por lo que un error al contar un muro como tabique en dos habitaciones no comunicadas directamente podría ser el origen del problema. En el piso principal la simplicidad distributiva facilitaría mucho las cosas. El dibujo de Asenjo no es fiable en cuanto a métrica y tiene sus errores, pero intenta estar proporcionado. En él puede observarse cómo la referida puerta y balcón se muestran mucho más centrados con respecto a los vanos superiores y muy próximos al pequeño hueco alargado que asoma tras la fuente.



5.6.- La distribución primitiva según el inventario de 1485

Respecto al palacio de los Sorell, a partir de la planta catastral actual podemos tomar algunos posibles puntos de referencia para el trazado de los muros, pero poco más. El inventario de 1485 nos da la clave del resto de estancias que conformaban la planta noble (Lámina 6.10). Como suele ocurrir en los espacios primitivos, nos encontramos ante grandes estancias que suelen presentar además compartimentaciones bien definidas, coincidentes a menudo con la intersección de dos crujeas perpendiculares. Ello hace que, conociendo el punto de partida y la dirección en que el notario plantea el recorrido por el interior de la vivienda, sea posible ir comprobando el paso de unos espacios a otros. En ocasiones encontraremos, como en el caso de Alcócer, la ambigüedad planteada por la existencia de una doble crujía, sobre la que se pueden realizar dos recorridos paralelos. Se trata de un problema que aparece también en la casa de los Sorell y sobre el que nuestro método no conseguirá resolver íntegramente el problema.

El inventario se realiza de manera ordenada, para no olvidar ninguno de los objetos presentes en el edificio. Algo más adelante ofrecemos el listado completo, con los muebles y enseres que aparecen en cada una de las habitaciones. Tras pasar por la *sala* con la *capella*, el notario comenzaba el recuento de los bienes en la *cambra major* y en cada una de las dos *recambres*. A continuación vendría la *cambra gran nova*, la cocina o *cuyna* y el *rebot* o despensa. Después del *rebot* o despensa se pasaba al *menjador* o comedor, un porche superior, la *cambra del menjador attinent ab lo studi* y, finalmente, una última habitación de uso múltiple, el *studi o menjador*, cerraría el circuito de esta planta principal.

Parece inmediata la identificación de la sala principal con la capilla anexa⁵³⁴. Curiosamente esta sala se encontraba completamente vacía en el inventario, lo que puede interpretarse como prueba de que se están realizando obras en ese momento. También es significativo que no se mencione la compartimentación que vemos en las dos representaciones decimonónicas de la sala, lo que sugiere que el tabique que separaba de la antesala pudiera ser algo posterior. De hecho, nuestra opinión es que la sala ocupaba todo el espacio de la fachada hasta el quiebro, abarcando las tres ventanas, y la antesala sería una actuación posterior⁵³⁵.

⁵³⁴ Esta capilla podría no ser más que una modesta hornacina en un muro, protegida por puertas o cortinas, como era habitual en las casas señoriales de Barcelona, por ejemplo. Carbonell i Buades, Marià: *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003, p. 28.

⁵³⁵ Así se desprende también del análisis de la inscripción del friso, pensado para una habitación mayor, como se verá más adelante.

El siguiente espacio es la *cambrà major* o dormitorio principal, que consideramos que sería el espacio que seguiría en el frente principal de la fachada. La documentación de las obras de 1703 nos refiere unas dimensiones de 24 x 33 palmos (5,44 x 7,47 m) que nos parece suficiente para un espacio de este tipo. A continuación, rematando la fachada, tendríamos el espacio prácticamente cuadrado correspondiente a la torre, en el cual podía incluirse quizá una de las dos *recambres*, quedando la otra al norte de la *cambrà major*. De todas formas, no hay que olvidar que la torre se debió levantar después de 1485, por lo que no necesariamente coincidiría con la recámara del inventario⁵³⁶. Además, en nuestra opinión, poco antes de 1703, por el colapso de la torre habría desaparecido la antigua recámara. Ello explicaría que se tengan que crear dos pequeñas alcobas nuevas en lo que fue la *cambrà major*, precisamente en ese momento. A propósito, otro detalle interesante es que en el inventario no se habla de *cambrà de paraments*, como en Alcócer y en la mayoría de grandes palacios medievales, sino de *cambrà major*.

Tendríamos que comprobar ahora la disposición del grupo *menjador - rebost - cuyna* (comedor - despensa - cocina). Obsérvese que se sigue el mismo orden expuesto en Alcócer. Esta configuración del paso de la cocina al comedor a través de la despensa, que nos recuerda al moderno *office*, quizá se justificara para mantener alejados los olores o ruidos de la cocina con respecto al comedor. En nuestra opinión, podemos colocar con bastante seguridad la cocina en el lado derecho del patio, desde donde se tendría acceso directo, con una polea, al pozo que podemos ver en el dibujo decimonónico. El contrato de 1703 nos confirma la existencia de la cocina en esta zona del edificio, aunque más próximo a la zona sur. Respecto al *rebost*, siguiendo la primera propuesta de Alcócer o lo visto en Alaquás, creemos que en el siglo XV quedaría localizado ocupando una estancia más o menos grande en el ángulo nordeste del patio, mientras que el comedor se ubicaría en el cuerpo situado entre éste y el jardín. El paso volado sobre la pechina de la esquina garantizaría el tránsito directo entre cocina y comedor, pero a la vez ambas habitaciones no serían contiguas, como en Alcócer.

Entre el comedor y la habitación del ángulo noroeste el notario introduce un porche alto, donde se guardan unos pocos trastos viejos. No era este porche el que nos muestra Asenjo en la fachada principal del edificio, sino que debía ubicarse solamente en el cuerpo del fondo del patio, donde también se sugiere un segundo porche en el documento de 1703. Es curioso y significativo que no exista en 1485 un

⁵³⁶ La proporción podría irse un poco, si inicialmente lo que había era un tabique de separación. No obstante, en el testamento de 1508 se habla de algunos objetos de “la” *recambra*, lo que permite suponer que al realizar la torre se había suprimido una de las dos: *E mes li lexe lo lit de la recambra junt ab la dessus dita cambrà ab ses posts matalaffs e sflaçada vanona e un parell de lançoles e cortines e mes la fusta de quatre coffrens buits ab ses claus que estan en la dita recambra.*

porche en la fachada principal, que sí aparece como elemento novedoso en Alcócer y en el contrato para el Palacio de los Duques de Gandía, si bien en éste se ejecutará años más tarde. Tenemos además los antecedentes de la Casa de la Ciudad, donde desde mediados de siglo se están construyendo nuevos porches además del que se realizó en 1424 sobre el Salón de los Ángeles.

Podríamos suponer una escalera de caracol entre el comedor y la siguiente habitación contigua, para subir al porche. Sin embargo, forzando un poco la interpretación, podemos pensar que el notario entró y subió directamente la escalera, haciendo la relación de los objetos de la habitación inferior después. Este supuesto nos permitiría relacionar esta escalera con la presente en el contrato de 1703, situada probablemente entre dos ventanas del entresuelo abiertas a Poniente.

Como se ha dicho, al Oeste del comedor, en la esquina opuesta al *rebot*, tendríamos una *cambra*, y a continuación, cerrando el circuito, el estudio mayor usado también como comedor. Deben notarse tres cosas. La primera es que en este ángulo del edificio se repite el paso en esquina, lo que permite mantener la referida *cambra* como un espacio íntimo y aislado de la circulación. De hecho, esta *cambra* era usada como dormitorio, quizá por el joven heredero o por algún familiar. Sabemos que la *cambra del menjador* existía todavía en 1508⁵³⁷, lo que confirma que la distribución de la vivienda no debió cambiar demasiado.

La segunda cuestión importante es que el estudio es la última habitación del inventario, contigua por tanto a la Sala y con un acceso destacado desde ella, que vemos representado en los dibujos decimonónicos. Probablemente poseería también una entrada independiente desde la meseta de la escalera, en ángulo con la puerta de la Sala, como suele ser habitual en muchos palacios valencianos (Almirante, Luchente, etc.) lo que permitía recibir a gente directamente allí, manteniendo la privacidad de la casa. La tercera cosa que nos interesa es que el estudio o comedor, donde el difunto solía comer, estaba orientado a Poniente, como el comedor de Alaquás o la habitación abierta de Alcócer.

⁵³⁷ En el testamento de Bernat Sorell (1508) dejaba a su esposa, entre otras cosas, varios muebles y cortinas que estaban en algunas habitaciones, entre ellas el dormitorio principal, la *recambra* contigua y la *cambra del menjador*: [...] *E leixce un lit de posts ab sos matalaffs en lo qual ella e yo dormiem en la casa de Valencia e mes dos parells de lançols e dos flaçades e una vanona e un parell de cortines ab ses cubertes e un cortinatge del dit lit e lo que ella voltra tot lo dessus dit es de la cambra e y on ella e yo dormyem e de la cambra del menjador. E mes li lexe lo lit de la recambra junt ab la dessus dita cambra ab ses posts matalaffs e flaçada vanona e un parell de lançoles e cortines e mes la justa de quatre coffrens buits ab ses claus que estan en la dita recambra [...]*. Nótese además que al final se menciona una única *recambra* de la habitación principal (*on ella y yo dormyem*) y no dos, como en el inventario de 1485. Esto se puede interpretar así porque en la zona ocupada por las dos recámaras se habría levantado la torre.

Debe recordarse además que el inventario se hace en noviembre, en pleno invierno, por lo que tenía su lógica que en ese momento se usara esta habitación para comer. En esta época del año el sol está bajo y la orientación a Oeste permite que entre el apreciado sol de invierno hasta el fondo de la habitación a la hora de la comida y en la sobremesa. En verano, sin embargo, resulta preferible poder abrir las ventanas a Norte y controlar el soleamiento directo de Sur, función para la que parece estar destinado el potente voladizo que vemos en el fondo del patio, perpendicular a la escalera.

Ahora bien ¿dónde se situaba la denominada *cambra gran nova*? Según el orden lógico en que el notario describe las habitaciones, estaría después de las dos recámaras y antes que la cocina y la despensa. Un dato interesante que no debemos dejar pasar por alto es la existencia en el documento de 1703 de un corral al Este de la cocina, detrás del cuerpo con la bóveda hundida, donde a mediados del XIX se levantaría el edificio de la calle de Santo Tomás nº 22. En planta baja parece que había continuidad con lo que hay detrás, porque al hablar del nuevo forjado se menciona la existencia de dos pilares y no de un muro de carga. Por ello, podemos suponer que el corral pudo haber estado ocupado anteriormente por alguna estancia, que podrían haberse perdido tras el colapso de la torre. Si asumimos que aquí continuaba la parte construida del edificio, podemos llegar a pensar que la *cambra gran nova* estaba por aquí. Probablemente tanto la torre como la *cambra gran nova* ocupaban la parcela del edificio adquirido recientemente al carpintero Joan Sorell, que todavía se estaba pagando en 1485, como vimos en su momento⁵³⁸.

La segunda *recambra* estaría también en esta crujía o en la paralela de la cocina. La primera opción nos remitiría al esquema del contrato del Palacio de los Duques de Gandía, donde se propone añadir, si cabe, una segunda recámara detrás de la de fachada. En todo caso, en la casa de los Borja finalmente no se realizó esta segunda recámara y además, para el caso de los Sorell, plantea una cierta lógica la primera solución. Debe recordarse en el inventario que en la primera recámara había una cama de matrimonio, mientras que en la segunda se conservaba un lecho pequeño de campaña. Además, ubicar aquí la segunda recámara explicaría que la ampliación de la cocina la suprimiera al alargarse con la posibilidad de poder tener un acceso directo desde la galería, tras construirse la nueva escalera en 1486, justificándose que en 1508 quedara sólo una recámara en la zona de la torre, como se ha comentado antes.

⁵³⁸ En el testamento de Tomas Sorell se especifica además que se está usando como pajar, que aparece vinculado en este inventario con el establo más pequeño. Sabemos que en siglo XVIII los establos estaban en esta parte del edificio, como veremos más adelante.

Hasta aquí los aposentos de los pisos altos, a los que habría que añadir las dependencias inferiores. El notario nos habla de la *cambra de les dones*, el *stable gran*, la *cambra dels moços que sta en lo stable*, el llamado *stable chich*, una bodega o *celler* dividida en dos zonas y un *studi que respon a la carrera*. Vayamos por partes para intentar aclarar su disposición.

El segundo estudio mencionado sería un lugar importante dentro de la casa, donde se guardaban las escrituras y documentos de contabilidad. Sabemos que sus ventanas daban directamente a la calle, puesto que así se debe interpretar la expresión de que *respon a la carrera*. Recordemos que el otro estudio, en el piso principal, quedaba detrás de la Sala, con vistas a Poniente. Ocuparía, por tanto, el estudio que ahora nos atañe un espacio del entresuelo a la derecha o a la izquierda de la puerta principal. Decidirse por una de las dos ubicaciones puede resultar problemático, porque ambas tendrían sus pros y sus contras. Hay que tener en cuenta también que la escalera que vemos representada en el dibujo decimonónico del patio tiene que ser la construida en 1486 y, por tanto, no existía cuando se realiza el inventario.

¿Cómo era la escalera primitiva y por qué se sustituyó? Nuestro razonamiento parte de un detalle extraño, como es la presencia de las extrañas ménsulas en el lado derecho del arco de paso al patio principal, representadas de un tamaño modesto en el dibujo decimonónico del patio, pero que realmente tenían una dimensión considerable, como se intuye en la fotografía de Laurent. La única función que, en nuestra opinión, tienen estas ménsulas, es la de rebajar la altura del arco escarzano en uno de los lados. Podría pensarse que esta operación se realiza para apoyar una escalera exterior en este lado, pero resulta innecesario, como se comprueba al observar el apoyo de la escalera moderna en el lado contrario. La segunda alternativa, más extraña, sería que el rebaje se hubiera ejecutado para que subiera la rampa de la escalera. La solución formalmente es original, si bien la misma disposición resuelta de otra manera la encontramos en el Palacio del Almirante y la casa de Joan de Valeriola o, ya con escaleras más avanzadas, en el de los Mercader o el de Catalá de Valeriola.

Vayamos a los dos primeros ejemplos citados. En el Palacio del Almirante, obra del siglo XIV, el arco que tenemos sobre la entrada es ojival, por lo que es más fácil adaptar la escalera. Su arranque no tiene lugar dentro del espacio del patio abierto, sino debajo de un pórtico cubierto que se abre al patio mediante grandes arcos apuntados. La escalera, sin embargo, discurre a través de un arco de embocadura especialmente dispuesto para acogerla. En el caso de la casa de Joan de Valeriola, la escalera propiamente dicha ha desaparecido totalmente, pero tenemos el hueco por el que pasaba desde uno de los pórticos del patio, resuelto este pórtico mediante un

gran arco escarzano. La misma solución encontramos en los palacios de Mercader y de Catalá de Valeriola.

En la casa de los Sorell podríamos considerar que en el lado derecho del patio habría existido un gran arco escarzano, bajo el que tendría que haber arrancado una escalera que respondiera a la tipología expuesta. Sin embargo, el dibujo del patio nos muestra un muro bastante recio de sillería e incluso ventanas medievales de entresuelo –algo posteriores- lo cual descarta que hubiera estado abierto. Pensar en una escalera exterior simétrica a la representada no parece que hubiera justificado el cambio de 1486 ni las extrañas ménsulas del arco, como se ha dicho anteriormente. Por otra parte, tenemos el pozo en una posición totalmente inapropiada para pensar en que allí hubiera estado la escalera. Junto al pozo vemos una pequeña puerta con arco de medio punto que podría haber sido la entrada a una escalera interior. Es más, la ventana del entresuelo que se ve junto a ésta, en primer plano, queda demasiado baja con respecto a las otras y carece de carpintería, además de mostrar un molduraje algo más sencillo.

El uso de una escalera interior en una residencia privada resulta extraño, acostumbrados como estamos a pensar en las subidas monumentales descubiertas en los patios. Sin embargo, es la misma solución que hemos observado en la casa señorial de Xeldo y tendría mucho sentido pensar que hubiera tenido una cierta difusión a mediados de siglo.

Sabemos que el maestro Francesc Baldomar experimentó con este tipo de escaleras hacia 1440 en el púlpito de la Capilla Real, antes de 1460 en el claustro del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia y algo más tarde en el refectorio de la Valldigna, perfeccionando paulatinamente la solución del abovedamiento. Como los pasos en oblicuo o las bóvedas aristadas, la compleja y a la vez discreta solución de la *decenda de cava* se convertiría en la firma de autor del maestro. Además, la solución en *decenda de cava* remitía al prestigio del Castel Maniace, la residencia de Federico II en Siracusa, y de alguna manera a una visión particular de la Antigüedad⁵³⁹. También existía posiblemente una *decenda de cava* en el Palacio del Real junto a la Torre de los Ángeles, como se observa en los planos del siglo XIX, transformada parcialmente en pasillo. Sabemos igualmente que en el *Real Vell*, reformado por Alfonso el Magnánimo en el primer cuarto del XV, no había ninguna escalera

⁵³⁹ Bares, M^a Mercedes: *Il castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo*, Emmanuele Romeo Editore, Siracusa 2011, pp. 143-148. Sobre la relación con la antigüedad, se ha escrito bastante sobre la continuidad de la iconografía federiciana respecto al mundo romano. Esta continuidad también tiene lugar en lo que se refiere a técnicas constructivas y motivos arquitectónicos (Véase: Zaragoza Catalán, Arturo: “De Federico de Suabia a Alfonso de Aragón: Una Arquitectura Gótica Mediterránea” en *Il castello Maniace...*, pp. 16-19.

exterior, sino que ésta se añadió en fecha tan tardía como 1486⁵⁴⁰. Por ello, es probable que si el proyecto del palacio de los Sorell fue realizado por Baldomar, habría incorporado elementos complejos de cantería donde el reputado maestro pudiera lucirse en su dominio de la estereotomía⁵⁴¹.

Podemos observar también que las puertas de las escaleras de la Trinidad y de la Valldigna tienen un aspecto muy similar a la pequeña portada que vemos junto al pozo de los Sorell. La otra puerta contigua representada en el dibujo se muestra como un añadido en el propio patio, con un arco rebajado de ladrillo propio de época muy posterior. En nuestra opinión, con la creación de la nueva escalera en 1486 se habría amortizado la antigua, manteniendo quizá el primer tramo para acceder al entresuelo o tal vez ni eso⁵⁴². En algún momento se habría demolido completamente lo que quedaba y se aprovecharía el hueco para crear un paso desahogado e incluso puede que para introducir carruajes en la zona posterior.

Nos queda, por tanto, que en 1485 la escalera quedaría en la parte derecha del patio, precisamente donde nos aparecen las bóvedas mencionadas en 1703. Es extraña la presencia de bóvedas en un entresuelo, aunque muchas veces aparecen relacionadas con zonas de servicio. Así ocurría en el Palacio de los Próxita en Alcócer, en el Palacio de los Duques de Gandía o en el Consulado del Mar de Valencia, comprobamos que las bóvedas quedan vinculadas a establos y sótanos. Algo parecido sucede con la casa señorial de Xeldo, donde los espacios abovedados quedaban relegados a funciones agrícolas, existiendo un pequeño entresuelo con un techo de madera decorado, en la zona derecha de la fachada⁵⁴³.

⁵⁴⁰ Sobre este edificio puede verse: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La reforma del *real vell* de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del palacio desde Sicilia”, en *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, n° 8 (2007) pp. 7-22. En una de las ilustraciones del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo se representa una capilla que podría ser el *Real Vell*. Tras la puerta, a mano izquierda, se puede observar una puerta de medio punto y una escalera ascendente, que estaría situada en una de las torres junto a la entrada.

⁵⁴¹ Por otra parte, como en el caso del renacimiento toscano, la opción del empleo de una escalera en caja cerrada planteada como *decenda de cava* estaría remitiendo a la Antigüedad, aunque enlazando con la tradición de Federico II y la reinstauración del Sacro Imperio en Sicilia, mucho más querida y próxima para los estados de la Corona de Aragón que el mundo romano. El modelo a seguir sería posiblemente la escalera llamada del “baño de la reina”, en el *Castello Maniace* de Siracusa.

⁵⁴² Podríamos pensar que ésta fuera la escalera del entresuelo pavimentada con *taulells* o losetas en 1703. Sin embargo, en el documento se menciona que tenía una barandilla, lo que la descartaría. Más probablemente se habilitaría una escalera junto a la puerta de entrada, teniendo además en cuenta que en esta parte del zaguán había más espacio libre respecto al acceso, que estaría descentrado.

⁵⁴³ Existe otro espacio contiguo, pero recayente al patio posterior de la casa, al que se accede por una bella portada de yeso y que está abovedado. No obstante, estas bóvedas tienen un aspecto distinto a las otras y en el muro posterior se observan bastantes reparaciones, por lo que podrían haber sido ejecutadas en una época posterior.

En esta parte del edificio estaban los establos, que es la pieza que suele ir cubierta con bóvedas en planta baja o semisótano. Si asumimos que el forjado del entresuelo se pudo añadir como modificación del proyecto, tendría su lógica la existencia de las bóvedas en esta zona. Que el entresuelo se incorporó después lo deducimos de la existencia de otro Estudio en planta noble, usado como comedor en 1485, siendo coherente con otros paralelos con un posible referente que vamos a establecer algo más adelante.

También habría bóvedas sobre la escalera primitiva, algo que deducimos de los refuerzos estructurales en la zona de la cocina durante las intervenciones de 1703. Esta bóveda podría ser una decenda de cava en piedra, como en el Real Monasterio de la Trinidad, pero también una sucesión de bóvedas de arista en ladrillo, con cierta pendiente, que es lo que encontramos en la casa señorial de Xeldo o, ya a principios del XVI y sobre columnas, en el Palacio de Catalá de Valeriola, hacia 1513.

Concluyendo con la escalera primitiva, debemos recordar que la meseta superior servía únicamente para acceder a la sala y quizá al estudio mayor o comedor, en el lado Oeste, porque en la parte contraria estaba la escalera ascendente. Al suprimirse esta escalera desaparecía la función de esta meseta, con lo que es más que posible que se amortizara para construir la capilla. Sabemos por el inventario de 1703 que ésta tenía un tamaño razonable, porque se usaba para la misa, y que encima habría un porche con una cubierta de 14 x 44 palmos, con una ventana recayente al patio.

Lo único que no encaja es el hecho de que tanto el cuadro de Poleró como uno de los dibujos del Lázaro Galdiano presentan inequívocamente la portada de la capilla situada en la parte interior de la casa, en el vestíbulo (Láminas 1.5 y 1.11). Esto es un dato documental incontestable, que solamente puede despreciarse con un razonamiento adecuado. Hay razones para pensar en un traslado. La primera es que, en la posición decimonónica, los dos muros de la capilla se encuentran apoyados en un forjado de madera. En estas circunstancias no pueden ser más que tabiques o tabicones, pero no gruesos muros, que deberían construirse sobre arcos. Y entre tabiques no se puede construir una bóveda, que tiene importantes empujes. Además, la puerta de la capilla presenta una ventanita para contemplar el altar, algo que sugiere que estuviera enfrentada y no en un lado, como ocurriría manteniendo la posición decimonónica. Por último, la presencia del ángel con el escudo y las filacterias con los clavos de cristo en la otra portada de la escalera hace pensar una relación de posición entre ambas.

Del contrato de 1703 podemos también deducir algunas cosas. Aparte de las referencias al *quarto nou*, el oratorio y las piezas de fachada, resulta importante

observar que la habitación orientada a norte se ha liberado y ocupa toda la crujía, como se deduce del número de balcones que en ella hay y de la falta de referencia a otras estancias (Lámina 6.4). Es raro que si se trataba de un segundo salón no se especificara que lo era. Por ello y dado el contexto del documento, cabe plantear que recientemente se hubieran demolido los muros de compartimentación y que se pensara levantar tabiques y crear una nueva distribución, como ocurre en el caso de la primera habitación referida. En ese caso podríamos pensar que, salvo la sala y la antesala y tal vez el estudio, todo el palacio se habría renovado en el siglo XVIII. Enlazaríamos también con el inventario de 1817 y nuestras dudas sobre el abandono de la parte más noble del piso principal.

Sabemos que bajo la Sala no había bóvedas, pues la prensa de la época, cuando nos relata el incendio, nos dice expresamente que allí había un forjado de viguetas de madera⁵⁴⁴. Si observamos con detalle los dibujos de la colección Lázaro Galdiano (Láminas 1.5 y 1.6) podemos comprobar que todas las puertas de la sala y la capilla están recortadas en su parte baja unos 20-25 cm, algo que salta a la vista si comparamos las molduras de las jambas con otras piezas de la época⁵⁴⁵. En el dibujo que hace Asenjo de la puerta principal podemos apreciar el escalón. Los poyos de las ventanas góticas quedarían salvados en sus proporciones porque seguramente se encontraban sobre un peldaño, como ocurre por ejemplo en la Lonja de Valencia.

En nuestra opinión, se pudo haber hecho un refuerzo del forjado, que quizá estuviera excesivamente combado o incluso amenazara ruina por un ataque de xilófagos. La operación, de gran simplicidad, habría consistido en colocar las nuevas viguetas sobre el propio piso, creando mechinales nuevos pero trabajando con plena libertad y suficiente seguridad sobre el firme primitivo. Después se podría haber demolido o dejado la estructura antigua⁵⁴⁶. Recordemos que el Conde de Albalat se dedicó a vender determinadas propiedades vinculadas al edificio hacia 1851, pensando en recuperarlas después. Podemos comprobar igualmente que a partir de 1854 hay obras de reparación y que es precisamente en esta fecha cuando se alquilarían los salones principales del palacio al litógrafo Antonio Pascual.

Carolina Alonso estuvo habitando el edificio mientras Pascual tenía abierto su negocio, lo que nos hace pensar que utilizó la crujía Norte, con una superficie de 100

⁵⁴⁴ Noticia que nos ofrece el artículo sobre el incendio publicado en: *El Mercantil Valenciano*, 17 de marzo de 1878.

⁵⁴⁵ Sin salir del edificio, se puede comprobar fácilmente si tomamos el dibujo de la portada de la capilla y lo comparamos con el aspecto que presenta esta portada en su actual ubicación del Museo del Louvre.

⁵⁴⁶ Esta misma operación de refuerzo se hace todavía en la actualidad, cuando se quiere mantener visto un forjado antiguo del que no se tiene plena seguridad respecto a la capacidad portante, recreciéndose por arriba con una delgada losa colaborante de hormigón armado de unos 10 cm o por un forjado completo que asumirá toda la carga.

metros cuadrados, y probablemente el ala Este, donde estaban las cocinas en 1703, con cerca de 35 metros cuadrados más (Lámina 6.12)⁵⁴⁷. Sabemos además que no demolió la zona donde habitaba en 1879, lo que parece corroborar esta idea⁵⁴⁸. Aunque podría haberse aprovechado para puerta de la casa el antiguo acceso desde la cocina, lo más normal es que para entrar a la vivienda se hubiera creado una escalera independiente en el lugar más apropiado, en el fondo del patio o en el huerto⁵⁴⁹.

Sírvanos esta reflexión para concluir que nada de interés debía haber en la parte posterior del edificio, aparte de los elementos góticos recayentes al patio. Vayamos ahora a la planta baja, donde se encontraban las zonas de servicio. El inventario nos habla de la *cambrà de les dones*, el *stable gran*, la *cambrà dels moços que sta en lo stable* y el llamado *stable chich*. A continuación se menciona la *cambrà dels scuders* y dos bodegas o *cellers*, situados entrando a mano izquierda y derecha. Es extraño, sin embargo, que se ubique la bodega cerca de la puerta y la caballeriza muy alejada, por lo que habría que considerar que en la referencia no se está especificando que éstas se hallen justamente en la entrada o zaguán, sino que quedan a uno y a otro lado, mirando desde la entrada. Y así las dos bodegas podrían estar situadas en el centro del patio o más probablemente al fondo, tras el arco de la última crujía y en la salida al huerto.

Por el contrato de 1703 sabemos que los establos o caballerizas estaban a mano izquierda, en la zona del corral y la torre. Por esta parte estaría la *cambrà dels moços*, seguramente la misma usada por los cocheros en el siglo XVIII. Respecto a la *cambrà de les dones* debería estar situada entre esta caballeriza y la bodega derecha, que es la última pieza en nombrarse. Y precisamente entre estas dos zonas tenemos el pozo, tras el que se aprecia la ventanita de una escalera de caracol, y arriba la cocina. No hay puertas detrás del pozo, más allá de la que hemos dicho que sería la escalera primitiva y, además, esta crujía es más estrecha que la otra, por lo que tendría su lógica que la bodega se prolongase hasta el pozo y que la habitación de las mujeres

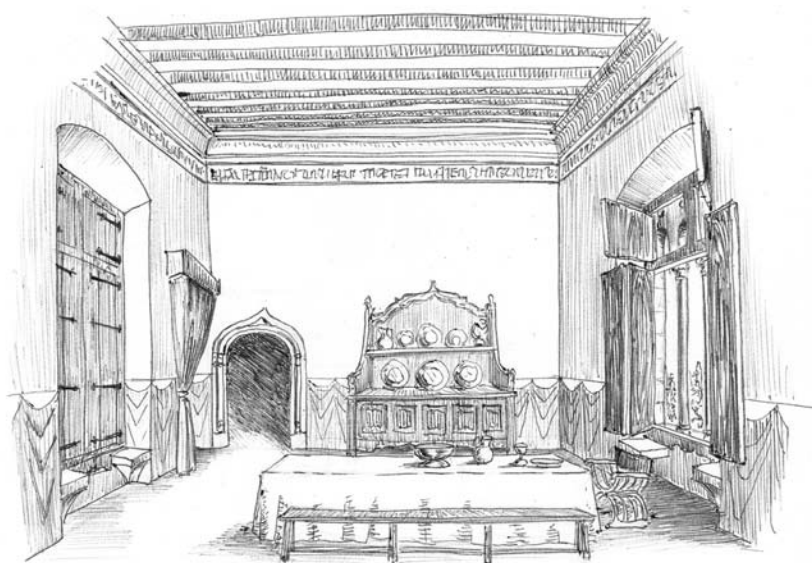
⁵⁴⁷ Seguramente en 1817 la superficie usada como vivienda sería mayor, usándose quizá también el antiguo estudio mayor como comedor o entrada.

⁵⁴⁸ En una de las alegaciones antes comentadas dice que se había reservado espacio suficiente para seguir habitando, lo cual implicaría que quizá hubiera renunciado a una parte, probablemente el ala de las cocinas, aunque también podría referirse a la parte derecha de la fachada, que no sabemos si estaría vinculada a la vivienda de los propietarios o a la litografía.

⁵⁴⁹ Pensamos esto porque la crujía lateral del patio sería relativamente estrecha y larga, con lo que usarla únicamente como pasillo de acceso supondría desperdiciar una superficie enorme y una infraestructura (pozo) que ya estaba hecha. Nótese además que la fábrica de hilados se encontraba en el porche y que es difícil pensar que el establecimiento industrial funcionara simplemente con la estrecha escalerilla de caracol que vimos en el contrato de 1703 y que debía existir desde la Edad Media. Sabemos que Calvet tenía la maquinaria en la zona de la calle Sogueros, donde seguramente había también una entrada al huerto.

estuviera en un entresuelo sobre la misma, que podía estar en semisótano. En esta situación la ventana que vemos al fondo podría ser la de este cuarto de las mujeres.

En el otro lado del patio estaría el resto de las estancias. Recordemos que, al menos en el siglo XIX, las dos crujías bajo el salón principal estaban ocupadas por el horno⁵⁵⁰. En el XV seguramente la segunda crujía fuera un pórtico abierto al huerto, bajo el que quizás daba el oratorio mencionado en 1703, que debía estar cubierto porque su reja no llevaba *empostat* (Lámina 6.5). Sabemos por la tasación de los peritos que la primera puerta a mano izquierda que vemos en el dibujo (Lámina 1.19) era la leñera del horno, aunque pertenecía al palacio. La puerta representada es grande y parece contar con un capialzado formado por arcos escalonados, una solución típicamente medieval, descendiéndose por una rampa, lo que sugiere que pudiera ser un establo. La ventana superior forma parte del entresuelo pero queda a un nivel superior al resto, por lo que quizá pudiera estar aquí inicialmente la *cambra dels escuders*. La puerta siguiente, que cuenta con escaleras descendentes, podría corresponder a la bodega. No obstante, debemos recordar que la escalera se modificó en 1486, por lo que podría haber alguna variación en los accesos.



Recreación hipotética del comedor del palacio a finales del siglo XV.

⁵⁵⁰ En el Archivo Municipal de Valencia, sección de Policía Urbana, se conservan las solicitudes de licencias para engrandecer las dos ventanas sobre la puerta del horno de pan, con el número 1 de la manzana 199, y colocar balcones, así como abrir una ventana cuadrada de cuatro palmos de lado bajo la ventana del entresuelo a la izquierda de la puerta principal, con el número 2 (AMV, Policía Urbana: Año 1831, C-47, exp. 98) En 1877 se pedía licencia para abrir, bajo el balcón contiguo a la puerta principal, un hueco de paso que sirviera para introducir la leña en el horno (AMV, Policía Urbana: Año 1877, C-124, exp. 401) Tendría su lógica que se hubiese canjeado el solar en esquina de la Cañamicera, vinculado desde antiguo al horno como almacén y reedificado precisamente en 1876, con una parte de la bodega del antiguo palacio, de superficie similar. Sabemos además, por el peritaje sobre las superficies a expropiar, que el hornero usaba como leñera una parte de la crujía occidental del edificio.

5.7.- Paralelos con la Banca Medicea de Milán ¿casualidad o cita culta?

Al estudiar la arquitectura hispánica desde la óptica actual del arte valorado en cuanto a mera creación, la dependencia estilística de producciones extranjeras suponía un gran complejo de inferioridad. Esta es una de las razones por las que Chueca Goitia y otros historiadores han intentado buscar y justificar la existencia de un fondo o sustancia netamente hispánico. Así lo expone Chueca en sus *Invariantes castizos*:

Adolece, por lo tanto, el arte español de incapacidad de expansión formalista y, según Wosler, por su misma extraordinaria capacidad de adaptación formalista. [...] Por consiguiente, el carácter y la originalidad del arte español hay que buscarlos en el fondo y no en la forma, antiacadémica, descuidada y realista. Pero esta forma existe, no obstante, y nos preocupa, y en el terreno de la arquitectura, que ahora pisamos, tiene un papel preponderante⁵⁵¹.

La obsesión por la originalidad es algo propio de nuestra cultura contemporánea y normalmente no estaba en el centro de la idea proyectual medieval. No debe olvidarse que el planteamiento del arte y la arquitectura como mimesis hacía de la referencia a modelos o arquetipos consagrados una práctica habitual y aconsejable. El arquitecto medieval era ante todo un buen constructor, que reproducía modelos conocidos adaptándolos a las circunstancias concretas de cada momento, permitiéndose determinadas licencias o innovaciones parciales que, de ser satisfactorias, pasarían a engrosar el bagaje cultural de sus sucesores. Se trata de un planteamiento tradicional, en el sentido más estricto de la palabra.

Si la arquitectura religiosa permitía mayor margen de libertad, dentro de modelos más o menos establecidos, la construcción de viviendas privadas estaba regida por un cierto grado de inmovilismo y continuidad. En este contexto, el conocimiento de referentes externos por parte del arquitecto, o la importación de profesionales extranjeros, permitiría renovar el panorama de la producción local, como ocurrirá con la entrada del Renacimiento en España. En otros casos, quien posee ideas innovadoras es el propio cliente, a causa de sus viajes o por haber visto dibujos o descripciones. En un mundo donde no existía la fotografía ni las representaciones realistas, esta circunstancia implicaría la interpretación por parte del constructor, conforme a su propio bagaje de conocimientos, creando un interesante mestizaje generalmente donde los referentes se encuentran más en el fondo que en la forma, lo que generalmente los hace difíciles de localizar.

⁵⁵¹ Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Seminarios y ediciones, Madrid 1971, p. 38.

El fenómeno de la copia o imitación en la Edad Media ha sido estudiado por diversos autores, entre los que podemos destacar a Mario Carpo por su forma de contraponer estas prácticas a las que se generalizarán a partir de la publicación del libro ilustrado de Serlio⁵⁵². Según este autor, la difusión teórica de la arquitectura (Vitruvio o Alberti) estaba planteada con textos sin dibujos, que podían ser fácilmente copiados e incluso memorizados. La teoría arquitectónica medieval fomentaba la imitación de modelos existentes con un valor paradigmático, pero esta imitación quedaba siempre mediatizada por el discurso descriptivo, que ocupaba el puesto de los modelos no visualizables.

Se tratará, por tanto, de una reconstrucción de clases, y no de objetos individuales, dentro de una visión aristotélica de la ciencia, donde las diferencias se pueden entender como, en palabras de Panofsky, *las variaciones que introduce la naturaleza en los individuos de una misma especie*. Krautheimer estudió el caso paradigmático de las emulaciones altomedievales medievales del Santo Sepulcro de Jerusalén, concluyendo que la relación entre ellas no se basaba en la forma visible sino en otros aspectos como el nombre, las medidas, las disposición relativa de determinados elementos –aunque siempre en relaciones recíprocas y no de conjunto- y, de un modo bastante elástico, la geometría de la planta⁵⁵³.

Algo así pudo pasar con la casa de los Sorell. Algo ocurriría para que se construyera de nueva planta un palacio de enormes dimensiones y una distribución en planta que incorporaba interesantes innovaciones. Y, en un momento de apogeo de la cultura renacentista, nuestra mirada debería buscar la referencia en Italia. La ausencia de estilemas renacentistas -forma- no necesariamente implica que la organización del proyecto -fondo- no pueda responder a criterios nuevos, interpretados desde una óptica local de gran originalidad.

Como en la Florencia del Renacimiento, es difícil acotar el papel del arquitecto y del promotor en una obra innovadora como la que se plantea. Son conocidas las disputas durante la ejecución del Pórtico de los Inocentes entre Brunelleschi y el comerciante Francesco della Luna, que formaba parte de la Junta promotora de las obras. Cosme de Medici fue otro de los grandes mecenas con ideas propias, que orientaban y corregían con autoridad las propuestas de sus arquitectos. Su nieto, Lorenzo el Magnífico, interesado en el palacio de Federico de Montefeltro en Urbino, no dudó en pedir al arquitecto Baccio Pontelli que le enviara planos detallados. En 1485 sabemos que estaba estudiando el texto de Alberti y que se

⁵⁵² A este respecto véase: Carpo, Mario: *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid 2003, principalmente las últimas páginas del capítulo III.

⁵⁵³ Carpo, M.: *La arquitectura...*, p. 68.

encargó personalmente de escoger arquitecto y revisar el diseño para la iglesia de Santa Maria delle Carceri. Sus ideas presumiblemente fueron la base de los diseños de Sangallo para la villa de Poggio a Caiano y se sabe que costó convencerlo para que permitiera la construcción del gigantesco Palazzo Strozzi⁵⁵⁴.

En el caso valenciano creemos que la mano del promotor planearía, al menos, sobre la idea de construir un gran palacio al modo italiano. La relación de Valencia con la Lombardía en el siglo XV era estrecha, existiendo una importante colonia de mercaderes y comerciantes milaneses asentados en nuestra ciudad. Es significativo el hecho de que incluso llegaran a fundar una capilla dedicada a San Ambrosio, como las que tenían en otras ciudades como Génova, Vencia, Bari o Brujas⁵⁵⁵.

Como se ha comentado al hablar de la familia, el viejo Bernat Sorell comenzó con un próspero negocio de tintes que mantuvo hasta mediados de siglo. Este negocio habría sido heredado por su segundo hijo, Jaume, así como un importante capital invertido en los censos concedidos a particulares y a instituciones públicas. Conocemos el inventario de Jaume Sorell, fallecido unos años después que su padre, y podemos deducir que vivía en una vivienda de tamaño medio, sin grandes pretensiones. Tampoco debía ser muy grande la primitiva casa familiar, que seguramente era el inmueble alquilado que estaba contiguo a la iglesia de Santa Catalina.

La situación cambió con Tomas Sorell, quien empezó a adquirir propiedades a partir de 1460 en las proximidades del antiguo negocio familiar, como vimos. Tomas Sorell era una persona de inquietudes intelectuales. En su biblioteca poseía, además de todos los libros de la Biblia y diversas obras de tema religioso, una edición de *La Divina Comedia* en lengua toscana y un *llibre appellat Uberti*, que bien pudiera ser una temprana copia del Tratado de Arquitectura escrito por Leon Battista Alberti⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Goldthwaite, Richard A.: *The building of renaissance Florence: An Economic and Social History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres 1991, pp. 94-96. También es conocido que el rey Fernando de Nápoles le pidió que le enviara arquitectos de su confianza, y Lorenzo le recomendó a Giuliano da Maiano y a Sangallo.

⁵⁵⁵ Mainoni, Patrizia: "Els mercaders llombarts en el Regne de València 1390-1460" en Furió, Antoni (ed.): *València, un mercat medieval*, Diputación de Valencia, Valencia 1985., pp. 81-156

⁵⁵⁶ En el año 1490 aparecen dos ejemplares entre los más de 5000 volúmenes de libros de importación del inventario del librero alemán Juan Rix de Cura o Chur (Falomir Faus, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522) La obra de arte, sus artífices y comitentes*, tesis doctoral, p. 776. El dato fue publicado inicialmente por Serrano Morales, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el Reino de Valencia*, Federico Doménech, Valencia 1898-1899, pp. 478-498). No obstante, dada la fecha, el ejemplar de la biblioteca de los Sorell también podría tratarse de la divulgada obra del franciscano Ubertino del Casale, o quizá el poema trecentista titulado *El dictamundo* escrito por el italiano Fazio degli Uberti y publicado en 1474.

A Tomas Sorell seguramente le superaría en cultura su sobrino Bernat, un auténtico aristócrata cortesano formado en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo. Aunque lamentablemente no conocemos qué libros componían su biblioteca particular, sabemos que dominaba la lengua castellana y que formó parte del selecto grupo de tutores escogidos por los Reyes Católicos para la formación del príncipe Juan, heredero al trono. Las escasas referencias que tenemos de él nos lo presentan como un personaje educado y de modales refinados, así como de una profunda religiosidad.

Bernat Sorell se había criado en Nápoles y debió volver a Italia en más de una ocasión, lo que le permitiría entrar en contacto directo con la extraña fusión de formas tardogóticas y lenguajes renacentistas importados que se desarrollaría en la arquitectura de los pocos años de independencia de aquel reino. Conocería, directamente o a través de relatos, las grandes mansiones que los principales barones del reino estaban levantando en la capital durante el reinado de Ferrante de Aragón. Y eso mismo es lo que trataría de llevar a su tierra natal.

En una reciente comunicación a un congreso sobre arquitectura tardogótica castellana planteábamos la extraña relación que se puede establecer entre los grandes palacios hispánicos y un edificio desaparecido que debió tener mucha trascendencia en su momento: la Banca Medicea de Milán⁵⁵⁷. Años antes, las fachadas monumentales del Palazzo Sanseverino y del Palazzo Orsini en Nola, ambos edificios napolitanos fechados en 1470, intentan emular en dimensiones y proporción la obra milanesa. Y probablemente los Sorell promovieron una actuación parecida, como vamos a comprobar ahora mismo.

¿Por qué podría interesar tanto el modelo de la Banca Medicea? Para empezar, hasta la construcción del Palazzo Strozzi en Florencia, era uno de los mayores –si no el mayor– palacio renacentista construido hasta la fecha. La enorme fachada de la sede milanesa de la banca de los Médici superaba los cincuenta metros de longitud y ofrecía una serena composición, donde se concentraba una decoración exuberante de portadas y ventanas.

Que Tomas Sorell se considerara a sí mismo como un banquero explicaría muchos detalles y particularidades extrañas que hemos advertido ya en el edificio que construyó. Y las explicaría precisamente porque se habría tomado como modelo un edificio paradigmático del negocio financiero: la sede de la Banca Medicea de Milán.

⁵⁵⁷ Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Silex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

¿Por qué tuvo tanto éxito la sede de Milán y no la principal de Florencia? Por una razón muy simple: el edificio aparece perfectamente descrito en el texto arquitectónico de Antonio Averlino, más conocido por su pseudónimo de Filarete.

Parece que en enero de 1464 Averlino tendría ya redactados los veinticuatro primeros capítulos de su tratado. Sin embargo, la descripción de la Banca Medicea aparece en la última parte de su obra. Se sabe que poco tiempo después hizo una petición de información a Pigello Portinari, representante de los Medici en Milán, sobre algunos importantes edificios que pretendía incluir en el texto, entre los que se encontraba sin ninguna duda el que ahora nos ocupa. Tradicionalmente se ha pensado que el vigésimo quinto capítulo se habría escrito antes de la muerte de Cosme de Medici en agosto de 1464, aunque autores más recientes consideran que el contenido se terminó ya en Florencia, antes de febrero de 1466⁵⁵⁸.

Se conocen varias copias manuscritas del texto, que no llegó a imprimirse. De ellas, el llamado códice Trivulziano -actualmente perdido- y el códice Palatino se corresponderían con la versión de los primeros 24 libros. Del texto completo se debió preparar un ejemplar antes de 1469, que se conservaba en la biblioteca de los Medici. En febrero de 1483 se sacaba para preparar una copia para el cardenal napolitano Juan de Aragón, hijo del rey Ferrante, y en 1492 se entregaba un ejemplar terminado a Alfonso, duque de Calabria, que se guardaba hasta hace unas décadas en la biblioteca de la Universidad de Valencia. Se conserva el ejemplar de la biblioteca de los Medici, denominado códice Magliabechiano pero, curiosamente, no se trataría del escrito original por haberse extraviado, sino de una copia, posiblemente la preparada para el prelado napolitano, fallecido en 1485⁵⁵⁹.

No debieron realizarse demasiadas copias completas del texto y las dos que tenemos documentadas remiten al ámbito napolitano y a una cronología posterior a 1480. Ello encajaría con la remodelación de la casa solar de los Sorell poco antes de 1485, partiendo quizás de una copia íntegra o parcial del manuscrito del cardenal Juan de Aragón. Recordemos que Bernat Sorell podría haberse criado en Nápoles y que probablemente mantendría contactos con Italia. La referencia en el testamento de 1485 a la casa adquirida al carpintero Joan Sorell, que Tomas había “mezclado” con la suya y usaba como pajar, parece confirmar que hubo una gran reforma o ampliación poco antes de 1485.

⁵⁵⁸ Beltrami, María: “Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna” en *Annali di architettura* n° 13 2001, pp. 25-52, concretamente p. 30.

⁵⁵⁹ Beltrami, María: “Le illustrazioni...” p. 31 y notas 81 y 84. De hecho, parece ser que las armas de los Medici están realizadas sobre otras, con el escudo real de Aragón, actualmente ocultas pero que al pintarse dejaron una impronta en la página anterior.

Sin entrar todavía a analizar el palacio de Valencia, que los Sorell conocían –directa o indirectamente- el texto de Filarete nos lo sugiere también la remodelación de la residencia señorial de Albalat dels Sorells y su semejanza formal con la lámina que ilustra el *palacio del gentilhombre*, en el tratado de Filarete (Lámina 5.5). La descripción del edificio es la siguiente:

Tomé doscientos brazos de longitud y cien de anchura, que repartí como se puede ver en este dibujo [...] Esta planta, como he dicho, la dividí en primer lugar del modo antedicho, esto es, en dos cuadrados principales. El primero lo tomo para habitaciones hacia dentro, y el segundo para huerto y también para las cuadras. [...] hago otro patio de veinte brazos por un lado y del tamaño del patio grande, es decir, de cuarenta brazos, por el otro; y éste servirá para las cosas mecánicas que son necesarias en la casa. [...] Las medidas y divisiones serán las siguientes, y por este primer dibujo de la planta lo podrás comprender, como te he dicho. A la entrada, según se entra por la puerta, a un lado y otro habrá una cámara de diez brazos y de dieciséis de largo cada lado, que, contando lo que ocupa la puerta, miden tanto como el patio, mejor dicho, el claustro [40 brazos].

Desde éstas queda hasta llegar al final de los costados, a un lado y a otro, treinta brazos de espacio por cada parte, de los cuales se harán dos salas, que tendrán por un lado dieciocho brazos y por el otro veintiocho, y tales cámaras serán para los forasteros. Éstas están en la planta baja en la entrada delantera, como se puede entender. Sobre ellas, en el mismo eje, hay una sala de dieciocho brazos de anchura y tan larga como el patio, es decir, cuarenta brazos. Y luego me quedan en los frentes dos cámaras grandes del mismo tamaño, por lo que hago una alacena para los paños y también un lugar en el que se pueda escribir y guardar libros y otras gentilezas.

La altura de estas estancias será de doce brazos las primeras, es decir, las de abajo. El piso de arriba tiene catorce brazos. De esto resulta que, entre el grosor del suelo y las bóvedas y el tejado, la parte delantera tendrá una altura de cincuenta brazos. Luego, en las esquinas, para mayor belleza y también para que correspondan a la forma y la calidad, hago dos especies de torres, que elevo a más de treinta brazos, y sobre cada una, una logia sobre columnas, por lo que vienen a subir tanto que tienen cien brazos de altura, porque corresponde que se muestre como una cosa digna y que corresponda a la cualidad y medida dórica. Esto por lo que respecta a la parte delantera [...] Del mismo modo se hará en la parte opuesta, la trasera⁵⁶⁰.

Filarete nos está hablando de un palacio majestuoso con casi 60 metros de fachada y otro tanto de altura, con tres plantas a las que se suman dos más y un porche columnado en cada una de las cuatro torres que lo flanquean. Sin embargo, en

⁵⁶⁰ Se está trabajando con el texto de la edición de Pilar Pedraza, Filarete (Antonio Averlino): *Tratado de Arquitectura*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz 1990, pp. 193-194.

Albalat dels Sorells simplemente encontramos una casa señorial bastante sobria, de poco más de 20 metros de lado y, eso sí, cuatro torres almenadas en su perímetro, que le dan un aspecto de fortaleza. En un principio se podría pensar que se trata de una reinterpretación, a pequeña escala, de los modelos áulicos de los castillos federicianos, importados a tierras valencianas en el siglo XIII por familias italianas como los Próxita (Luchente) o los Lauria (Cocentaina). Sin embargo, vamos a ver que el castillo de Albalat es deudor del texto de Filarete.

Lo primero que debemos tener en cuenta es la diferencia de escala, que obliga a que los muros que en el proyecto de Filarete tienen 1 brazo de espesor, en Albalat deben llegar a 2,5 palmos. Lo segundo es que, precisamente por esta diferencia de escala, en el castillo de los Sorells se van a incluir los muros en el esquema dimensional básico, obligando a simplificar el proyecto y suprimir algún espacio⁵⁶¹.

Si empezamos por las habitaciones de la planta noble, en la fachada principal, tenemos que la habitación de la torre izquierda tiene unos 4,55 metros de lado, es decir, exactamente 20 palmos. A su lado se desarrolla una sala alargada, con la misma anchura y una longitud similar al del patio, de poco más de 9 metros (40 palmos). Ambas habitaciones quedan definidas por unos cerramientos de 2,5 palmos en todo su perímetro. Si pasamos a la torre derecha, su longitud es de 6,20 metros, que vienen a ser 27,5 palmos. Sumando el espesor del muro hasta la esquina obtenemos en total 30 palmos. ¿Por qué en este caso se resta el espesor del muro y no se suma? Quizá por un problema de parcela disponible o tal vez para no forzar más la asimetría entre las dos torres, que resulta grotesca. El caso es que si hubiéramos añadido el espesor del muro tendríamos $2,5 + 20 + 2,5 + 40 + 2,5 + 30 + 2,5 = 100$ palmos. Cabe añadir que esta disposición se repite exactamente igual en la parte posterior del edificio, como en la propuesta utópica que le serviría de referencia.

Filarete no incluye en sus dimensiones el espesor de los muros, pero el esquema de proyecto es muy similar. La estancia central tendría la anchura del patio, de 40 brazos, y 18 de anchura (20 incluyendo los muros). La flanqueaban dos cámaras y sobaban ocho brazos que destinaba a alacena, por lo que podemos suponer que está tomando las dimensiones de las que había definido en planta baja, de 18 y 28 brazos, respectivamente, que vienen a ser 20 y 30 incluyendo los muros. Realmente la alacena tendría que tener 9 brazos y no 8, de este modo: $1 + 18 + 1 + 8 + 1 + 40 + 1 + 28 + 1 = 100$ brazos.

⁵⁶¹ Con el término esquema básico nos estamos refiriendo al modelo lineal del que parte el proyecto. Así, sobre una estancia ideal de 20 x 20, Filarete dará un brazo de muro en el perímetro y la dejará en 18 x 18. Al trabajar con un grosor de 2,5 palmos valencianos, esta operación habría supuesto quedarse con una habitación demasiado pequeña. de 15 x 15 palmos (3,4 x 3,4 m). Con 20 x 20 palmos sus dimensiones corresponderían a 4,5 x 4,5 m.

En el castillo de Albalat la puerta no está perfectamente centrada en la fachada, sino desplazada unos centímetros hacia la izquierda. Si tomamos en planta baja las dos habitaciones que debían flanquear la puerta, de 10 y 16 palmos, más los muros correspondientes de 2,5 palmos, obtenemos la posición y la anchura de la puerta. Estas particiones no se ejecutaron, pero sí podrían haber servido para definir la posición de la entrada. También coinciden las alturas de 50 palmos en el cuerpo central y 80 para las torres, aunque las alturas de las plantas se han tomado de 20 palmos por quedar muy reducidas las propuestas por Filarete. Desconocemos si llegaron a rematarse las torres, que bien podrían haber tenido porches cubiertos como sugiere el tratadista italiano. La otra gran simplificación fue prescindir del patio de servicio lateral, que no cabe con la ampliación proporcional de la escala de los muros pero que sí encontraremos, por ejemplo, en el Palacio de los Centelles, en Oliva (Lámina 5.6).

El mismo texto empleado por el arquitecto de los Sorell para la realización del castillo de Albalat, habría sido usado para proyectar el castillo de Alaquás (Lámina 5.5). Debe recordarse que los García de Aguilar tenían casa solariega en Valencia, junto al Convento del Carmen, en una ubicación muy próxima a la casa de los Sorell. Eran, por tanto, vecinos aristocráticos en una zona de población humilde, como era el Barrio del Carmen. La interpretación en Alaquás es más libre y espléndida. Si damos un valor de 100 módulos al lado del cuadrado exterior (unos 38,5 m⁵⁶²) resulta que las alas laterales tendrán un anchura de 20 y el patio de 60 módulos⁵⁶³.

La crujía principal es más ancha, lo que se ha logrado desplazando el muro interno para que los 20 módulos aquí sean de anchura libre. La *cambra* lateral adquiere una longitud proporcional de 30 módulos, mientras que en la Sala cubre el resto, hasta la torre. En este caso sale más larga que la referida en el texto, incorporando el espacio de la alacena. El ancho de crujía es mayor al resto, concretamente de 7,3 metros. Esta dimensión parece que se haya ajustado para poder introducir el artesonado medido en varas, quizá trasladado desde el antiguo edificio, pero también la podemos deducir de las anchuras libres de la propuesta de Filarete, puesto que si 20 brazos serían 7,7 metros, los 7,3 corresponderían aproximadamente a 18 brazos, que es la anchura libre de las habitaciones en la propuesta italiana.

⁵⁶² Hemos obtenido la dimensión del plano catastral, de aproximadamente 38,20 m. Sin embargo, dado que no se trata de un valor exacto en palmos, para simplificar las operaciones se ha redondeado a 38,5 m.

⁵⁶³ En realidad hay un pequeño error, porque el proyecto original estaría concebido con muros de una vara (91 cm de espesor) que en la ejecución final se habrían reducido a tres palmos para las paredes que conforman el patio (68 cm). Sin embargo, en la ejecución final se esta diferencia de dimensión se habría dado al patio y no a las habitaciones, que mantendrían la luz inicial. Hemos reazado el esquema simplificando a 90 y 70 centímetros, obteniendo la luz libre de 5,9 m que cita Cortina en su estudio sobre el palacio.

Ambos edificios debieron levantarse en torno a 1500 o poco antes, como muy pronto. Recordemos que a finales de la década de 1480 Lorenzo Vázquez había comenzado la construcción del Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo, en cuya fachada se ha querido rastrear una evocación de la fachada de la Banca Medicea. Si existía una copia en España del texto de Filarete, como ha planteado la profesora Margarita Fernández, no es descabellado considerar que algún fragmento o pasaje del texto pudiera haber influido en los edificios valencianos unos años después⁵⁶⁴.

Damos así por comprobado que los Sorell habrían tomado, con más o menos fortuna, la descripción ideal que hace Filarete del *Palacio del gentilbombre* para proyectar la casa señorial de Albalat. Probablemente contaran con un texto sin imágenes, acaso simplemente una copia del fragmento que les interesaba, conseguida gracias a algún agente o colaborador con acceso a la biblioteca del Cardenal de Nápoles. Ello explicaría la ausencia de vínculos formales con las nuevas propuestas del Renacimiento, puesto que los detalles se interpretarían siguiendo las modas locales. Vamos ahora al tema que más nos interesa, el de la relación entre el palacio de Valencia y la descripción que tiene Filarete de la Banca Medicea.

En los primeros años de la década de 1450 algunas casas propiedad de los hermanos Teodoro y Aloisio Bossi fueron adquiridas por el Duque de Milán Francesco Sforza quien en 1455 las entregó a Cosme de Médici para que construyera una sede para la Banca Medicea, establecida en Milán desde 1452. Los trabajos debieron ser rápidos y estar concluidos hacia 1459, siendo invitado Cosme de Medici en 1461 a visitarlo. Filarete nos refiere que, siendo propiedad del banquero florentino, fue ampliado y redecorado al modo florentino a instancias de Pigello Portinari, representante de los Medici en Milán, quien habitaba en el edificio. Estas obras de embellecimiento se llevaron a cabo entre 1462 y 1465, participando artistas florentinos como el propio escultor y arquitecto Michelozzo di Bartolomeo, a quien se le atribuyen las portadas. Aunque Filarete en ningún momento reivindica la autoría del proyecto arquitectónico, se le suele atribuir a éste por la minuciosa descripción métrica que desarrolla en su Tratado y por las semejanzas con el *Ospedale Maggiore* de Milán, del que sí sabemos que fue autor.

⁵⁶⁴ Fernández Gómez, Margarita: *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalidad Valenciana, Valencia 1987, pp. 48-52. Para la residencia de Cogolludo el hilo de unión podría ser el Conde de Tendilla, que estuvo en misión diplomática en Roma entre 1486 y 1488. Resulta un poco forzada la tesis de la profesora Fernández cuando plantea que el Códice Valenciano a hubiera llegado a nuestra ciudad como parte de la biblioteca del Marqués de Zenete y no del duque de Calabria. Parece más plausible que hubiera existido al menos otra copia, total o parcial, hoy perdida.

Demostrar la filiación entre la Banca Medicea y la casa de los Sorell es complejo, porque de ninguno de los dos poseemos una planimetría adecuada. Sobre el edificio italiano, Luciano Patetta propuso una restitución basada en la descripción de Filarete, referencias decimonónicas y antiguas plantas catastrales⁵⁶⁵. El trabajo de Patetta nos sirve relativamente poco, porque el palacio que dibuja no es el del siglo XV, como se puede comprobar al tomar la fuente literaria de primera mano⁵⁶⁶.

Además, debemos tener en cuenta que en la casa de los Sorell se partía de una preexistencia, que se mantendría en la medida de lo posible. Ello permite asumir un grado de error en la interpretación del texto italiano que, en todo caso, vamos a ver que no es excesivo. En el fondo, lo que se iba a hacer en la casa de los Sorell era algo muy parecido a lo que Portinari había llevado a cabo en la Banca Medicea: la remodelación y ampliación de un edificio preexistente para convertirlo en el mejor palacio de la ciudad.

Una primera cuestión a tener en cuenta es la métrica. Filarete nos habla de brazos, si bien siempre existen dudas sobre el uso del brazo milanés (59,5 cm) o del brazo florentino (58,6 cm). La medida del brazo no existe en España, pero sí que se empleaba en Castilla el codo de 41,8 cm, sensiblemente menor. En el caso de Valencia, se equipararía este módulo al de media vara o dos palmos (45,3 cm). La segunda observación es que el ancho de las crujías ha sido reducido, de 13 a 12 “brazos”, o sea, 24 palmos (5,44 m). Esto se debería a un intento de cuadrar las habitaciones del edificio milanés, que en su mayoría presentan la proporción de 12 x 13 brazos. Sin embargo, resulta también interesante observar que, si tomamos como “brazo” patrón media vara castellana en lugar de media vara valenciana (1 vara de Burgos = 83,59 cm; ½ vara = 41,80 cm; 1 palmo = 20,9 cm) obtenemos una asombrosa correspondencia entre los 13 brazos y la métrica real del palacio de los Sorell (13 x 41,80 cm = 5,43 m)

La cuestión de la métrica es importante, porque de coincidir podría servirnos para atribuir el proyecto o las trazas a un maestro castellano, tema sobre el que se profundizará más adelante.

⁵⁶⁵ Patetta, Luciano: *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Cittàstudi, Turín 1987, pp. 266-274.

⁵⁶⁶ Podemos señalar algunas de las principales diferencias con la planta propuesta por Patetta. El problema se centra en el patio, que el historiador supone de tipo claustal y que realmente sólo estaba porticado en planta baja y uno de los frentes, según un modelo de origen medieval presente en el Bargello o el Palacio de la Signoria de Florencia o el propio Palacio Médici de Florencia. Esto conlleva que a Patetta le aparezcan muchas más habitaciones de las referidas explícitamente en el texto original. Ante estas diferencias tan notables, se ha decidido prescindir de la reconstrucción llevada a cabo por el autor italiano.

Consideremos, por un momento, que Bernat Sorell hubiera contado con la descripción del *Tratado* de Filarete. ¿Cómo la interpretaría un arquitecto del siglo XV el texto original? Para empezar, no tomaría como módulo el brazo milanés, de 58,6 cm, sino que usaría la media vara, de dos palmos, lo que viene a ser 45,3 ó 41,8 cm, según tomemos la métrica valenciana o castellana. Habría reinterpretaciones, ajustes y cambios, que podrían llegar a hacer irreconocible la copia con respecto al original, salvo por las dimensiones específicas de algunas de las piezas. Tomemos ahora el texto al pie de la letra e intentemos seguir sus pasos⁵⁶⁷:

Hemos dicho bastante sobre los edificios y de la ciudad de Florencia y de fuera que ellos [los Medici] han edificado y restaurado y hecho de nuevo. Ahora hablaremos de la digna casa que, como he dicho, el ilustrísimo Francesco Sforza, cuarto duque de Milán, donó por benevolencia y en señal de gratitud, y también por amistad que había entre ellos, al magnífico Cósimo de digna memoria. Y él, como agradecimiento al regalo recibido, la ha restaurado y remozado y casi rebecho. Y con muchos gastos, como hombre magnánimo, la ha agrandado y ampliado y adornado con excelentes ornamentos de oro y plata y pinturas de otros colores diversos, y la ha adornado con muchas tallas de mármol y otras piedras y maderas, según convenía a los lugares apropiados cada material. No ha reparado en gastos porque lo ha agrandado en más de treinta brazos; de modo que, mediante el añadido que ha hecho, resulta en total de ochenta y siete brazos y medio, y por el otro lado, desde la puerta delantera al extremo del huerto, es de la misma medida. Verdad es que no resulta completamente cuadrada, porque otras casas se lo impiden. El huerto tiene treinta brazos de anchura y cuarenta y cuatro de longitud.

Retórica y halagos aparte, lo que más nos interesa de esta introducción es la longitud de la fachada principal (87,5 brazos) y el hecho de que se estuviera ampliando y embelleciendo un edificio preexistente (Lámina 5.2). La longitud de 87,5 brazos, traducida al módulo ficticio del “brazo” valenciano de dos palmos, sería de 175 palmos o 39,64 m. Con el supuesto castellano, estaríamos en 36,57 m. En la casa de los Sorell, a partir de varias fuentes indirectas⁵⁶⁸, hemos obtenido una longitud total de 37,9 metros, aunque eliminando el espesor de los muros medianeros llegaríamos a los 36,7 metros. Debe tenerse en cuenta además que la parcela no era ortogonal, sino que se estrechaba, por lo que la misma crujía mediría en la parte posterior 36,8 metros. Nos encontramos sospechosamente próximos tanto en anchura como en longitud a las dimensiones referidas por Filarete, siendo imposible una comprobación más exacta.

⁵⁶⁷ Filarete: *Tratado...*, pp. 386-388.

⁵⁶⁸ Debe indicarse que para hacer este recuento ya se ha tomado en consideración la planta con el derribo parcial y los nuevos ajustes métricos que se introducen en el último capítulo de esta segunda parte, con lo que la longitud total puede considerarse suficientemente fiables, con un margen de error inferior al medio metro.

En cuanto al posible aprovechamiento de una estructura anterior, que se amplía, podría explicar que intencionadamente se dejara de manera evidente e identificable la agregación de la nueva fábrica con respecto a la antigua. Nótese además que, casualmente, la parte derecha de la fachada de la casa de los Sorell, resuelta con tapia valenciana, rondaría los 30 “brazos” referidos por Filarete. Tras los últimos ajustes podemos medir unos 14 metros, que serían 33 “brazos” tomados con el módulo castellano. No obstante, resulta más creíble explicar este cambio de material por razones meramente constructivas y de aprovechamiento de estructuras anteriores, sin tener que entrar en interpretaciones tan forzadas.

Lo más representativo de cualquier edificio es su fachada, y ésta queda íntimamente ligada a la distribución de los ambientes recayentes a la calle. Por ello podemos considerar que, si se tomó como referente la Banca Medicea, habría un especial interés en la compartimentación de esta crujía. Veamos, pues, lo que nos indica Filarete sobre la misma:

Abora, para entender bien cómo es y sus medidas, comenzaremos por la fachada, [...] Su altura es de veintiséis brazos y no tiene más que un orden de ventanas, todas con una columnilla de mármol en medio, y sus ornamentos son de terracota formando follajes y otros adornos hechos con diversas tallas. [...] En su extremo superior tiene una cornisa de madera, hecha a la antigua, bajo la cual hay varias cabezas de tierra; y sobre las ventanas, como remate, hay una figura hecha de tierra; y unas están armadas y otras desnudas; unas en una actitud, y otras en otra. Como se ha dicho, no hay más que un orden de ventanas.

La altura referida por Filarete, de 26 brazos, traducida a la equivalencia valenciana, podría equipararse a 11,78 m. En la casa de los Sorell tendríamos 12,13 m hasta el arranque de la galería, según el plano parcial de 1877. La diferencia es despreciable, si consideramos que el terreno podía tener una ligera pendiente y, sobre todo, que el nivel de 12,13 m se refiere a los alféizares de las ventanas o al pavimento, y no al apoyo de la cubierta. Tomando los espacios interiores con una proporción *ad quadratum* y forjados tipo de 30 cm, tendríamos una altura de $5,45 + 0,30 + 5,45 + 0,30 = 11,5$ m. Estamos, por tanto, con una gran aproximación con respecto a la dimensión de la Banca Medicea.

Estando en Valencia, donde la piedra no es abundante, sólo faltaba decir que la decoración de las ventanas iba a ser de un material pobre como la terracota o el barro cocido. Desconocemos cómo eran las ventanas originales de la casa de los Sorell, puesto que las que sobrevivieron hasta el siglo XIX eran ya fruto de una renovación algo posterior, lo que hace plausible que las anteriores fueran muy simples o de buen diseño pero materiales humildes. En este sentido, cabe adelantar

el uso recurrente del yeso en Valencia, tanto en portadas interiores como en decoración de fachadas, durante las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI.

Respecto a la cornisa de madera a la antigua y a las cabecitas, entendidas a modo de canes, era algo habitual en determinados usos dentro de la tradición hispánica, aunque no solía aparecer en las residencias particulares valencianas, generalmente de cubierta plana. Sin embargo, muchos de los aleros hasta época relativamente tardía introducirán el motivo de las ménsulas de proa figurando cabecillas humanas. Encontramos todavía un vuelo de este tipo en el Palacio del Cid de Requena, por ejemplo, si bien debe recordarse que esta villa era en la Edad Media parte del Reino de Castilla. Acaso podría pensarse en una cornisa de madera de este tipo, pero inspirada en el texto italiano, que pudiera haber servido como modelo a los grandes remates volados de los palacios aragoneses del siglo XVI. No obstante, lo que hubo en la casa de los Sorell se transformó algún tiempo después, al ejecutar la galería de remate que vemos en los dibujos decimonónicos.

Vayamos ahora a las estancias principales del piso alto, que es lo más representativo del palacio:

Las medidas de los lugares delanteros son éstas. Antes de la escalera principal, que da al patio, como antes se ha dicho, hay una salita que tiene un lado de doce brazos y por el otro trece. Cuando se entra en ella a mano izquierda hay una cámara del mismo tamaño; a la otra parte, es decir, subiendo la escalera a mano derecha, hay una puerta por la que se entra a la sala principal, que tiene una longitud de cuarenta y un brazos y una anchura de trece, y que da a la calle. La salita, la cámara y la sala son de mayor belleza que ninguna otra que haya en Milán; la sala está adornada con un hermoso techo, semejante al del palacio de Florencia, a cuadros tallados al modo antiguo, trabajados con oro y azul fino, de modo que provocan enorme admiración a quien lo contempla. En su centro hay una chimenea con las armas ducales talladas y con las divisas del Duque adornadas con oro y bellísimos y finísimos colores, entremezcladas con armas y divisas del digno y magnánimo Cósimo. A dicha sala dan muchas puertas que no están hechas a la manera de Milán, sino a la que hoy se usa en Florencia, a la antigua. En el otro extremo de la sala hay una cámara de trece brazos por un lado y doce por otro. Cuando se sale de ella, hay una antecámara de seis brazos de anchura y diez de longitud, que da a un pequeño patio.

El salón principal estaba cubierto por un artesonado cuyos casetones guardarían una modulación de 3 x 10, con una banda perimetral de medio brazo (unos 25 cm). Es la única manera de combinar razonablemente estas dimensiones. Los casetones tendrían un tamaño considerable, de 4 x 4 brazos (unos 2 x 2 metros) como ocurre

en el Palacio Médici de Florencia. La Sala superior del palacio de los Sorell tendría una proporción de 24 x 76,5 palmos valencianos, según se aclara al hablar de su artesonado. Estas dimensiones responden a la misma modulación de 3 x 10 casetones puesto que, al reducirse la anchura de 13 a 12 “brazos” también lo hacen los propios casetones, afectando con ello a la longitud total.

Los casetones de la casa de los Sorell, para adaptarse a los 24 palmos valencianos de anchura de la sala, tienen finalmente una dimensión de 7,5 palmos, bastante rara. Sin embargo, estos 7,5 palmos valencianos (1,69 cm) coinciden prácticamente con 8 palmos castellanos (1,67 cm). Tomar un módulo u otro puede conllevar algunas diferencias más apreciables en la longitud total de la habitación. Así, para un ancho de 24 palmos valencianos ($0,75 + 3 \times 7,5 + 0,75$) la longitud total sería 76,5 palmos valencianos ($0,75 + 10 \times 7,5 + 0,75$) que son 17,32 m. Tomando módulos castellanos tendríamos 26 palmos ($1 + 3 \times 8 + 1$) por 82 de longitud ($1 + 10 \times 8 + 1$) que corresponden a 17,14 m. Es decir, acumulamos un error de casi 20 centímetros. Desconocemos con precisión la dimensión real ejecutada en la casa de los Sorell, aunque lo normal en estos casos es que se “traduzca” la métrica del proyecto a la usada por los constructores locales, es decir, los palmos valencianos.

Aparte de la Sala, Filarete nos describe un total de tres habitaciones casi cuadradas, de 12 x 13 brazos y una de la mitad de tamaño, es decir, 6 x 10 brazos. Dos de ellas parece que quedan a un lado de la sala y las otras dos al lado contrario, aunque tampoco queda muy claro. De las tres habitaciones, la primera “salita” correspondería con la antesala de los Sorell. La segunda, referida como “cámara” sería la *primera peça* referida en 1703. Finalmente, en la *cambrà major* de los Sorell podemos considerar que se han unificado las otras dos piezas. Sabíamos que ésta tenía una longitud de 33 palmos en 1703, es decir, unos 7,47 metros. Si tomamos las dos habitaciones referidas por Filarete, sumarían $12 + 6 = 18$ brazos que, trasladados al módulo castellano, nos dan precisamente 7,52 metros.

Debe advertirse que, en algún momento, la sala del palacio de los Sorell estaba prevista que fuera más grande, ocupando el espacio de la antesala, como deducimos en otro lugar a partir de la inscripción del friso y de los paralelos con el palacio de los Borja. Ello implica que, en una fase previa, la habitación cuadrada correspondiente a la antesala sí que pudo haberse proyectado al otro lado de la sala, quizá pensada inicialmente como capilla. La estancia siguiente, la *primera peça* a la que recaía el oratorio, habría actuado entonces como vestíbulo.

Concluiremos, por tanto, destacando la intención manifiesta expuesta en el texto de crear una plaza anterior para dar más visibilidad a la fachada principal.

No hay que añadir sino que esta casa es la más digna de Milán; y según tengo entendido, aún quieren mejorarla mucho más, porque delante de su fachada hay casas que la tapan, y las ha comprado para derribarlas, con el fin de que sea más luminosa y más bella, porque están muy cerca, ya no creo que la calle tenga más de ocho brazos de ancho. Así que no hay duda de que, una vez que esas casas caigan, aquella mostrará la fachada más magnífica y mucho más hermosa. [...]

Sabemos que Mossen Bernat Sorell poseía en 1508 al menos una casa enfrente del palacio, que ofrecía en su testamento como residencia en usufructo a su segunda esposa, Isabel Saranyó. También hemos visto que antes de 1571 lo que era una calle se había transformado en una plaza. Todo ello nos lleva a plantear que Tomas Sorell no solo adquirió parcelas para levantar su casa, sino también para lograr un amplio espacio público ante ella.

Si obviamos la falta de documentación explícita –que, seguramente, no aparecerá jamás- hemos visto que no resulta una idea tan descabellada pensar que el proyecto de la casa de los Sorell pudiera haberse inspirado en la Banca Medicea de Milán, sea a través del texto de Filarete o de una fuente más directa. No sería el único edificio hispánico que se relacionase con este prototipo del Renacimiento temprano, que fue emulado de manera más explícita con el Palacio de los Mendoza en Cogolludo, ya en la década de 1490. Sin embargo, la interpretación valenciana, con su fachada asimétrica de cinco vanos, podría relacionarse con otros edificios algo posteriores de composición y proporciones similares, como el Palacio de los Duques de Gandía en Valencia o la Casa de los Momos en Zamora.

Resultaría de gran interés acometer un estudio comparativo entre los posibles referentes de las grandes mansiones tardogóticas hispánicas, buscando relaciones cruzadas y posibles vías de transmisión de modelos e ideas en un panorama que estaba renovando totalmente la arquitectura residencial. En ese sentido se han dedicado unas pocas páginas y algunas láminas al final de este estudio, proponiendo nuevas vías de investigación al respecto. En ellas se puede comprobar también la importancia dimensional de la residencia de los Sorell y, sobre todo, el palacio de los Duques de Gandía, cuya monumental fachada estaría sería una de las más grandes levantadas en época de los Reyes Católicos.

Volviendo a nuestro tema, podemos concluir que el proyecto de la casa de los Sorell parece que quedó incompleto o que cambió de rumbo a la muerte de Tomas Sorell, en 1485, introduciéndose algunas variantes significativas.

5.8.- Contextualización cronológica del palacio

Con todo lo anterior hemos comprobado que la mansión de los Sorell podría estar inspirada en la descripción hecha por Filarete de la Banca Medicea, interpretada desde una órbita valenciana y con diferentes elementos extraídos del ámbito arquitectónico local. Se manifiesta un desconocimiento directo por parte tanto del comitente como del proyectista del edificio milanés, pero nos abre las puertas a sugerentes especulaciones.

El fenómeno de la copia o imitación en la Edad Media ha sido estudiado por diversos autores, entre los que podemos destacar a Mario Carpo por su forma de contraponer estas prácticas a las que se generalizarán a partir de la publicación del libro ilustrado de Serlio⁵⁶⁹. Según este autor, la difusión teórica de la arquitectura (Vitruvio o Alberti) estaba planteada con textos sin ilustrar, que podían ser fácilmente copiados e incluso memorizados. La teoría arquitectónica medieval fomentaba la imitación de modelos existentes con un valor paradigmático, pero esta imitación quedaba siempre mediatizada por el discurso descriptivo, que ocupaba el puesto de los modelos no visualizables.

Se tratará, por tanto, de una reconstrucción de clases, y no de objetos individuales, dentro de una visión aristotélica de la ciencia, donde las diferencias se pueden entender como, en palabras de Panofsky, *las variaciones que introduce la naturaleza en los individuos de una misma especie*. Krautheimer estudió el caso paradigmático de las emulaciones altomedievales medievales del Santo Sepulcro de Jerusalén, concluyendo que la relación entre ellas no se basaba en la forma visible sino en otros aspectos como el nombre, las medidas, las disposición relativa de determinados elementos –aunque siempre en relaciones recíprocas y no de conjunto- y, de un modo bastante elástico, la geometría de la planta⁵⁷⁰.

Incluso el texto ilustrado de Filarete estaba pensado dentro de esta mentalidad medieval. En la primera dedicatoria de su Tratado (a Francesco Sforza, duque de Milán) Filarete indica que el libro está hecho para ser “visto” y “oído”. En la segunda dedicatoria, para Piero de Medici, se omite toda connotación visual. Es un libro pensado *para leer o para que nos lo lean*, que será un *placer para los oídos*. Fueron pocas las copias manuscritas que se hicieron, como se ha comentado, y entre ellas hay diferencias. Cuatro de los cinco manuscritos documentados tendrían la serie completa de ilustraciones, con un total de 214 ó 215, mientras que el desaparecido

⁵⁶⁹ A este respecto véase: Carpo, Mario: *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid 2003, principalmente las últimas páginas del capítulo III.

⁵⁷⁰ Carpo, M.: *La arquitectura...*, p. 68.

códice trivulciano, quizá la copia de presentación para Francesco Sforza, presentaba 156 miniaturas de calidad mediocre⁵⁷¹.

Cuando los Sorell construyeron su nueva casa inspirándose en modelos italianos habrían tomado, por tanto, sólo referencias a determinados detalles y, sobre todo, a la métrica. La actuación, sin embargo, debió ser original, reinterpretando con imaginación los detalles de lo que se pretendía emular, realizando determinados cambios e innovaciones que deberían haber tenido su repercusión en la arquitectura valenciana de la época. Sin embargo, a finales de siglo se produjeron nuevas actuaciones que cambiaron la fisonomía del palacio de manera notable. El eco de estas operaciones en otras construcciones de la época nos permitiría aventurar una cronología para el palacio de los Sorell e incluso atribuir una autoría al proyecto. Pero antes debemos remontarnos al principio de la historia.

5.8.1.- El primer palacio

Hemos visto que los primeros datos documentales sobre la *casa gran* se remontan a las compras a los Monsoriu y otros propietarios en 1460, recogidas en el inventario de escrituras de 1485. Por otra parte, hacia 1467 Tomas Sorell había cambiado de notario, pasando de Ambrosi Alegret a Bertomeu de Carries, lo que sugeriría un traslado desde la casa de sus padres en las proximidades de la iglesia de Santa Catalina. Sería razonable vincular esta operación con su matrimonio con Leonor de Cruilles, del que no tenemos más datos⁵⁷². La nueva propiedad incorporaba diferentes parcelas y es probable que se demoliera y se reedificara prácticamente de nueva planta (Láminas 8.1 y 8.2).

Si el proyecto se planteó hacia 1460, podría haber estado detrás del mismo el veterano maestro Francesc Baldomar, a quien vamos a atribuir también la portada principal del palacio, llevada desde otro lugar. En esta época Baldomar estaba en la cumbre de su carrera profesional. Había concluido prácticamente la obra de la Capilla Real, comenzada varias décadas antes, y estaba realizando obras en el Palacio del Real, en la Casa de la Ciudad y en la Catedral. Fallecido en 1453 Antoni Dalmau, arquitecto de la Reina María, con toda seguridad también se estaba haciendo cargo de las obras del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia.

La dualidad artística en la Valencia de tiempos del Magnánimo se podría resumir en las diferentes personalidades de Antoni Dalmau y Francesc Baldomar. Dalmau fue,

⁵⁷¹ Carpo, M.: *La arquitectura...*, pp. 222-224.

⁵⁷² Sabemos por el Barón de San Petrillo que estuvo casado con una Leonor de Cruilles, tía de la mujer de su sobrino, que se llamaba igual. Desconocemos la fecha de este enlace, pero la de los jóvenes sobrinos fue 1470, por lo que pensar en 1460 entraría dentro de lo razonable.

ante todo, un exquisito y refinado escultor. Trabajó al servicio del escultor catalán Pere Joan en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza, a partir de 1435 y en Valencia, a partir de 1441, desplegó con gran genialidad el repertorio del gótico internacional en obras como el frente del coro bajo de la Catedral. Como arquitecto resolvió con gran habilidad la iglesia del Real Monasterio de la Trinidad, donde trabajaría de manera innovadora las bóvedas rebajadas sobre arcos carpaneles. También proyectó una aguja de remate para la torre del Micalet, en la misma línea que las que estaba ejecutando Juan de Colonia para la catedral de Burgos y acaso se le pueda atribuir una participación importante en el cimborrio de la catedral de Valencia. Fue llamado como maestro para las obras de la catedral de Sevilla, aunque finalmente renunció al cargo. Dalmau, en definitiva, representaba la excelencia de la tradición gótica en una ciudad en pleno apogeo cultural y económico⁵⁷³.

La arquitectura de Baldomar, sin embargo, es sobria y rotunda, con pocas concesiones a la escultura, lo que la hace a veces demasiado fría. Arturo Zaragozá ha puesto de manifiesto su interés por la estereotomía y las soluciones complejas, así como su conocimiento de primera mano de las refinadas técnicas constructivas desarrolladas en Sicilia durante el reinado de Federico II. La vuelta a los estereotipos federicianos del siglo XIII entraba plenamente dentro de la política mediterránea de Alfonso de Aragón, quien se consideraba legítimo sucesor del trono imperial de los Hohenstaufen. Por otra parte, todo el arte y la arquitectura de Federico II se desarrollaban dentro de una clara reivindicación de la Antigüedad, con la que el Sacro Imperio pretendía establecer una continuidad. La situación de la Valencia a mediados del XV podría relacionarse, por tanto, con el *Quattrocento* florentino, más románico que romano, o con los fondos arcaizantes que introducía Van Eyck en algunas de sus pinturas⁵⁷⁴.

El primer palacio de los Sorell debió tener una volumetría sencilla, organizándose en torno a un patio central según la tradición valenciana. Probablemente se ejecutó en sillería, como apuntan algunos detalles de la fotografía de Laurent y del dibujo del patio, lo que lo habría convertido en una obra cara pero refinada. Como ha señalado

⁵⁷³ Sobre Antoni Dalmau puede verse: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La cantería valenciana en la primera mitad del XV: El maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X (1997-1998) pp. 91-105. El artículo, ampliado y actualizado, se puede encontrar bajo el título de “El maestro de la Catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)”, texto que se publicó directamente en formato PDF en la página www.gothicmed.es.

⁵⁷⁴ Sober Francesc Baldomar pueden seguirse los diferentes estudios de Arturo Zaragozá, iniciados con Zaragozá Catalán, Arturo: “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesc Baldomar y la estereotomía moderna”, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalidad Valenciana, Valencia 1993, pp. 97-105 o, del mismo autor: *La Capilla Real de Santo Domingo*, Diputación de Valencia, Valencia 1997. Para las vinculaciones mediterráneas, Zaragozá Catalán, Arturo: “Arquitecturas del gótico mediterráneo”, en Mira, E. y Zaragozá, A. (com.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003, vol. I, pp. 105-192.

el profesor Marco Nobile, a finales del siglo XV se relacionará el empleo de la sillería con la Antigüedad, a partir de la lectura de los textos de Vitruvio⁵⁷⁵. Su fachada sería bastante elemental, con un arco de medio punto y ventanas trilobuladas o de medio punto sobre delgadas columnas. Cabe destacar el quiebro de la fachada que, en nuestra opinión, se mantuvo intencionadamente para poder forzar el alarde de trasladarlo a las dovelas del portal primitivo. Este portal, centrado en la fachada pero no respecto al patio, seguramente se resolvió en esviaje, y quizá estaría rematado por el escudo de la familia. Nada de esto se conserva, pero entra dentro de lo que podríamos esperar de Baldomar.

En el interior del patio sí que es patente la mano de Baldomar en la solución de la escalera principal interior, planteada seguramente con una bóveda en decenda de cava, así como la atrevida solución del encuentro en ménsula con el arco de la meseta, que remite a la intervención del mismo Baldomar en el pilar nordeste del Almudín de Valencia. Tenemos nuestras dudas en cuanto al arco y las trompas del fondo del patio, elementos de gran maestría y audacia pero que, como veremos, se pueden relacionar con obras de la década de 1480. Seremos, por tanto, prudentes antes de fecharlos en 1460, aunque lo que sí que es innegable es que esta solución tan simétrica del patio parece planteada antes de la construcción de la escalera exterior, de 1486.

Francesc Baldomar fue un maestro muy peculiar, de gran creatividad, pero dentro de una enorme contención formal. Esta sobriedad, que hoy en día podríamos calificar de minimalista, puede acabar resultando aburrida a largo plazo, al menos para el gran público. De hecho, a su muerte en 1476 resurgiría la línea gótica más ornamentada de mano de su discípulo aventajado Pere Compte, quien desarrollará en su obra una sabia conjunción de la decoración de Dalmau y la técnica de Baldomar.

La sociedad valenciana también iba a cambiar en ese momento, resurgiendo con nuevas expectativas de una gran tragedia y exigiendo nuevas formas. Sabemos que, precisamente entre 1474 y 1475, se dio una de las mayores epidemias de peste del siglo XV, acompañada de una importante riada e incluso un terremoto. Recogemos el relato del suceso a través de las sugerentes palabras del historiador Vicente Boix:

No se dejó ver ésta [la peste] en Valencia hasta últimos de Abril, o primeros de Mayo del año 1475. Había faltado la lluvia en los años 1472 y 1473; provino de esto un hambre general en 1474, a la que se siguió una peste, la más voraz y despobladora.

⁵⁷⁵ Nobile, Marco Rosario: “La arquitectura en la Sicilia aragonesa (1282-1516)”, en Mira, E. y Zaragoza, A. (com.): *Una arquitectura...*, vol. II, pp.17-31.

Los primeros amagos de ésta llenaron de terror a todos los vecinos de Valencia. Caballeros, nobles, generosos, ciudadanos, mercaderes, y hasta los artesanos pudientes, todos dejaron desde luego sus casas para evitar la infección. Cerráronse todas las tiendas; quedó el comercio sin alma; la industria sin brazos, y la ciudad en la mayor miseria. El pueblo bajo fue casi el único que no quiso, o no pudo desampararla. resultaron de aquí muchos robos, sin poderlos contener la imagen de la muerte que se dejaba ver a cada paso en todas las calles y plazas de la ciudad. Las providencias oportunas que dio el gobierno atajaron el latrocinio; pero no pudieron cortar la epidemia. Hiciéronse devotas procesiones por el mes de Junio, y no consiguiendo éstas el efecto deseado, se buscaron nuevos caminos y nuevos valedores para aplacar a Dios.

[...] En medio de tantos males sobrevino otro a Valencia que la puso en el último apuro. A 20 de Noviembre comenzó a llover con tanta furia, que pareció haberse abierto las cataratas del cielo para inundar el mundo. Salieron de madre todos los ríos y barrancos; arruinaron puentes y presas; destruyeron campos y caminos, y pusieron a esta ciudad y reino en la mayor necesidad. Castilla, Aragón y Cataluña se hallaban inundadas del mismo modo; y lejos de cesar el diluvio, tomaba de cada día nuevos aumentos. El día 1º de Diciembre creció tanto el río Turia, que se llevó tres arcos del puente del Real. En Valencia comenzaron a caer muchas casas, a salir fuentes en otras, y a saltar el agua por la boca de los pozos en todas.

En la noche del 6 de Diciembre acompañó a la lluvia una tronada deshecha, y un pedrisco cruel, seguido de un espantoso temblor de tierra. Hirió un rayo al capitel de la capilla de los Reyes del convento de predicadores, y esparció sus piedras por la plaza, arrojando algunas dentro de las casas fronterizas, y el remate a la plaza dels Ams. Con el terremoto cayeron muchas casas y paredes, y la torre nueva de mosén Pedro Exarch. De las demás quedó la mayor parte amenazando ruina, y singularmente el palacio episcopal, y las casas del vizconde de Chelva, y de las nobles familias de Pellicer, Mompalan, Zaera, Perellós, Fachs, Pelegrí y Amalrich. Lo mismo sucedía en todos los pueblos del reino⁵⁷⁶.

Aunque no se cita, seguramente la fuente documental es el *Tratado Histórico de las Epidemias*, escrito por el dominico Bartolomé Ribelles, obra que es mencionada por Orellana⁵⁷⁷. El mismo Boix, en otra parte de su libro, suponía que la enigmática inscripción de la portada de la casa de los Sorell haría referencia a los desengaños debidos a otra fatídica peste anterior, acaecida en 1375⁵⁷⁸. La idea de la desgracia personal quizá no sea tan descabellada, si bien nosotros apuntamos a una cronología algo posterior, como se expondrá más adelante.

⁵⁷⁶ Boix y Ricarte, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Imprenta de D. Benito Monfort, Valencia 1845, tomo I, pp. 483-485.

⁵⁷⁷ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 318, nota 7.

⁵⁷⁸ Boix, V.: *Historia...*, p. 476. La datación del erudito, basada en la tipografía, se nos plantea actualmente como absurda desde el punto de vista del estilo arquitectónico.

5.8.2.- La renovación según modelos italianizantes

Después de 1480 Tomas Sorell, tras dos décadas de una cierta tranquilidad, demuestra volver a tener interés por gastar su dinero. En 1481 compraba el señorío de Albat y probablemente hacia 1484 emprendería la remodelación y ampliación de su palacio valenciano, siguiendo el modelo de la Banca Medicea (Lámina 8.5). Por estas fechas Tomas Sorell debía contar con cerca de cincuenta años de edad y ya había beneficiado a su sobrino Bernat con el señorío de Xeldo en 1470. Desconocemos, por tanto, las razones personales que le impulsaron a iniciar estas empresas, pero podemos deducir que se trataba de una iniciativa propia por el hecho de que las reformas llevadas a cabo en la residencia valenciana no se completaron según el proyecto inicial, como veremos.

Una explicación plausible, aunque sin ninguna evidencia documental directa, es que Tomas Sorell hubiera tenido algún hijo o hija, fallecido antes de 1485. La idea de que no tuvo descendencia nos viene de Esquerdo y los autores posteriores, por la ausencia de mención explícita en su testamento, siendo muy pocos los datos reales que tenemos sobre la vida personal de este personaje. Por otra parte, entre 1460 y 1480 han pasado veinte años, período suficiente para haber criado un hijo –o hija– hasta la edad del matrimonio. La presencia de un heredero o heredera directa de Tomas Sorell explicaría también las excéntricas disposiciones testamentarias de su sobrino Mossen Bernat Sorell sobre no alegrarse del origen de su fortuna y la exclusión de las mujeres en la línea sucesoria. Finalmente, el hecho de considerar en enlace con algún miembro de una familia aristocrática vinculada a Italia, como los Maza de Lizana, los Próxita o los Centelles, podría solventar el problema de las citas arquitectónicas al tratado de Filarete. Se trata sólo de especulaciones sin fundamento, por lo que no incidiremos más en el tema.

La compra de solares y ejecución de las obras debió ser prácticamente coetánea a la construcción del Palacio de los Duques de Gandía. Quizá podamos rastrear un interés por construir la residencia más suntuosa de la ciudad, algo en lo que Tomas Sorell llevará la iniciativa, pero donde serán los Borja los que consigan triunfar. Pero ¿por qué tomar como referente la Banca Medicea de Milán?

En primer lugar, hay que pensar en el texto de Filarete y la copia hecha por el cardenal Juan de Aragón en 1483, sin la cual probablemente nunca se hubiera actuado en el palacio valenciano. Por otra parte, debemos plantearnos que la Banca Medicea gozaba de un reconocimiento extraordinario en las décadas de 1460-1470. Recordemos que en 1444 Michelozzo di Bartolomeo había comenzado el Palazzo Medici, de dos plantas, aunque su longitud inicial era menor que la de la Banca

Medicea. En la misma línea, de menor tamaño aunque más decorado, se levantó el Palazzo Rucellai (1446-1465) el Palazzo Pitti (1458) y, años más tarde, el monumental Palazzo Strozzi (1489-1538) que sería el mayor de Florencia. En Roma se había construido la mole descomunal del Palazzo Venezia a partir de 1455, con un exterior austero y de carácter marcial, que se transformará completamente en la fachada del Palacio de la Cancillería (1489-1513)⁵⁷⁹. En Nápoles podemos mencionar el Palazzo Sanseverino (1470) y Palazzo Orsini en Nola (1470) con fachadas austeras pero de una bella proporción, inspirados probablemente en la Banca Medicea⁵⁸⁰.

¿Cuáles eran las virtudes del palacio milanés de la Banca Medicea? Se trataba de un edificio de grandes dimensiones y una composición elegante. Contaba únicamente con dos plantas, lo cual facilitaba la adopción del modelo en la mayoría de territorios, frente a los vastos programas de las residencias florentinas, generalmente de tres pisos. Sin embargo, el mayor indicio de calidad de la Banca Medicea podría haber sido aparecer en el texto de Filarete. Hemos comprobado que el tratado de Antonio Averlino nunca fue impreso y que las copias completas fueron muy limitadas. Pero también hemos visto que, al menos en el caso valenciano, la casa de los Sorell responde más al texto que a la realidad. Tenemos también el caso del Palacio de Cogolludo, ya en la década de 1490, vinculado innegablemente al modelo filaretiano, como parece ser unánimemente aceptado por la crítica actual.

Las proporciones de la fachada y determinados elementos del interior del edificio son los que nos indicarían la relación entre la casa de los Sorell y la Banca Medicea. Sin embargo, el edificio valenciano se modificaría poco después o, realmente, nunca se llegó a concluir según el proyecto (Láminas 8.3 y 8.4). Las ventanas y la puerta que vemos en los dibujos decimonónicos se colocaron hacia 1500 (Lámina 8.6). No sabemos quien estaría detrás de las trazas, pero lo que sí podemos suponer es una voluntad de cambio respecto a la sobriedad precedente. Además, el texto de Filarete hace especial incidencia en toda la decoración aplicada en ventanas y cornisas, que se desarrollará espléndidamente en el Palacio de Cogolludo, dentro de una visión tardogótica muy hispánica. Una decoración similar, pero dentro de una composición asimétrica que guardaría algunas semejanzas con la vivienda de los Sorell, la encontramos en la Casa de los Momos en Zamora, sobre la que se comentará algo más.

⁵⁷⁹ Estos cuatro palacios son muy conocidos. Véase, por ejemplo: Heydenreich, Ludwig H. y Lotz, Wolfgang: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madrid 2007, pp. 37-42, 219-222, 104-115.

⁵⁸⁰ Sobre la relación entre los tres edificios: Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

Debe apuntarse que la longitud de la fachada de la Casa de los Momos, medida sobre el plano catastral, es de unos 36,7 metros. Se trata de la misma longitud que correspondería a los 87,5 brazos de la Banca Medicea, según se ha comentado. También es importante anotar que la longitud total de la fachada de la casa de los Sorell, incluyendo la torre, coincide prácticamente con los 43,5 metros del Palacio del Infantado, medidos sobre base catastral. En éste también aparecía una “torre” o, más bien, un cuerpo saliente, tras el que en 1496 Lorenzo Vázquez levantó una galería de dos pisos. La distancia hasta este cuerpo independiente también vendría a coincidir con la parte principal de la fachada de los Sorell, que hemos relacionado con la Banca Medicea. Igualmente coincide el ancho de crujía, aunque en el edificio castellano ésta se duplica. Incluso desechando la referencia directa a la Banca Medicea para el palacio valenciano, sí que tendría sentido una inspiración en la residencia de los Duques del Infantado, que se comenzó a levantar en 1480⁵⁸¹.

Aparte de la métrica del proyecto, hay algún elemento del palacio de los Sorell que nos remite a modelos castellanos, sobre todo los detalles del friso del artesonado y de determinadas portadas, que se comentarán más adelante. Más interesantes son, sin embargo, las extrañas galerías sobre trompas del patio del palacio (Lámina 7.3), que encontramos también –al menos sus restos- en la fachada del castillo de Luchente, señorío de los Próxita hasta 1485. Pero ¿quién proyectó la remodelación del viejo castillo de Luchente? Sabemos que Pere Compte estuvo trabajando para los Próxita en el palacio de Alcócer tras la muerte de Baldomar, en 1476, pero desde 1477 se hacía cargo de las mismas Pere Piquer, siendo en ese momento *mestre de la Seu de Tortosa*.⁵⁸² Entre 1478 y 1479 Beatriu Cornell y Próxita sufragaba la obra del claustro de la Cartuja de Portaceli, donde se ha apuntado la presencia de Pere Compte y quizás la colaboración del maestro albañil Francesc Martí, alias Biulaygua. La solución de las bóvedas aristadas –aquí de ladrillo revestido- y la limpieza geométrica de los arcos, trabajados en *pedra blava* como la Capilla Real en el Convento de Santo Domingo de Valencia, obra maestra de Baldomar⁵⁸³.

Desconocemos las actuaciones concretas en Tortosa, pero la obra de Portaceli está representando una continuidad evidente con la sobria manera de hacer de Baldomar, bastante alejada de la exuberancia decorativa que desplegará en el proyecto de la Lonja apenas dos años después. El cambio, en nuestra opinión, debería entenderse a través de la relación que Compte mantendrá en los años sucesivos con el cantero

⁵⁸¹ Sobre la relación métrica entre estos edificios: Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

⁵⁸² Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 56.

⁵⁸³ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 122.

vizcaíno Juan Yvarra, nombrado en la documentación valenciana como Johan Yvarra.

Sabemos que Joan Yvarra provenía de Tolosa (Guipúzcoa) y que falleció en Valencia el 5 de noviembre de 1486, quedando Pere Compte como maestro único de la Lonja y dispersándose parte de su cuadrilla⁵⁸⁴. A los pocos días, el 30 de noviembre del mismo año, encontramos a Miquel Yvarra y Domingo Daspeitia, dos de los canteros vascos que habían estado trabajando en la Lonja⁵⁸⁵, recibiendo 25 libras por el destajo de una escalera de piedra y otras cosas *-scalam petre et alias res-* en la casa de los Sorell⁵⁸⁶. Es por ello que creemos necesario profundizar en la figura del desconocido maestro y hasta qué punto podemos relacionarlo con la residencia de Tomas Sorell.

La ausencia de documentación sobre su trayectoria anterior a 1480 ha llevado a menospreciar su papel y equipararlo al nivel de otros discípulos aventajados de Pere Compte, como el referido Pere Piquer, encargados de la dirección de las obras menores trazadas por Compte. Sin embargo, lo que sabemos por los documentos es que, en enero de 1481 Pere Compte y Joan Yvarra son nombrados maestros conjuntos de la obra de la Lonja de Valencia⁵⁸⁷. Curiosamente, en el contrato original se establecía que *hun mestre no sia subordinat al altre nil altre al altre*, es decir, que ambos maestros aparecían en el documento considerados como de la misma categoría⁵⁸⁸. De la documentación de fábrica se ha deducido que Pere Compte tomaría la primacía en las decisiones proyectuales⁵⁸⁹. Sin embargo, creemos injusto interpretar el papel de Yvarra como el de un mero supervisor subordinado a la dirección y el proyecto de Pere Compte.

A Yvarra se le había contratado, en solitario, Yolant de Próxita y de Perellós el 24 de enero de 1480 para ejecutar un tramo de la iglesia del Monasterio del Corpus Christi de Luchente. Los vínculos profesionales de Pere Compte con la familia y la presencia del maestro valenciano, documentado en 1492 para la realización de la capilla de la Virgen de Gracia, ha llevado a considerar a Yvarra como un mero ejecutor⁵⁹⁰. De hecho, la relación entre Biulaygua e Yvarra con Pere Compte debía

⁵⁸⁴ Aldana, S.: *La Lonja...*, tomo I, pp. 126-127 y 61.

⁵⁸⁵ Domingo Daspeitia, Joanchó Daspeitia en la cuadrilla de Alfonso de León (Aldana, S.: *La Lonja...*, tomo I, p. 57) No obstante, las listas son largas y la diferenciación de las cuadrillas no resulta tan evidente (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 246, nota 67) y Joan Dezpeytia aparece como cantero y criado de Pere Compte en 1491 (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 225).

⁵⁸⁶ Notario: Bertomeu de Carries (APPV n° 20.443) a 30 de noviembre de 1486. Una segunda apoca de 30 libras por el mismo concepto se realizó ante el mismo notario a 5 de junio del año 1487 (APPV n° 20.442).

⁵⁸⁷ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 80.

⁵⁸⁸ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 336.

⁵⁸⁹ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 82.

⁵⁹⁰ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 120.

ser estrecha, como demuestra su colaboración en las obras del Palacio de la Generalidad en Valencia, en 1482⁵⁹¹.

Tanto en el templo como en el vecino castillo señorial de Luchente encontramos soluciones que nos remiten al mundo castellano y concretamente a la arquitectura de Juan Guas. Estas innovaciones podrían vincularse a la mano de Pere Compte, que podría haber viajado por Castilla y completado su formación. Sin embargo, parece más lógico pensar en un cantero de formación castellana como Yvarra, o en alguien que estuvo exiliado durante años en Castilla, como Francesc Martí, alias Biulaygua. Este último no está documentado, aunque varias bóvedas aristadas de ladrillo en la iglesia y el castillo apuntan a su mano.

La primera de las aportaciones que encontramos en Luchente es la introducción de las bóvedas de rampante redondo, que después encontraremos en la Lonja y se convertirá en un signo del tardogótico valenciano. Este tipo de bóvedas aparece de manera prácticamente coetánea en la obra de Pere Compte y de Juan Guas, si bien al cuadrar cronologías parece ser este último el pionero. Dejando aparte el precedente de la capilla del Palacio Episcopal de Tortosa, de mediados del XIV y sin continuidad, las primeras bóvedas de rampante redondo documentadas en ámbito valenciano son precisamente las construidas en la iglesia del Corpus Christi de Luchente durante la década de 1480.

Las novedosas bóvedas de Luchente son muy similares a las ejecutadas poco antes por Juan Guas en el claustro de la Catedral de Segovia, comenzado en 1472, y encontramos bóvedas de rampante redondo perfectamente definidas en el dibujo preparatorio para el templo toledano de San Juan de los Reyes (c. 1476) si bien se variaron en la ejecución final. Desconocemos la trayectoria de Yvarra antes de su llegada a Valencia en 1480, aunque no resultaría descabellado que hubiera trabajado en cualquiera de estas dos fábricas.

La segunda de las aportaciones es la solución de trompas en los rincones interiores de las torres de la fachada del castillo palacio de Luchente. Aunque actualmente se han perdido, todavía son visibles las rozas y el arranque de dos pasos en esquina, que debieron ser muy similares a los que vemos en el patio del palacio de los Sorell. Toda la intervención del siglo XV en la residencia de los Próxita, que incluye abovedamientos, puertas y algunas nuevas ventanas, está resuelta con ladrillo y yeso endurecido. Ello nos señala en este caso al maestro Biulaygua, a quien Zaragoza atribuye las bóvedas de arista de la iglesia antes referida. En cuanto a la idea, nuevamente nos remite a la obra castellana de Juan Guas. La presencia de ventanas

⁵⁹¹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 60-61.

siguiendo la trayectoria del elemento curvo guarda estrecha relación con las galerías de planta circular realizadas en el Castillo de Manzanares y en el Palacio del Infantado (1480). Por otra parte, Guas resuelve el coro de San Juan de los Reyes (1476-1495) de manera muy similar al patio de los Sorell, con dos prolongaciones en cuarto de círculo de lo que es la gran tribuna del coro, soportada por un enorme arco rebajado⁵⁹². La limpia ejecución y el remate marcando las aristas de la planta poligonal de la casa de los Sorell, que suponemos repetida en Luchente, señalarían la particular manera de trabajar de Biulaygua, que trasladó la arquitectura de Baldomar a la albañilería.

Sería determinante que pudiéramos vincular directamente la pechina de la casa señorial de Alcócer con el novedoso diseño de la casa de los Sorell. Como hemos visto, esta pechina no estaba presente en el contrato de cantería con Pere Compte en 1476, pero sí que se menciona al pactar los acabados del edificio con Pere Piquer en 1478. Se ha comentado anteriormente que este tipo de pasos en esquina aparecen en edificios anteriores, pero resueltos mediante una trompa convencional, o incluso un arco, que soporta un camino en diagonal muy simple. En todo caso, lo que no aparecería en Alcócer sería la simetría que vemos tanto en Luchente como en la residencia de los Sorell.

Respecto a la Lonja, da la sensación de que sea un proyecto conjunto de Pere Compte y de Joan Yvarra, como sugiere la cláusula del contrato antes referida. Hay detalles que remiten a la arquitectura del norte de España, como ya señaló Aldana en relación con la multiplicación de baquetones y molduras en las jambas de las puertas y ventanas⁵⁹³. También las bóvedas de rampante redondo las podemos relacionar con las innovaciones de Juan Guas en Castilla y la bóveda de la capilla presenta un diseño netamente castellano. De hecho, es probable que el propio Guas diera trazas o contribuyera a aclarar problemas con respecto a la misma en su visita a Valencia en 1484, como han señalado Zaragoza y Gómez-Ferrer.

En todo el edificio se puede observar una dualidad dentro de una disposición y reglas de conjunto acordadas previamente. Encontramos ecos de Dalmau o Sagrera en la portada sur, y una clara cita a Baldomar y la puerta del palacio de Mossen Sorell en la portada oriental, elementos ambos que podríamos atribuir a la mano de Pere Compte. Las otras dos portadas presentan formas análogas, pero un tratamiento escultórico más rico y recargado, con un gusto por el detalle muy castellano, podría

⁵⁹² Un detalle similar aparece en la tribuna de la cabecera del Convento de Santo Tomás de Ávila, obra de Martín de Solórzano (1482-1493), pero utilizando los balconillos en forma de medio círculo y no cuarto de círculo, gracias a la amplitud que proporciona el transepto. AA. VV.: *Isabel la Católica...*, p. 252.

⁵⁹³ Aldana Fernández, Salvador: *La Lonja de Valencia*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia 1988, tomo I, p. 127.

relacionarse con la figura de Yvarra. Del mismo modo, en la torre podemos comparar la bóveda de la capilla, con su diseño claramente castellano e incluso atribuida al propio Guas, como se ha dicho, con la bóveda aristada de la primera planta, en cuyo alarde técnico donde Compte llegará a superar a su maestro Baldomar. Detalles como los baquetones de los pilares y sus basas inclinadas nos remiten a la solución coetánea del patio del Palacio del Infantado, frente a la limpieza de la arista viva en las columnas entorchadas anteriores.

La obra de la Lonja de Valencia sería, por tanto, el refinado resultado de la confluencia entre el discípulo predilecto de Francesc Baldomar y un hábil maestro castellano vinculado al círculo de Juan Guas. Las aportaciones debieron ser parejas, pero es evidente que con la temprana muerte de Yvarra ha sido Pere Compte quien se ha llevado todo el reconocimiento. Su arquitectura de la década de 1490 muestra ya toda esta herencia perfectamente asimilada, trabajando con decoraciones escultóricas de una calidad excepcional, pero dentro de una elegancia y contención del conjunto que no es habitual en otros maestros.

Volvemos ahora al problema principal que nos ocupa ¿A quién deberíamos atribuir el proyecto de ampliación del palacio de los Sorell? La actuación debió comenzar en 1484 ó 1485, en un momento en que los maestros Compte, Yvarra y Biulaygua mantenían todavía una estrecha colaboración. La muerte de Tomas Sorell a finales de 1485, o el fallecimiento de Yvarra y Biulaygua en 1486, supusieron el final de la obra

Las trompas del patio y las bóvedas del entresuelo remiten formalmente a la actuación de Luchente, atribuible a Biulaygua. En la casa de los Sorell estamos suponiendo que estas trompas serían de piedra, al igual que el muro de donde parten. Su formalización, trabajando en ménsula, es entonces similar a la de los enjarjes de la Capilla Real y nos haría pensar en Baldomar o en su discípulo Pere Compte. Podrían también estar resueltas en ladrillo y yeso, como con toda seguridad fue el caso de Luchente y también la escalera en la esquina noroeste del patio del Palacio del Real, construida en 1652 pero inspirada en la tradición anterior⁵⁹⁴.

También de ladrillo serían las bóvedas del entresuelo de la casa de los Sorell. En los ejemplos que hemos visto, como las residencias de los Próxita y los Borja, este tipo de bóvedas se usa para los establos. Las encontramos también en los sótanos del Consulado del Mar y del palacio de los Centelles en Valencia, cubriendo el semisótano. Es decir, se trata de un elemento vinculado generalmente a la zona de

⁵⁹⁴ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810) Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2012, p. 194.

los animales. Su presencia en el cuerpo de la torre caída, en 1703, nos sugiere una fecha no anterior a la ampliación del edificio hacia 1485. Sobre la marcha se decidiría dividirlo para crear el entresuelo que encontramos en el inventario de Tomas Sorell, que se usará como nuevo Estudio abandonando el que existía en la planta noble⁵⁹⁵.

La escalera del patio (Lámina 1.19) probablemente fue contratada con Joan Yvarra y no con Pere Compte, lo que explicaría que fuera un pariente y subordinado directo de éste quien se hiciera cargo y continuara su trabajo, cobrando a título personal⁵⁹⁶. En caso contrario, lo lógico sería que los pagos hubieran sido directamente al maestro todavía vivo. Gracias a esta circunstancia conservamos dos de las tres apocas, faltando la primera y el contrato, que seguramente se tramitaron con otro notario junto a la documentación sobre las obras anteriores, o se resolvieron mediante un acuerdo privado sin formalizar.

La similitud de esta escalera con la de Albalat dels Sorells hace pensar que ambas se ejecutaron en la misma época o al menos por la misma mano. La descripción que se hace en el inventario de 1485 del castillo de Albalat no parece coincidir con el edificio actual, que debió comenzarse por tanto poco después de la muerte de Tomas Sorell, tras haber terminado la obra de Valencia. Esta circunstancia podría también vincularse con la desaparición de las cuentas de la Lonja de algunos de los canteros más próximos a Yvarra tras su muerte.

¿Por qué se decidió construir precisamente en 1486 una escalera exterior en el palacio de los Sorell? Hemos apuntado a una posible discrepancia de gustos entre Tomas Sorell y su sobrino Bernat, aunque resulta extraño no haber consensuado la actuación que se iba a acometer. Seguramente la clave la tenemos en el dato referido de que el 7 de septiembre de 1485 se contrataba con Pere Compte la escalera del Palacio de los Duques de Gandía, que debía estar ejecutada en ocho meses⁵⁹⁷. Es decir, que estaría acabada en abril o mayo de 1486, poco antes de que se comenzara la escalera de casa de los Sorell. Sería, por tanto, muy probable que una obra fuese consecuencia directa del éxito e innovación desarrollado en la otra. La escalera que nos ocupa realmente era bastante sencilla, a juzgar por el dibujo que tenemos del patio, pero podía imitar en su trazado y decoración a la ejecutada en la casa de los

⁵⁹⁵ Por el inventario de 1485 podemos darnos cuenta de que el antiguo estudio ya no tenía esa función, aunque conservaba el nombre alternándose con la denominación de comedor. La idea de crear este entresuelo podría relacionarse con el proyecto para el Palacio de los Duques de Gandía pero, sobre todo, con un aprovechamiento de la escalera primitiva.

⁵⁹⁶ Este Miquel Yvarra no era hijo de Joan Yvarra. De sus dos hijos sabemos que uno era especiero y que su hija casó con un sastre. (Aldana, S.: *La Lonja...*, tomo I, p. 127).

⁵⁹⁷ Realmente el contrato se firmó el 25 de agosto, aunque no se protocolizó hasta el día 7 de septiembre (Arciniega, L: *El palau...*, p. 110).

Borja. Quizás también contara con columnas de mármol, como se ha sugerido en la que le servía de modelo.

La autoría de la escalera, sin embargo, no nos soluciona el problema del todo. Como se ha comentado, ésta fue contratada por Mossen Bernat Sorell a la muerte de su tío Tomas Sorell y probablemente no estaba incluida dentro del esquema de remodelación inicial inspirado en el texto de Filarete. Sin embargo, si ésta se pactó directamente con Joan Yvarra, sugeriría que los Sorell no se encontraban entre los clientes habituales de Pere Compte, al menos de momento. No podemos confirmar tampoco que las trompas del patio fueran de piedra, por lo que no deberíamos descartar a Biulaygua, al menos como tracista, si bien sus formas son deudoras de Baldomar al igual que la obra de Compte.

La gran incógnita que todavía nos plantea esta actuación es qué ocurrió con la fachada. De las imágenes decimonónicas se deduce únicamente que sólo se conservaban en estilo gótico las dos ventanas de la Sala (Lámina 1.12). Estas ventanas, como veremos, remitirían más bien a una remodelación llevada a cabo unos pocos años después, que además no debió afectar a todo el conjunto. Son piezas muy elegantes y con antepechos calados, un poco más elaboradas que el diseño convencional valenciano que encontramos, por ejemplo, en el patio. Sin embargo, quedan dentro de la sobriedad y ortodoxia valenciana, frente al despliegue ornamental que parece deducirse del texto de Filarete, quien dedica un extenso párrafo a describir su ornamentación. Nos quedan, por lo tanto, las siguientes posibilidades:

- La fachada mantuvo la fenestración original del edificio de 1460 en la parte existente, quizá pequeñas bíforas, y únicamente se suplementaron ventanas nuevas en los cuerpos añadidos, de aspecto similar, sustituyéndose después las de la Sala por otras más grandes. En contra de este argumento debe señalarse que las ventanas de mediados del XV en Valencia tenían dimensiones generosas, como se aprecia por ejemplo observando los restos medievales en la fachada del Palacio del Almirante⁵⁹⁸.

⁵⁹⁸ Tomamos este referente porque es probablemente el más antiguo de los que se nos ocurren. Sobre los dinteles de algunos de los balcones se aprecian las dovelas rotas de tres arquillos de medio punto, que podrían ser del siglo XIV o de la reforma de los Borja, propietarios del palacio desde mediados del XV, cuyo escudo aparece pintado en uno de los alfarjes del piso principal. Otros ejemplos notables son la casa de los Escrivá de Romaní, el Palacio de Mercader (donde las ventanas son visibles por dentro) y otros muchos de finales del XV o principios del XVI. Tríforas más antiguas las encontramos en la Casa del Arcediano de Xàtiva (2º mitad s. XIII) o en el patio de la Casa de Joan de Valeriola (s. mediados XIV) Por todo ello, es bastante improbable que en el proyecto de 1460 se hubiesen hecho ventanas pequeñas de una sola columnilla.

- La fachada se llegó a terminar con cinco ventanas similares a las dos que existían en el siglo XIX. Esto podría admitirse en la Antesala, pero la fenestración del lado derecho no tiene nada que ver con un módulo claro. Además, debemos recordar que este diseño de ventanas puede datarse hacia 1500.

- La fachada quedó inconclusa, sea por falta de presupuesto, por desacuerdo de Mossen Bernat Sorell con el proyecto aprobado por su tío, o por fallecimiento del maestro. En los tres casos apuntaríamos a una solución novedosa y poco convencional.

- La fachada se ejecutó inicialmente con elementos de yeso, de gran riqueza decorativa. Las ventanas del lado izquierdo se sustituyeron por una fenestración de piedra, material más noble, dentro de una actuación de conjunto que no se completó, mientras que las del lado derecho cayeron después por la misma causa, pero convertidas en balcones.

- La fachada se ejecutó inicialmente en tapia, y posteriormente se reconstruyó o revistió de piedra. Recordemos que algo así había ocurrido en el Palacio de los Duques de Gandía, que a partir de 1492 forraron los muros de su palacio de este material más noble. Ello explica además su gran grosor. En el caso de los Sorell los muros parecen relativamente esbeltos, a juzgar por el dibujo anónimo de la Sala, por lo que quizá la planta noble se levantó enteramente de sillería, como ocurrió con el Consulado del Mar. También el dibujo del incendio realizado por Asenjo sugiere la presencia de piedra.

De todas estas posibles explicaciones, las dos últimas serían compatibles. No nos parece muy lógico que se tomara la referencia al manuscrito italiano de Filarete únicamente para dimensionar la longitud de la fachada del palacio de los Sorell y, además, hay secuelas castellanas de la descripción de la Banca Medicea que parecen apuntar a un modelo común, que bien pudiera ser el palacio de Mossen Sorell, como comentaremos ahora. Sabemos que en la ciudad de Valencia existían fachadas de gran belleza, como la del palacio de los Centelles, alabada por Münzer en 1495, de la que nada nos queda⁵⁹⁹. Por otra parte, el uso de yeso en exteriores queda avalado por una ventana conopial con tracerías de este material en una de las torres del castillo de Luchente, obra del mismo maestro que remodeló el interior seguramente hacia 1485.

⁵⁹⁹ Münzer admira la grandiosidad de la casa de los Borja, pero le llama más la atención la fachada de este edificio que, lamentablemente, fue remodelado en el siglo XVIII y nuevamente hacia 1900. Se sabe, sin embargo, que las ventanas del entresuelo del Palacio de la Generalidad tomaron como modelo las que había en el palacio de los Centelles. De la casa señorial que tenía la familia en Oliva hay dibujos de una ventana fragmentada con mucha decoración, hoy perdida, que podría estar ejecutada en yeso.

Tenemos noticia de galería de yeso en el claustro de la Catedral de Segorbe, reemplazadas por piedra durante su restauración, y se conservan tracerías de yeso en otras zonas del templo. Existía en el palacio de los Centelles de Oliva una sorprendente ventana en la Sala, con una rica decoración, que bien podría ser de yeso. Por otra parte, en ámbito aragonés sería habitual la ejecución de complejas ventanas en yeso, como en el Palacio del Papa Luna en Daroca, en Palacio de los Duques de Granada en Sangüesa o el mismo Palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería. También los Sorell pagaron a principios del XVI una obra de yeso para las claraboyas de la Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo, como se ha comentado en su momento. Las escaleras del Colegio del Arte Mayor de la Seda y sobre todo la del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba, si embargo, son muestras del nivel de dominio de la técnica que tuvieron los albañiles valencianos de finales del cuatrocientos.

En el propio palacio de los Sorell existieron varias portadas de yeso, lo que explicaría su desaparición en el momento del derribo. El problema es que la escasa arquitectura de yeso conservada en Valencia se reduce normalmente a puertas conopiales o con perfiles mixtilíneos, en una línea más simple que los ejemplos aragoneses referidos. Aparte de la ventanita de Luchente y de alguna otra excepción, apenas se conservan tracerías ejecutadas con este material. Sin embargo, la producción pudo ser más abundante de lo que suponemos. En la fachada del Palacio del Almirante todavía se pueden apreciar restos de unos arcos desaparecidos que pudieron servir para descargar tracerías de yeso⁶⁰⁰. Por otra parte, la mayoría de las ventanas góticas valencianas conservadas pueden datarse en el último cuarto del siglo XV.

Siguiendo con la idea de ventanas originales muy diferentes a las tríforas de hacia 1500, se podría pensar también en la existencia de ventanas cruzadas o güelfas, de tipo francés. No se conservan ventanas de este tipo en ámbito valenciano, pero sí que existieron a finales del XV en Castilla (sobre todo en ámbito salmantino, como la Casa de las Conchas o el Palacio de Montarco en Ciudad Rodrigo) o en las masías de la zona de Tarragona, donde los maestros de obras han estado generalmente a caballo entre las influencias de Valencia y Barcelona. Las ventanas güelfas fueron omnipresentes durante el *quattrocento* tanto en ámbito napolitano como romano, considerándose en esta época como un elemento compatible con los ideales de la arquitectura renacentista. En el siglo XVI muchas de estas ventanas se “modernizaron” fácilmente, eliminando el parteluz y el travesaño horizontal.

⁶⁰⁰ Estos arcos se eliminaron en el siglo XVIII, sustituyéndose por dinteles de madera. Apenas se conservan algunas líneas del corte hecho en los sillares superiores para situar estas ventanas, que se han restituido obteniendo su trazado completo. Si hubieran sido de sillaría o de ladrillo se habría mantenido el arco en alguna de ellas, lo que nos lleva a pensar que el arco se ejecutó con los restos del derribo (la piedra reutilizada nuevamente en la última reforma) tomada con mortero de yeso.

Vimos que las obras de Yvarra y Biulaygua en Luchente podrían relacionarse, de una manera u otra, con el foco castellano y con la obra de Juan Guas. Pero también sabemos que el propio Juan Guas estuvo hizo varias visitas a Valencia a lo largo de 1484 por encargos diversos del rey. Su nombre aparece en las cuentas de la Lonja, cobrando probablemente por la traza de la bóveda de la capilla o por alguna opinión de experto, como han señalado Zaragoza y Gómez-Ferrer⁶⁰¹. Con estos datos y de acuerdo con la cronología coetánea que hemos dado para la casa de los Sorell ¿Es posible que el propio Juan Guas diera trazas para la ampliación basada en el texto de Filarete?

Juan Guas había comenzado en 1480 la obra del Palacio del Infantado y era el arquitecto de los Reyes Católicos, por lo que se le podría considerar uno de los maestros más prestigiosos del momento. Su arquitectura recargada y ostentosa contrastaba con la austera tradición valenciana, sobre todo con la contención promovida por Baldomar durante las décadas anteriores. Y eso es probablemente lo que buscaría Tomas Sorell a la hora de acometer la reforma de su casa, si lo que quería era impresionar y convertirla en la mejor residencia de la ciudad.

Plantear la autoría de Guas para la remodelación de la casa de los Sorell puede parecer exagerado en una primera instancia. Sin embargo, realizar unas sencillas trazas para la casa de los Sorell era algo muy simple, casi un entretenimiento para un arquitecto con experiencia como el castellano. Simplemente se debían conocer las dimensiones del edificio existente, leer el texto de Filarete e interpretar la descripción de manera personal, componiendo la fachada final y dando dibujos de detalle para las ventanas y el remate. Si Guas hizo esto durante alguna de sus estancias en Valencia y quedó contento con el resultado pudo quedarse una copia, que habría pasado después al bagaje o conocimiento concreto de sus discípulos. Es más, a través de él podrían haberse filtrado algunos diseños de Filarete en el panorama arquitectónico castellano⁶⁰².

⁶⁰¹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 84-86.

⁶⁰² Lo cierto es que encontramos influencias del texto de Filarete en muchas obras castellanas posteriores. Además del referido Palacio de Cogolludo (1492-1495) levantado por Lorenzo Vázquez siguiendo el mismo modelo de la Banca Medicea, cabe destacar la planta de los hospitales reales de Santiago (1501-1511) y de Granada (1511-1522), así como el de Santa Cruz en Toledo (1504-1515), promovido por el Cardenal Mendoza. En estas obras no se presenta directamente la figura de Guas, que ya había fallecido, pero sí que aparece su discípulo Enrique Egas y sus poderosos protectores, los Reyes Católicos y el cardenal Mendoza con su familia. Vinculada directamente a la mano de Guas estaría la Hospedería Real del Monasterio de Guadalupe (1487-1492) cuya fachada flanqueada por torres quizá tuviera algo que ver con las propuestas de Filarete. Podría pensarse que el modelo de las dos torres tenía tradición anterior en Castilla, pensando por ejemplo en la Casa del Cordón de Burgos. Sin embargo, una mirada atenta de las antiguas fotografías pone en evidencia que una de las torres es diferente de la otra y se debió añadir en época posterior, quizá cuando el edificio pasó a ser palacio de los Reyes Católicos.

Ello explicaría las sugerentes similitudes en métrica y composición de la fachada de la Casa de los Momos de Zamora con la residencia de los Sorell en Valencia⁶⁰³. El palacio zamorano debía seguir un modelo anterior de referencia. De hecho, la residencia de los Mendoza en Cogolludo podría explicarse como una reinterpretación ampliada y corregida de la Casa de los Momos, pero es cronológicamente anterior⁶⁰⁴.

Considerar, por tanto, que en el piso superior de la casa de los Sorell se hubieran previsto ventanas con tracerías que nunca se ejecutaron, o que se destruyeron por ser de yeso, nos evitaría tener que seguir buscando el precedente del modelo filaretiano de ambos palacios. Sin embargo, también hay motivos para pensar en ventanas güelfas para el palacio valenciano, como veremos con más detenimiento al hablar de la fachada de la casa de los Duques de Gandía.

De todo lo visto podemos concluir que la arquitectura valenciana de finales del siglo XV debió ser mucho más compleja y formalmente rica de lo que sugieren la mayoría de edificios conservados, siendo muy escasos los restos supervivientes. Es hora de mirar con otros ojos el panorama tardogótico y considerar que entre 1480 y 1520 las nuevas formas y, sobre todo, la facilidad de ejecución con el uso del yeso, permitieron un despliegue decorativo sin precedentes.

⁶⁰³ El edificio, de finales del siglo XV, presenta una gran similitud con el palacio de Cogolludo, al menos en lo que se refiere a la decoración de las ventanas y la composición general. Sin embargo, el referente podría ser la Banca Medicea, interpretada como se hizo en la casa de los Sorell. Si tomamos media vara (41,8 cm) como módulo y lo multiplicamos por los 87,5 brazos de la Banca Medicea, obtendremos la longitud de 36,6 m, que viene a coincidir con bastante precisión con los 36,7 m de la Casa de los Momos, obtenidos a partir del plano catastral actual. Tomando la relación entre anchura y altura referida por Filarete (87,5 / 27 br.) el remate del edificio también coincidiría, al menos en el extremo izquierdo de la fachada, puesto que el terreno está en pendiente y va bajando. Finalmente, la posición de la portada descentrada en relación con las esquinas es simétrica a la que hemos visto para la casa de los Sorell, donde inicialmente habría también un arco de medio punto.

⁶⁰⁴ La Casa de los Momos presenta una gran similitud con el palacio de Cogolludo, al menos en lo que se refiere a la decoración de las ventanas y la composición general. Además, si superponemos ambas fachadas, la distancia entre la esquina derecha y la puerta coincidiría, lo que permite establecer otra relación entre ambos, cuanto menos sospechosa. La anchura total de Cogolludo es de 42 metros, que serían 100 módulos. Probablemente haya que rastrear también una influencia del Palacio Orsini de Nola (1470) del que procedería el diseño de la portada y el tondo con el escudo. Debemos señalar que Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla, estuvo alojado en el palacio Orsini de Roma mientras actuaba como mediador entre el Papa y el rey de Nápoles entre 1486 y 1487. Hay que señalar la vinculación entre Lorenzo Vázquez y el Conde de Tendilla por ser éste el promotor del Convento de San Antonio de Mondéjar, con elementos renacentistas atribuidos al referido arquitecto. Sobre la relación métrica entre estos edificios: Iborra Bernad, Federico: "El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes", en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

5.8.3.- Las reformas de Mossen Bernat Sorell

Como se ha visto anteriormente, la primera actuación que se llevó a cabo a la muerte de Tomas Sorell fue la adición de la escalera del patio, que sustituiría a la primitiva subida cubierta del palacio original. Hemos atribuido el proyecto a Joan Yvarra, que fallecería antes de concluirse, haciéndose cargo sus inmediatos subordinados.

Tenemos también documentada la presencia del cantero Virvesques, especialista en obras de escultura y talla, cobrando en 1491 por una serie de trabajos no especificados, comenzados en época de Tomas Sorell. Virvesques formaba parte del entorno de Pere Compte y aparecerá trabajando también para los Duques de Gandía, siempre con una cierta autonomía. Probablemente era un habilidoso artesano al que se le encargaban piezas concretas, como portadas, chimeneas y otros elementos que no necesitaban de la firma de un maestro para su ejecución. Hacia 1491 se debió construir la capilla del palacio, probablemente tras enviudar el propietario, como se justifica con más detalle en otros epígrafes. Este oratorio presentaba una portada entre pináculos recambiados y su abovedamiento seguía la misma línea de las realizaciones de Pere Compte en las capillas del paso a la Sala Capitular de la Catedral de Valencia.

Hemos visto como en 1495 y 1494 contraían matrimonio Baltasar Sorell y su padre Bernat Sorell en segundas nupcias, respectivamente. Por las mismas fechas estuvieron presentes ambos en la Corte, dentro del séquito del Príncipe Don Juan. La venta del señorío de Xeldo en 1495 implicaría también la entrada de una gran liquidez en las cuentas de los Sorell, que serviría para pagar la estancia en tierras castellanas pero que también se podría emplear en reformar las residencias familiares de Valencia y Albalat.

En contra de lo que parecería lógico, no tenemos ningún indicio de actuaciones en la segunda mitad de la década de 1490 en el palacio de Valencia. Con toda seguridad Bernat Sorell modificaría algo su casa para adaptarla a los gustos de su nueva esposa, pero pudo limitarse a una actuación bastante elemental, al menos de momento. La construcción del nuevo Hospital General pudo centrar parte de los intereses del mecenas valenciano. Es probable que se levantara en esta época la alta torre aristocrática del palacio, privilegio o símbolo de la cercanía de los Sorell a la monarquía en los años anteriores⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ Es precisamente en época de los Reyes Católicos cuando se endurece el control sobre la construcción de torres feudales en las ciudades. En algunos municipios, como Cáceres, se desmocharon las antiguas y en Valencia se limitó su altura a 100 palmos, condición a la que se tuvieron que adecuar tanto el Palacio de los Duques de Gandía como la propia Lonja, proyectos ambos que preveían torres más elevadas.

La otra obra de este momento pudo ser el castillo de Albalat. Hemos comentado las similitudes de la escalera con la de la casa de Valencia, levantada una década antes. Sin embargo, los arcos del patio, con sus esquinas redondeadas, tienen más que ver con las modas de hacia 1500. Similar a estos arcos sería, por ejemplo, el situado tras el pórtico del Almudín de Valencia, ejecutado por Pere Compte hacia 1497-1498⁶⁰⁶.

El nuevo impulso a la casa de Valencia debió tener lugar después de 1503, fecha en que Mossen Bernat Sorell recibió la herencia de los Aguiló, incorporando desde entonces las armas maternas en su blasón. A esta última cronología adscribiríamos el traslado y adecuación de la portada principal, la ejecución de las ventanas de la Sala, la compartimentación de ésta en dos piezas y la realización del artesonado, aprovechando el friso de 1485 (Láminas 8.8 y 8.9). La síntesis de la actuación debió ser forrar o rehacer en piedra la fachada principal del edificio, tal como habían hecho los Borja pocos años antes. Recordemos que en 1492 se contrataba para revestir su frente y que en 1502 Joan Corbera iniciaba la construcción del porche.

Detrás de todas estas actuaciones en casa de los Sorell está ya Pere Compte con toda seguridad. Podemos rastrear su mano en diferentes detalles y, sobre todo, podemos relacionar la muerte del maestro de la Lonja en julio de 1506 con la interrupción de las obras del palacio y la venta de varias toneladas de piedra de Bellaguarda al Municipio en septiembre del mismo año. Quizás estos materiales fueran los adquiridos para la ejecución de la ventana o ventanas faltantes en la fachada. A una ventana o a una galería podrían pertenecer las tres columnas vendidas para la Casa de la Ciudad unos años más tarde, que hemos mencionado en su momento. Quedó así frustrada la conclusión del renovado palacio de principios del siglo XVI.



Detalle del antepecho de la ventana. Colección L. Galdiano.

⁶⁰⁶ Zaragoza, A.; Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 144. Presentan un perfil redondeado muy parecido los arcos del Palacio de la Generalidad (c. 1510) Alaquás y la Bailía, por ejemplo, pero en los tres casos las basas están más elaboradas. Sin embargo, la parte baja de las pilastras es similar en Albalat dels Sorells y el Almudín.

6.- CUESTIONES DE ESTILO: LAS RENOVACIONES DEL PALACIO ENTRE 1480 Y 1510

La datación de la casa de los Sorell es compleja por la existencia de algunos elementos fuera de contexto o remodelados con posterioridad. Entre éstos, los más destacados serían la portada y el artesonado del salón principal. La primera nos podría hacer adelantar la época de construcción del edificio y el segundo nos obligaría a retrasarlo. Sin embargo, una mirada más atenta nos advierte de su falta de coherencia dentro de un contexto más amplio, que es el que realmente tenemos que rastrear.

6.1.- La accidentada historia de la fachada del edificio

Como se ha visto anteriormente, la fachada del palacio de los Sorell presentaba un aspecto muy heterogéneo, tanto material como formalmente. La arquitectura gótica solamente era reconocible en la parte izquierda, ejecutada en piedra y rematada por una galería de arquillos. Esta parte parece corresponderse a la última actuación importante llevada a cabo sobre el edificio en los primeros años del siglo XVI, como se deduce de algunos de sus estilemas. El modelo en última instancia es el Palacio de los Duques de Gandía cuya relación parece bastante evidente en muchos aspectos.

La construcción de un gran palacio implicaba casi necesariamente la adquisición de parcelas más pequeñas, que quedarían integradas en la nueva construcción. Existe un

cambio de actitud entre la tradición medieval, donde prevalecía la acumulación de propiedades independientes, y la idea ya renacentista de homogeneizar el aspecto del edificio. Richard A. Goldthwaite ha señalado este fenómeno en el caso de la Florencia del siglo XV, poniendo además de manifiesto cómo en esta época se desarrolla también la idea de la perpetuación de la fama de la persona a través de la construcción de sus palacios⁶⁰⁷.

Leon Battista Alberti, apelando a la autoridad de Thucydides, escribe que: *estamos de acuerdo en que debemos esforzarnos por dejar una reputación tras nosotros, no sólo por nuestra sabiduría, sino también por nuestro poder [...] por esta razón levantamos grandes estructuras, para que en la posteridad se pueda pensar que fuimos grandes personas*⁶⁰⁸. Esto es plenamente coherente con la leyenda que campeaba sobre la puerta de la casa de los Sorell: *lo que tenemos fallece, el bien obrar no perece*, si consideramos esta afirmación en relación al edificio que se estaba levantando. No en vano, el texto y las ideas de Alberti eran conocidos en Valencia al menos desde 1490, como vimos, y es posible que los Sorell tuvieran una copia desde 1485⁶⁰⁹.

El aprovechamiento, en la medida de lo posible, de estructuras primitivas, era un fenómeno habitual. La fachada homogénea podía incluir restos de muros y estructuras más antiguas, como queda patente en el Palacio del Almirante de Valencia, por ejemplo. Estas operaciones de renovación eran tan habituales que Serlio dedicará un epígrafe completo a este tema que podríamos considerar tan prosaico (Libro VII, capítulo LXVII). Es interesante observar, por ejemplo, láminas cómo la propuesta XIII, donde se unifican dos fachadas totalmente independientes, igualando forjados y niveles, pero manteniendo una sutil irregularidad en la repetición modular de los ejes de huecos, derivada del ensanchamiento de parte de los vanos primitivos⁶¹⁰.

Esta irregularidad, apenas apreciable por el espectador ante el edificio concluido, se justifica por la dificultad de abrir ventanas en una pared existente, prefiriéndose por economía partir de una ya hecha que se amplía en uno o dos sentidos. Esta operación es patente en muchas obras donde la restauración actual ha descarnado la fachada, como el referido Palacio del Almirante. En Valencia es habitual que en el siglo XVIII se sustituyeran las ventanas góticas por balcones, como puede comprobarse todavía en el Palacio de Mercader o en el de los Escrivá. Es por ello

⁶⁰⁷ Goldthwaite, Richard A.: *The building of renaissance Florence: An Economic and Social History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres 1991, pp. 83 et ss.

⁶⁰⁸ Goldthwaite, R.: *The building...*, p. 83. El autor omite la referencia de la cita.

⁶⁰⁹ Recuérdese la referencia al *libre apellat Uberti*, citado en el inventario de la biblioteca de Tomas Sorell.

⁶¹⁰ El libro VII de Serlio es poco conocido y no es fácil localizar una copia fac-símil u original. La cita, de segunda mano, proviene de Arciniega, L: *El palau...*, pp. 78-79.

que damos por supuesto la coincidencia aproximada de los balcones con la posición de la fenestración desaparecida.

La gran operación de renovación o reforma quedó interrumpida en el caso del palacio valenciano de los Sorell, lo que contribuiría a dar una imagen poco homogénea. Respecto a la zona derecha, probablemente fuera una estructura más antigua, aunque también muy intervenida. La fotografía de Laurent (Lámina 1.8) nos muestra un cuerpo basamental de sillería y lo que parecen ser restos de la jamba de la antigua portada, situada a metro y medio de la que conocemos. Como ocurre en el Palacio del Almirante y en otros lugares, este primer cuerpo con una altura de cerca de tres metros podría estar formado por ser los restos de fachadas más antiguas donde el primer piso estuviera constituido por elementos volados. Encima encontramos un muro de tapia calicostrada con hiladas de ladrillos incrustados, lo que se también se llama “tapia real” o “tapia valenciana”, un tipo de construcción que se empleará aproximadamente entre 1350 y 1600⁶¹¹. Descartado que se trate de un muro reconstruido hacia 1703 o posterior -que se habría ejecutado en ladrillo- la conclusión final es que nos encontramos ante una fábrica seguramente del XV, lo que concordaría con la cronología de construcción del palacio.

A partir del dibujo de Asenjo (Lámina 1.12) podemos situar más o menos el balcón, que en la realidad quizá fuera algo más grande si tiene que responder a los 13 palmos (2,95 m) del contrato de 1703. Con esta dimensión podemos considerar que el hueco debería ser grande, de 1,5 ó 1,8 m de luz por lo menos y que seguramente se trataba de uno de los antiguos ventanales góticos, cuya posición no tiene nada que ver con las ventanas del lado izquierdo de la fachada. La posición lógica para la cuarta ventana, en un proyecto coherente, hubiera sido flanqueando la portada, simétricamente al balcón del lado izquierdo. En esta posición vemos un pequeño hueco dibujado por Asenjo, cuyo borde localizamos también en la fotografía de Laurent, comprobando también que a la altura del antepecho hay tapia. Es decir, este hueco no corresponde a un balcón ni a un gran ventanal casi cegado, lo que confirma que la ventana primitiva sería la correspondiente al otro balcón.

Desconocemos totalmente la fenestración de la torre, aunque la ventana superior centrada del pequeño edificio que había aquí en 1851 y el hecho de que el balcón anterior quede muy pegado al muro nos sugiere una posición axial de los huecos y

⁶¹¹ Podemos ubicar el cambio de tendencias en Valencia hacia 1600. La fábrica del colegio del Patriarca, comenzada hacia 1485, se ejecutó todavía en tapia, aunque con importante presencia del ladrillo. Poco después de terminar esta obra, en la década de 1610, se comenzaría la reconstrucción de la parroquia de San Andrés, con un muro de ladrillo. Sobre el tema del ladrillo en la ciudad de Valencia, puede verse: Cristini, Valentina: “Estudio de las fábricas de ladrillo en Valencia: análisis mensiocronológico y técnicas de acabado (s. XVII-XVIII)”, en *Arqueología de la Arquitectura*, nº 5 (2008) pp. 243-252.

no desplazada, a diferencia de lo que ocurre en el Palacio de los Duques de Gandía. Podemos pensar quizá en una articulación compleja como en el Palazzo Marchese de Palermo o la Lonja de Valencia, donde la fenestración de las plantas tiene una jerarquía muy marcada. Sin embargo, es más fácil pensar en una torre de aspecto macizo y pequeñas ventanas que, con el remate italianizante, se parecería bastante a la Torre Millina de Roma o a la Torre de las Cigüeñas en Cáceres.

¿Cuándo se construyó la torre? Con toda seguridad después de 1485 porque, como se ha comentado en su momento, no se hace ninguna alusión a ésta en el inventario de Tomas Sorell y porque éste no era noble y no tenía derecho a levantarla, pero sí su sobrino. Y con bastante probabilidad, después de 1495 ó 1497, tras la estancia de los Sorell al servicio del Príncipe Don Juan. Ello explicaría además que alguno de sus lados estuvieran apoyados sobre arcos en el espacio abovedado del entresuelo, que sí sería anterior a esta fecha. Quizá hubiera una referencia más o menos directa al proyecto inicial para el Palacio de los Duques de Gandía, si bien anteriormente había torres de cierta altura construidas en la ciudad⁶¹².

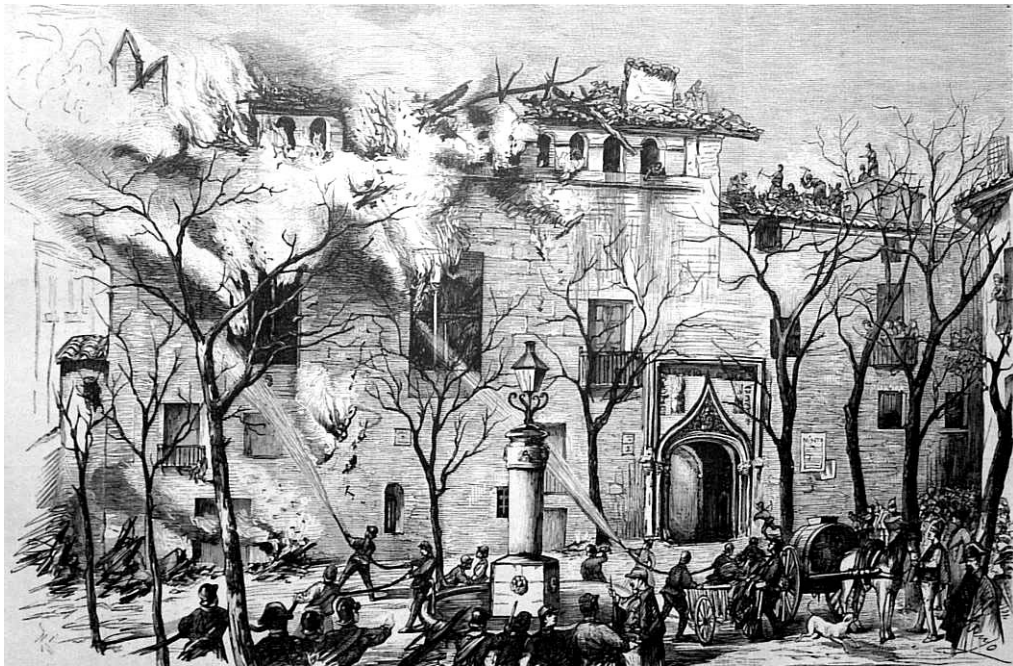
Tanto la torre del Palacio de los Duques de Gandía como la de la Lonja quedaron muy por debajo de lo planteado originariamente. En el primer caso su altura debía alcanzar los 130 palmos (29,45 m) y se tuvo que reducir hasta ajustarse aproximadamente a 100 palmos (22,65 m) de los que la última restauración recuperó hasta el nivel de 21,5 (Láminas 5.3 y 5.4). En la Lonja el corte es mucho más evidente, pues el tercer cuerpo de la torre quedó durante siglos incompleto, rematado con un forjado a la altura del enjarje de la bóveda y un antepecho de ladrillo, precisamente a 100 palmos de la cota del suelo de la Sala de Contratación. Ello nos lleva a pensar que hacia 1490 o antes hubo un edicto de los Reyes Católicos que habría limitado la altura de todas las torres profanas de la ciudad⁶¹³.

⁶¹² En la mayoría de edificios góticos que han llegado hasta nuestros días las torres se han desmochado o solamente suben un piso, sobresaliendo ligeramente del porche por ser la habitación de ésta generalmente más alta. Así lo encontramos en los palacios de la Plaza de Manises y es habitual incluso en edificios algo anteriores conservados en Barcelona. Sin embargo, en el inventario del poeta valenciano Jaume Roig (1478) se puede constatar la existencia de dos habitaciones superpuestas en la torre, por encima de la correspondiente al piso principal. El documento fue transcrito en: Sanchis Sivera, José: “Arquitectura urbana en Valencia durante la época foral”, en *Archivo de Arte Valenciano* n° 18 (1932) pp. 3-32.

⁶¹³ Esta hipótesis ya la planteamos en: Iborra Bernad, Federico y García Ros, Vicente: “La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis sobre el proyecto inicial de la Lonja de Valencia”, en *Anales de Historia del Arte*, n° 22 (2012), pp. 295-315. Luis Arciniega, haciendo referencia a la bibliografía clásica de Lampérez o Chueca, recoge la idea de que los Reyes Católicos prohibieron que se alzaran torres por encima del tejado común del edificio (Arciniega, L.: *El Palau...*, p. 141) Esta explicación podría aplicarse quizá al palacio de los Duques de Gandía, donde la torre queda prácticamente enrasada o, incluso, por debajo del tejado, como parece desprenderse del dibujo de Wijngaerden. Pero no nos sirve para los Sorell, a menos que se considere que pudo haber un privilegio especial.

La torre de la casa de los Sorell debía dar la impresión de ser muy alta, a juzgar por el dibujo que le dedica Mancelli, pero seguramente no sobrepasaba los 100 palmos (22,65 metros) y por ello no se vería afectada por el recorte (Lámina 8.8). Teniendo en cuenta que el ancho de crujía era de 24 palmos, suponiendo una proporción de altura *ad quadratum* y contando 1 palmo para cada forjado tenemos en 100 palmos los cinco pisos (incluyendo baja y entresuelo con la mitad de la altura) con la misma proporción que la que se proyectó para la casa de los Duques de Gandía, aunque más pequeña.

Es posible que la torre fuera alargada y se prolongara en profundidad. Vimos que en esta zona estaba situada la *cambra gran nova* y ejecutar una torre cuadrada habría implicado construir un muro de compartimentación o un arriesgado apoyo sobre arcos. Del documento de 1703 vimos que había arcos en el muro occidental, pero que en la pared norte se menciona únicamente la presencia de machones, lo que implicaría una abertura más libre, pero también sería una solución más arriesgada. Ello nos lleva a pensar que la torre se levantó sobre los muros perimetrales de esta *cambra gran nova*, elevándose dos pisos por encima de lo construido. Una torre así justificaría la representación con dos ventanas que hace Wijngaerden o la puerta baja que introduce Mancelli. Por otra parte, sería el precedente de la idea desarrollada unos pocos años después en el torreón de la ampliación del Palacio de la Generalidad, cuyo frente actual no era más que un lateral cuando estaba todavía en pie la Casa de la Ciudad..



El incendio del palacio, según dibujo realizado por Salustiano Asenjo.

6.1.1.- Relaciones entre la casa de los Sorell y la fachada del Palacio de los Duques de Gandía

Hemos planteado en páginas anteriores una relación entre la casa de los Sorell y el Palacio de los Duques de Gandía. El primero se amplió hacia 1485 para intentar convertirse en el edificio más notable de la ciudad, si bien pronto sería eclipsado por el segundo, que lo superaría en tamaño.

Los dos primeros duques de Gandía, hermanastros e hijos ilegítimos del cardenal Rodrigo de Borja, se habían criado en Roma. Por ello tendría sentido pensar en un modelo romano. No obstante, el palacio que construyeron en Valencia era más bien una magnificación de la residencia señorial valenciana, quizás tomando como modelo algunos aspectos del palacio de los Sorell. Pero ¿Hasta qué punto podemos relacionar el palacio de los Sorell y el de los Duques de Gandía? El primero era seguramente uno de las más notables, si no la mejor, residencia en la Valencia en la década de 1480. Sus vinculaciones italianas, aunque lejanas y muy adaptadas a los usos locales, la convertían en un referente de primera línea dentro del panorama local valenciano. Conocemos por Luis Arciniega el contrato realizado con Pere Compte para un primer proyecto del edificio, sin fechar, pero redactado seguramente en torno a 1485. Restituyéndolo gráficamente podemos ver una planta muy similar a la actual, con la torre esquinera de 30 palmos de lado y un gran espacio de 37 palmos de ancho y una compartimentación que nada tendría que ver con la ejecutada. En primer lugar aparece una sala, de 127 palmos de longitud, una *cambra de paraments* de 40 de largo, cuya anchura se abre también hasta 40 en el fondo, y una recámara de 24 palmos (Lámina 5.3).

Si dividimos la torre en plantas tenemos que el techo del piso principal coincidiría aproximadamente con la altura de la galería de remate, que no conocemos directamente pero podemos deducir de la altura de las carreras del principal, que sí viene en el contrato. No sabemos la elevación de la planta baja, pero lo normal es que fuera la misma que en la habitación de la torre para que la fenestración de la planta noble tenga armonía. Ello nos lleva a tener en el cuerpo más amplio una proporción de las habitaciones de 37 palmos de anchura y 30 de altura. Que esta solución no era la más adecuada lo demuestra el hecho de que en la ejecución final se acabara forzando una proporción *ad quadratum* en la planta noble, subiendo algo el porche y reduciendo la altura de la planta baja y entresuelos. En 1492 se modificó el proyecto, que pasó de ser de tapia con refuerzos de sillería a convertirse en una obra completamente pétreo. Hacia 1495 lo describe el viajero alemán Jerónimo Münzer y estaba muy avanzado, contratándose en 1502 la galería de remate. No obstante,

como se ha dicho, las obras de todo el edificio no se dieron por concluidas hasta 1520⁶¹⁴.

Las proporciones de la sala son extrañas, como veremos más adelante al hablar de los artesonados. Valga decir por el momento que la primera sensación es que a la sala le sobran 7 palmos de longitud y 7 de anchura para tener unas buenas proporciones que responderían a números enteros (de 127 x 37 a 120 x 30) y que además con 30 palmos de ancho la sala estaría bien proporcionada. Pues bien, si transformamos la sala a estas dimensiones y damos los 7 palmos de longitud que sobran a la recámara obtendremos también que ésta se transforma prácticamente en un cuadrado (24+7=29 x 30 palmos) similar a la torre, con la que también comparte –según el contrato- la fenestración con una ventana de dos columnas.

Es decir, el contrato publicado por Luis Arciniega nos remite a una modificación sobre un proyecto anterior, donde la crujía era más estrecha, la sala tenía unas proporciones precisas y la recámara era cuadrada. Da la sensación de que sobre la marcha se decidió aumentar el ancho de crujía sin cambiar el resto de los parámetros. Con estas premisas podemos intentar restituir el modelo tomado para el edificio. Parece inmediato pensar en una fachada con dos torres, un privilegio que al menos en época posterior sólo disfrutaba la alta nobleza. La otra opción sería considerar que inicialmente se pensó sólo en la torre sobre la recámara, dejando exenta la esquina, y que finalmente se decidió trasladarla al espacio libre, donde sería más vistosa. Cualquiera de las dos opciones nos sirve para las comprobaciones que vamos a hacer a continuación.

¿Guardan alguna relación estos espacios con los de la casa de los Sorell? La estancia de la torre de ésta tenía en el entresuelo una bóveda cuadrada, como sabemos por el documento de 1703. Se nos dice que la bóveda formaba un cuadrado de 23 palmos, algo menos que los 24 del ancho de crujía del resto del edificio aunque, como se ha dicho, es probable que en este caso tuviera un cierto desarrollo en profundidad. También la recámara del palacio de los Borja tendría unas proporciones raras, de 29 x 30 palmos, si bien en ambos casos puede haber un regruesamiento de muros o un error de ajuste. La *cambra major* de la casa de los Sorell era de 33 x 24 palmos, lo que supone una relación entre lados de 1,375. Estas dimensiones estaban heredadas de la construcción original, o al menos muy influidas por el quiebro de fachada.

En el palacio de los Duques de Gandía la relación es de 1,33, con unas dimensiones de 40 x 30 palmos. Respecto a la Sala, el proyecto borgiano inicial tendría unas dimensiones de 120 x 30 palmos, en una clara relación de 4 a 1. La casa de los Sorell

⁶¹⁴ Arciniega, L.: *El Palau...*, Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 63-68.

tendría 110 x 24, pero sabemos que en 1485 había en ella una capilla, que bien podría haber tenido 12 palmos y así una relación interna de 2 a 1, quedando unos 2 palmos de muro y una sala bien proporcionada. En todo caso, la presencia del quiebro de fachada podía también forzar a prolongar un poco la Sala. Desconocemos dónde se encontraba la capilla original del palacio de los Duques de Gandía.

Parece probable que la Banca Medicea esté detrás de ambas propuestas, pero se habrían interpretado de manera particular, simplificado la distribución al absorberse dos de las cinco habitaciones. El problema es saber cuál de las dos es la primera copia o adaptación y cuál es la segunda, copia de una copia. Nuestra idea es que el proyecto de la residencia de los Borja estaría inspirado en el de los Sorell y no al revés, por varias razones:

- La casa de los Sorell tomaba una longitud equivalente a la real de la Banca Medicea, un total de 87,5 “brazos” (175 palmos) algo menor al traducirla a metros en el caso valenciano por el ajuste de unidades. Además se liberaba parte de la parcela para no sobrepasar esta longitud. En la casa de los Borja se ocupó toda la parcela, llegando a unos 200 palmos más la pieza de la torre, que ayudaba a completar el frente.
- A la muerte de Tomas Sorell, en 1485, ya se había ejecutado la *cambra gran nova* y se encontraba abierta la Sala, como se ha comentado varias veces. Hemos visto que ésta se reconstruyó con los muros de piedra y podríamos pensar que la ejecutada en 1485 podría ser más pequeña, pero la lectura de la leyenda del friso nos confirma que éste se desmontó de una estancia de las mismas dimensiones que tendría el salón principal del palacio si le añadimos la longitud de la Antesala.
- Los Sorell se adaptarán al modelo borgiano con el entresuelo en fachada, hacia 1485, y con la escalera descubierta, al año siguiente. En el primer caso hemos visto que todo este espacio, incluyendo la ampliación, estaba concebido inicialmente como caballerizas. En el segundo, teníamos la escalera de caja cerrada. Debe recordarse que en la Banca Medicea no había entresuelos en fachada y que la escalera era interior.
- El proyecto de la casa de los Sorell se puede interpretar como una simple adaptación del modelo de Filarete a la ampliación de una casa señorial construida poco tiempo antes, como había ocurrido en Milán. Ello fuerza la posición de algunos muros y tabiques, así como la supresión de otros para adaptarse al programa habitual

en un palacio valenciano del cuatrocientos. Como tal adaptación, la métrica no es rigurosa. En el caso de los Borja se levanta de nueva planta y encontramos números más sencillos, que no responden tanto al palacio milanés como a un redondeo al alza de las medidas de la casa de los Sorell. A continuación se adjunta una tabla con las relaciones dimensionales de los tres edificios, suprimiendo la torre del palacio de los Borja.

	M	S	M	C	M	C	M	C	M	C	M
B Medicea (87,5 br)	1,5	41	0,37	12	0,37	12	0,37	6	0,37	12	1,5
Sorell Idea (175 p)	3	82 + 0,75 + 24 = 106,75		0,75	24 + 0,75 + 12 = 36,75		0,75	24	3		
Sorell Real (175 p)	3 2,5	110		- 0,5	33		3 2,5	23 24	3 2,5		
Borja Idea (200 p)	-	95* + 30 = 125		-	30 + 15 = 45		-	30	-		
Borja Real (202 p)	3	120		3	40		3	30	3		

La letra M corresponde a los muros, la S a la sala y la C a las cámaras o habitaciones.

* Estos 95 palmos salen de mantener la proporción ancho-largo de la sala de Milán (41 x 13 brazos) mediante la relación $41 / 13 \times 30 = 95$.

Podemos comprobar que en el caso de la residencia de los Sorell la extraña dimensión de 33 palmos en la *cambra major* parece provenir de un intento de compensar y regularizar el tamaño de la Sala que, como veremos más adelante, todavía no contaría con un artesonado sino con un tauler plano. En la casa de los Duques de Gandía comprobamos que las dimensiones son mucho más regulares. De hecho, la idea de proyecto parece haber sido tomar las medidas de la anterior y racionalizar las proporciones a módulos de 10, añadiendo después un espesor de muros apropiado.

Respecto a las longitudes totales, para la casa de los Sorell se ha tomado la relación de dos palmos por brazo, obteniendo los 175 palmos que se indican y que coinciden con los 87,5 brazos del texto de Filarete. Falla únicamente la anchura de crujía, que como vimos se habría ajustado a 24 en lugar de a 26, alterando las proporciones de las habitaciones pero cuadrando las estancias menores. Nótese también que el cómputo se ha hecho incluyendo el espesor de la torre en el diseño definitivo, aunque como se ha comentado parece probable que ésta se levantara sólo después de 1485.

En el Palacio de los Duques de Gandía se habría ajustado la proporción del cuadrado a 30 palmos, que se hace equivalente a los 12 brazos de anchura de las cámaras. Podemos establecer relaciones para obtener el largo total de la sala proporcionándola en su ancho de 13 brazos a los 30 palmos con que estamos trabajando, y obtendremos el largo de 95 que aparece en la tabla. Igualmente se puede operar con respecto al largo total, y obtendremos los 202 palmos totales que nos resultan al añadir el espesor de muros de 3 palmos. Sin embargo, la proporción de la sala no es la misma que en la casa de los Sorell.

Con ello concluimos que probablemente el modelo fue la casa de los Sorell, lo que explicaría también las adiciones y modificaciones que transformarían finalmente el Palacio de los Duques de Gandía. Debemos tener también en cuenta que en origen el palacio de los Sorell tendría una portada de medio punto convencional y que las ventanas que vemos en los dibujos decimonónicos son de principios del XVI. Debe apuntarse también el gran parecido entre las ventanas ejecutadas en la casa de los Borja y la representada en el dibujo del patio de los Sorell, que seguía el modelo tradicional valenciano. Es posible que las de la fachada fueran diferentes, pero no estaban ejecutadas todavía cuando se proyectó el palacio de los Duques de Gandía.

Es muy significativa la similitud tanto en longitud como en proporciones de la fachada del palacio de los Borja con el Palacio de Montarco en Ciudad Rodrigo, cerca de Salamanca⁶¹⁵. También es singular que el edificio salmantino presente arranques de dos torres y una de las cuatro ventanas justamente a eje de la puerta, como aparece referido en el contrato preliminar de la residencia valenciana, publicado por Arciniega. ¿Podría estar el Palacio de Montarco inspirado en el proyecto preliminar para la residencia de los Duques de Gandía?

Aunque sufriría varias modificaciones, el primer proyecto estaría ya preparado en 1484, cuando se empezaron a comprar propiedades en la zona de San Lorenzo, cronología que coincidiría con las estancias documentadas de Juan Guas en Valencia. El maestro castellano habría estado trabajando en la década de 1490 en el desaparecido Palacio de los Duques de Alba, en Alba de Tormes, pudiendo relacionarse con otros edificios del núcleo salmantino⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Sobre este tema ya tratamos en: Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.) *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*”, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

⁶¹⁶ Véase: Martínez Frías, José María: “La fundación del convento de Santa Úrsula de Salamanca y su posible relación posterior con el foco hispanoflamenco toledano” *Boletín de la Sociedad de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 67 (2001) pp. 157-187.

Una fachada con ventanas güelfas o cruzadas en el palacio de los Duques de Gandía supondría una imagen mucho más italiana, por romana o por napolitana, que finalmente se vio traicionada por las grandiosas cuadríforas de esbeltas columnillas. Hemos visto también la relación del proyecto de la casa de los Borja con la renovación de la residencia de los Sorell, que sospechamos pudo servir de modelo, como se ha argumentado anteriormente.

Finalmente, la presencia de ventanas güelfas en la casa de los Sorell justificaría la renovación completa de una parte de la fachada poco después y la posterior desaparición de los huecos originales en la otra mitad. Estos huecos encajarían con una lectura del texto de Filarete según las modas napolitanas y con su posible relación con la copia del manuscrito encargada por el cardenal Juan de Aragón en 1483.



Portada principal. Dibujo de Salustiano Asenjo.

6.1.2.- La portada principal, un elemento de confusión

La portada conopial de la entrada de la casa de los Sorell era el elemento donde se centraba la sobria decoración escultórica de la fachada. La conocemos hoy porque, tras su demolición, fue trasladada a París y vendida allí a un coleccionista italiano que la trasladó en 1924 a su ciudad natal, Reggio Emilia, donde crearía un museo.

Todavía hoy, incorporada dentro de una fantasiosa fachada neogótica de formas flamígeras, sirve de digno ingreso a la Galleria Parmeggiani (Lámina 2.1)⁶¹⁷.

Se trata de un bello ejemplo de portada cortina, audazmente resuelta en esviaje y rematada por un arco de tipo conopial de singular despiece, que muestra el dominio de la estereotomía alcanzado en la Valencia del cuatrocientos. Toda ella se encuentra enmarcada por un arrabá o alfiz, bajo el que discurre una inscripción en lengua castellana escrita con caracteres góticos que dice: *Lo que tenemos falece y ell bien obrar no perece*. Esta sentencia refleja el carácter piadoso del rico propietario, que destinaba parte de su gran fortuna a obras de caridad⁶¹⁸.

Boix sugiere que su contenido podría hacer referencia a la epidemia de peste de 1375, que se apellidó la mortandad de los infantes y que estuvo precedida por una carestía general⁶¹⁹. Aunque no lo cita, seguramente la referencia de Boix es el *Tratado Histórico de las Epidemias*, escrito por el dominico Bartolomé Ribelles, que menciona Orellana⁶²⁰. La datación del erudito, basada en la tipografía, se revela actualmente como absurda desde el punto de vista del estilo arquitectónico.

Nos parece una fecha muy temprana, pero hay que tener en cuenta que hubo nuevas pestes en 1450, 1459-60 y 1474, cualquiera de las cuales podría haber sido origen del lema. Si seguimos la intuición de Boix podríamos aventurar que quizá la epidemia de 1474 –y no la de 1375– pudiera haberse llevado la vida de algunos seres queridos de Mossen Sorell, aunque se trata sólo de especulaciones. Que la portada se añadió sobre una fachada anterior es evidente en la fotografía de Laurent, siendo la única duda si la configuración del palacio en todo su esplendor sería coetánea o anterior.

⁶¹⁷ Luigi Parmeggiani, nacido en Reggio Emilia en 1860, había huido a París tras intentar contra los diputados socialistas Ceretti y Prampolini. Allí conoció al pintor y tratante de arte asturiano Ignacio León y Escosura, quien seguramente había comprado años antes la portada principal del palacio de mosén Sorell al mismo tratante que había vendido la portada de la capilla al Louvre. Tras colaborar con Escosura en la dirección de las dos tiendas de antigüedades que poseía, una en París y otra en Londres, fundó con el pseudónimo de Louis Marcy un negocio de objetos de arte de formas medievales, que invadirían la mayor parte de colecciones públicas y privadas en la segunda mitad del XIX. A su regreso a Reggio en 1924 llevó consigo parte de la colección de antigüedades de Escosura, sus cuadros y una selección de los mejores objetos de Marcy, con los que creó la Galería Parmeggiani, vendida al municipio en 1932. En el nuevo edificio neogótico se colocó la portada valenciana, e imitando sus formas flamígeras se resolvieron las ventanas.

⁶¹⁸ José María Tavera, en su *Refranero Español* (p. 228) recoge esta sentencia explicando así su sentido: los bienes materiales acaban por desaparecer, las buenas acciones permanecen aún después de la muerte de quien las realiza.

⁶¹⁹ Boix y Ricarte, Vicente: *Apuntes históricos sobre los fueros del antiguo reino de Valencia*, Imprenta de Mariano de Cabrerizo, Valencia 1855, p. 166. El mismo autor había ya insinuado esta relación en: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia 1845, volumen I, p. 476.

⁶²⁰ Orellana, M. A.: *Valencia...*, tomo II, p. 318, nota 7.

Acompañaban a la leyenda, a modo de imagen gráfica de la fugacidad de los bienes terrenales, unos relieves de dos haces de trigo ardientes. La epidemia de 1474 fue consecuencia de dos años de falta de lluvias y malas cosechas, lo que redundó en nuestra reinterpretación del argumento de Boix. Otro detalle interesante es el temprano empleo de la lengua castellana, aunque lo cierto es que en época de los Trastámara y sobre todo en tiempo de los Reyes Católicos ya iba ganado prestigio entre la aristocracia valenciana al tratarse de la empleada principalmente por el rey y la corte.

La idea de presentar una portada con las divisas y lemas de los propietarios entraría plenamente dentro de la óptica tardogótica. El caso más paradigmático, que probablemente sirviera como modelo a los Sorell, es el de la Casa del Cordón en Burgos. Levantada en 1476 por el Condestable de Castilla Pedro Fernández de Velasco y su esposa Mencía de Mendoza, en las jambas de su portada principal aparecen unicornios aludiendo a la pureza de las damas de la casa. El lema de los Velasco, *Un buen morir honra toda la vida*, es una traducción de un verso de Petrarca. Le acompaña el lema de los Mendoza: *Omnia pretereunt preterit amare deum* (Todas las cosas son pasajeras excepto el amor de Dios) ocupando ambos una posición destacada en la composición⁶²¹. Lo cierto es que el lema de los Mendoza no es tan lejano del que escogieron los Sorell: *Lo que tenemos falece y ell bien obrar no perece*. Es probable que se trate también de una cita culta, aunque no hemos encontrado su proveniencia, como se ha dicho antes.

Vayamos a los aspectos formales de la portada. El molduraje de jambas y arcos, así como la sobria decoración vegetal de los capiteles, resulta muy semejante al de la portada de la Capilla Real del Convento de Predicadores de Valencia, realizada por Francesc Baldomar en torno a 1440. Sin embargo, la articulación de las basas, con alturas muy diferenciadas, demuestra un avance en el campo compositivo. No conocemos más portadas realizadas por Baldomar, salvo el pequeño paso a la entrada del Miguelete en la Catedral (c. 1460) y algunos elementos en patios privados, de difícil datación y autoría. En todo caso, la potencia de las columnas adosadas en las jambas parece apuntar más a esta etapa del maestro que a su obra de la ampliación de la Catedral.

Sin embargo, el hecho de que las portadas laterales de la Lonja, comenzada en 1483, estén reinterpretando el modelo de la casa de los Sorell sugiere que debía ser algo relativamente reciente. No obstante, debe notarse que el acceso de la Lonja carece de

⁶²¹ Alonso Ruiz, Begoña: “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI” en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2005 pp. 121-206, concretamente pp. 129-130 (nota 19).

alfiz, aunque se protege con un guardapolvo conopial. Sabemos que Francesc Baldomar falleció en 1476, lo que establecería una fecha *ante quem* suficientemente razonable para la pieza

La incorporación del léxico flamígero dentro de la arquitectura de Francesc Baldomar se puede establecer entre 1450 y 1455, período en que se ejecutarán las ventanas conopiales de la escalera de caracol y la estancia sobre la sacristía de la Capilla Real⁶²². También en la portada valenciana se retoma la superposición de arco carpanel y conopial, aunque la forma con que lo adopta Baldomar se aleja de las elaboraciones de la arquitectura flamígera centroeuropea, relacionándose más con elementos de la arquitectura siciliana. En todo caso, la presencia de arcos carpaneles y conopiales, tratada de una u otra manera, será constante hasta el desarrollo de las formas mixtilíneas en la década de 1490.

El elemento más significativo de la sobria portada de Baldomar es el elaborado escudo de armas, ubicado en el neto del arco y ya de marcado carácter germánico. En él se representan los blasones de Sorell y Aguiló, propios de Bernat Sorell, sobrino de Tomas, coronados por un yelmo de parada de gusto centroeuropeo con los lambrequines transformados en un espeso follaje de cardinas rematadas en bolas.

Este tratamiento de los lambrequines, de alguna manera recuerda al que encontramos en los grandes escudos de la Capilla del Condestable de Burgos (1482-1494) pero, sobre todo, a los que aparecen en la portada de la Casa de las Conchas de Salamanca (1493) o el ático de la fachada de la Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia (1490-1507). Los yelmos también son muy similares a estas dos últimas, sobre todo a los de la capilla, algo más toscos, con las rejillas verticales de los cascos de parada germánicos de finales del XV, que también se han roto por estar vaciadas en relieve. Igualmente el escudo se resuelve de manera similar en su parte superior, con un leve pico formado por dos curvas cóncavas, característica que desarrolla Juan Guas en los emblemas reales en San Juan de los Reyes o en el Infantado.

El blasón que vemos en la portada lateral de la Lonja de Valencia nos puede recordar al de la casa de los Sorell, pero presenta notables diferencias. El escudo propiamente dicho adopta la forma italiana, contorneado por contracurvas. Los lambrequines no muestran cardinas, sino bolas en su desarrollo⁶²³. Por último, el tipo de casco

⁶²² VV.AA.: *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de Predicadors de València. Estudis*, vol I, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996. En particular, en 1452 se realiza la ventana del caracol y en 1453 la de la Sacristía. (pp. 97-98).

⁶²³ Lo cierto es que estos lambrequines podrían ser fruto de la restauración que parece que se llevó a cabo. El dibujo de Ramón María Ximénez muestra como cardinas rematadas por bolas, como en la casa de los Sorell y los ejemplares antes citados.

también es sensiblemente diferente. Su visera se cierra con una rejilla bidireccional, propia de los modelos franceses en las décadas centrales del siglo XV, frente a un diseño de barras verticales, más propio del último cuarto de siglo y similar al que subsiste sobre el escudo de los Sorell.

Sabemos que este yelmo se retocó en el siglo XIX, porque en el levantamiento de planos realizado por Ramón María Ximénez aparece el mismo escudo, pero sobre él no hay un casco cerrado, sino que se contempla el enigmático rostro de una persona y una cimera con forma de dragón alado, que guarda una cierta similitud con el del palacio del Infantado. Más que un invento del arquitecto decimonónico, lo que da la sensación es que la rejilla estaba tallada con un delicado vaciado y que se habría representado incluso el rostro que quedaba en un segundo plano, liberado por la rotura de la visera. Sabemos únicamente que el escudo de armas debía encontrarse entonces en un estado lamentable ya que, según nos advierte el viajero británico Richard Ford, las tracerías de las ventanas y las armerías habían sido mutiladas por los invasores franceses unas décadas antes⁶²⁴. En todo caso, el casco actual resulta similar al que hay en lo alto de la portada principal.

Consultando la obra del reputado heraldista británico Arthur Charles Fox-Davies, reeditada hace relativamente poco, se puede comprobar perfectamente la diferencia en la lámina VI. En la parte superior de la página se nos muestra la imagen de dos caballeros combatiendo, procedente del Libro de Torneos de René de Anjou (c. 1440-1450) con grandes viseras de rejilla bidireccional, mientras que en la inferior aparecen dos caballeros tomados de un manuscrito alemán de 1471, con las barras verticales⁶²⁵. Este último es el que se repite en los diseños heráldicos desplegados por los arquitectos y artistas castellanos desde las últimas décadas del siglo XV, influenciados directamente por los modelos germánicos.

Si afinamos un poco más en relación a la forma del escudo de la casa de los Sorell, propiamente dicho, podemos observar que presenta un perfil con curvas y contracurvas, en la línea de los diseños desarrollados por Juan Guas en San Juan de los Reyes (1476-1495) o el Palacio del Infantado (1480), que tanto éxito tendrán en época de los Reyes Católicos. Una solución similar, aunque con el borde inferior de medio punto, empleará Simón de Colonia en la Capilla del Condestable (1482-1517).

⁶²⁴ Ford, Richard: *A handbook for travellers in Spain* (3ª edición) John Murray, Londres 1855, volumen 1, p. 377.

⁶²⁵ Fox-Davies, Arthur Charles: *The art of heraldry* (1904) Bloomsbury Books, Londres 1986, p. 33 y lámina VI. Habría que plantearse la posibilidad de que estos yelmos fueran un invento de la restauración en estilo. Es el diseño que aparece en las láminas del *Dictionnaire raisonné du mobilier*, de Viollet-le-Duc, cuyos seis volúmenes fueron publicados entre 1858 y 1873. Concretamente, en los dibujos que acompañan a la voz *Tournoi*, las figuras 5, 14 y la Lámina LIII.

Caracteriza a todos estos escudos tener su borde superior formado por dos arcos bastante tendidos, como si se tratara de una tela colgada.

Pero en el escudo de los Sorell, si nos fijamos, comprobaremos que únicamente sobresale el pico central, quedando los laterales perfectamente horizontales. Este mismo motivo, más exagerado⁶²⁶, se observaba en los escudos tallados en el friso del salón principal del edificio (Lámina 1.5) y también en una portadita del patio del palacio valenciano de los Boil de Scala, donde la presencia de motivos renacentistas parece apuntar a una fecha algo posterior a 1500. También aparece en el claustro de Santo Domingo de Xátiva, del que no existe documentación, aunque la presencia de nervios de yeso apunta a principios del XVI.

Esta variante concreta nos permite ajustar mucho más la cronología y buscar paralelos. El perfil horizontal con la curva central aparece en los escudos del patio del Palacio del Infantado (1483)⁶²⁷ y la denominada Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia (1490-1507) aunque su base es redondeada, como en Burgos. Tienen ya su base conopial uno de los escudos conservados en el castillo de Vélez Blanco, rodeado por una guirnalda de carácter renacentista, que podría ser coetáneo al patio (1506-1515). Este último, con el pico central bien marcado, guardaría bastante más relación con los que veremos en el friso de la Sala del palacio de los Sorell. Muy similar es también el escudo que remata el *Retablo de Santa Ana*, de Diego de Siloé, en la Catedral de Burgos (1486-1492)

Todo ello nos apunta a una influencia castellana y a una cronología tardía, entre 1490 y 1510, algo que no encaja con el robusto diseño de la portada. Es probable que esta pieza monolítica esculpida sustituyera a otra anterior con las armas de Tomas Sorell, sobre todo porque Francesc Baldomar falleció en 1476, nueve años antes que el primer propietario del palacio. De hecho, la particular concepción del arco portante conopial y la pieza monolítica del arco carpanel a modo de dintel permitirían

⁶²⁶ Hemos encontrado también la misma forma de escudo en las marcas del pavimento del entresuelo del Castillo de Herbés, lo que nos confirma que el dibujo no está exagerado. El escudo aparece en un pavimento del entresuelo, que quizá podríamos datar de hacia 1535. Sin embargo, se trata simplemente de un sello para marcar la cerámica, por lo que es posible que se haya copiado un modelo de escudo anterior, actualmente perdido. Hay que tener también en cuenta que Herbés es una pequeña aldea de Morella, lo que explicaría el retraso y la permanencia de determinados estilemas. En todo caso sería posterior a 1484, momento en que Herbés pasa a manos de los Valls. Sobre el palacio no hay una bibliografía fiable, formando estos datos parte de las conclusiones del análisis de elementos artísticos que hemos hecho dentro del proyecto de rehabilitación para el palacio, a cargo de los arquitectos Fernando Vegas y Camilla Mileto.

⁶²⁷ Debe notarse que en la portada se empleó la solución convencional. Quizá se debería relacionar en este caso la forma del escudo con la presencia de las coronas superiores, que ocultan parcialmente los extremos del borde superior.

fácilmente dicha operación de sustitución. Y la operación sería todavía mucho más sencilla si hubiera existido un traslado, como suponemos.

En nuestra opinión, es posible que la portada procediera de otro edificio, presumiblemente el Hospital de En Sorell, ubicado en la actual parcela del nº 4 de la Plaza de Beneyto y Coll. Como se ha comentado con anterioridad, este hospital –o, más bien, hospicio para pobres- debió cerrarse antes de 1512, porque no aparece recogido en el laudo pronunciado el 17 de abril de ese año y aprobado por el rey Fernando el Católico a 30 de septiembre del mismo, en el que se decretaba la clausura de todos los hospitales de Valencia para su incorporación al nuevo Hospital General⁶²⁸. Aparece en el testamento de Tomas Sorell, en 1485, pero no se menciona en el de Mossen Bernat Sorell del año 1508.

Fundado o ampliado en torno a 1470, encajaría la fecha para atribuir su autoría a Francesc Baldomar, que falleció en 1476. Igualmente, sería un modelo existente cuando en 1482 se presentó el proyecto de la Lonja de Valencia. Desmantelada la fundación benéfico-asistencial que le daba sentido, seguramente se vendió el edificio o se destinó a otro uso, y se decidió entonces incorporar la portada a la residencia familiar. Hay dos razones por las que intuimos que la portada provendría del citado Hospital y no de otro lugar.

La primera es que la portada está resuelta con un ligero esviaje⁶²⁹, que coincidiría con el ángulo que forma actualmente el frente con el nº 4 de la Plaza con respecto a la calle de En Borrás⁶³⁰. En este frente hay actualmente una parcela de tamaño mediano, ocupada por un edificio mucho más moderno. Tendría bastante lógica que, dada su ubicación en esta parte de la Plaza, la portada del Hospital de En Sorell estuviera centrada y orientada hacia la embocadura de la calle, una excusa perfecta para incorporar un trazado oblicuo, tan del gusto de Baldomar.

El segundo argumento sería quizás más discutible. Solamente conocemos otra portada tardogótica equiparable en Valencia, concretamente la de la Casa de los Escrivá de Romaní, de hacia 1507. Esta portada guarda bastante semejanza con la construida después de 1495 por Joan Corbera para el antiguo Hospital General de Valencia. Lo cierto es que los Escrivá también habían tenido su hospital, que había desaparecido tiempo atrás. Fue Guillem Escrivá, secretario del rey Jaime I, quien

⁶²⁸ Boix, V.: *Apuntes históricos...*, pp. 153-158.

⁶²⁹ En las fotografías no se aprecia demasiado, pero el dato fue confirmado por la persona que las realizó.

⁶³⁰ También la calle Mare Vella marca un ángulo similar con respecto al frente del nº 3 de la Plaza, si bien la embocadura cae en la zona ocupada por el muro islámico, donde no resultaría lógico colocar una puerta.

creó en 1256 el Hospital de San Guillem en la parroquia del Salvador⁶³¹. Esta fundación, con el tiempo, pasaría a ser el actual Monasterio de la Trinidad, junto al Museo de Bellas Artes. Consideramos, por tanto, que en ambos casos la portada hospitalaria se podría considerar como un privilegio o recordatorio de las antiguas obras pías de ambas familias.

No debemos tampoco desestimar la existencia de alguna otra relación entre las residencias de los Sorell y los Escrivá, donde los pilares cuadrados del patio y algunas portadas interiores también tienen un cierto aire de familia. De hecho, se ha comentado anteriormente que la capilla funeraria de la familia de Isabel Saranyó, segunda esposa de Mossen Bernat Sorell, fue legada por herencia de ésta a Joan de Romaní y Escrivá, casado con Jeronima Boil, que fue el matrimonio que renovó la casa a la que nos referimos después de 1507.

Existe, sin embargo, un posible problema con la procedencia planteada. La portada de la casa de los Sorell guarda estilísticamente una gran relación con la de la Capilla Real, realizada en la década de 1440. Lo más característico de esta obra es la rotundidad de los baquetones de las jambas, que prácticamente parecen columnas. Pero ¿seguía Baldomar haciendo esta arquitectura en 1470? Conocemos algunos arcos de patio similares, como los que se conservan en el Palacio de Scala o en un edificio particular de la calle En Bou pero ¿de qué época son? Las actuaciones de Baldomar en el Almudín, La Trinidad o la Catedral, todas ellas de hacia 1460, son mucho más delicadas, menos rotundas. Ello llevaría a pensar que los patios anteriores podrían datarse hacia 1440 ó 1450, con lo que haciendo la portada coetánea se nos saldría de fechas para pertenecer al Hospital de En Sorell.

Podría haber pertenecido a la propia casa de los Sorell, construida hacia 1460, pero esta portada no es propia de un edificio privado. Podría tratarse simplemente de una pieza de expolio reutilizada por su valor estético, pero nos resulta extraño este interés anticuario en una época donde los canteros del círculo de Pere Compte estaban realizando portadas de una calidad excepcional. Nos quedaría, finalmente, pensar que se trataba de un elemento reconocible y con un claro simbolismo para los valencianos del siglo XV, algo que enlazaría con la leyenda que la acompañaba.

¿Podía ser la antigua portada del *Hospital dels Folls*? Recordemos que durante años Tomas Sorell fue uno de los administradores de esta institución benéfica, pionera del cuidado de enfermos mentales en toda Europa. Sobre sus terrenos se levantó el Hospital General a partir de 1495 y es probable que la actual portada sustituyera a una anterior ubicada en el mismo lugar, al final de la calle Torno del Hospital. Y el

⁶³¹ Cruilles, M. de: *Guía urbana...*, tomo I, p. 377

encuentro de esta calle con el muro de cierre de la institución describe un ángulo irregular muy similar al observado en la calle En Borrás, al hipotizar que la procedencia de la puerta fuera del Hospital de En Sorell.

La idea de que la entrada de los palacios urbanos debería parecerse a la de los edificios públicos y, además, caracterizar a sus propietarios, había sido planteada por Leon Battista Alberti e su célebre tratado, publicado en 1485 y del que existían copias en Valencia desde al menos 1490, como se vio:

La casa real y las del que en la ciudad libre es senador, pretor o consular, ha de ser la primera de todas las que desearedes que sea muy adornada [...] Querría yo que la portada se ofrezca muy adornada y lucida, según la dignidad de cada uno, succédale un portal muy claro y no falten espacios magníficos. Finalmente todas las demás casas después de ésta a imitación de las casas públicas tendrán para sí cuanto la cosa misma permitiere, y tomarán lo que haga para adorno y dignidad, aplicada de tal manera esta moderación que parezca haber querido más buscar el buen parecer y gracia, que no seguir el fausto [...] Así aquí las particulares en toda gallardía de ornamentos, y en copia fácilmente sufrirán ser excedidas por las públicas, porque no querrán para sí lo que se le imputaba por crimen a Camillo⁶³².

En el texto queda implícito el hondo calado de la idea del *decorum* vitruviano. Por otra parte, en la obra del tratadista italiano se exalta el papel de las columnas en la decoración de las entradas, haciendo referencia a la Antigüedad, aunque se exige una mayor contención que en los edificios públicos:

[...] No se adornarán todas las cosas con mármol imeto, o pario, porque estas cosas son de los templos, pero usará de las cosas medianas con lozanía, y de las cosas lozanas moderadamente. Contentar se ha con ciprés, larice, y boj, encostrará con obra de yeso blanco con figuras, y vestirálo con pintura sencilla, hará las cornisas de piedra lunense o travertina. Mas con todo eso no apartará del todo de sí aquellas cosas excelentes, ni las desterrará, sino que las asentará muy regladamente en los lugares muy dignos, como piedras preciosas en corona, y si os parece determinar brevemente todo el negocio, estatuyrélo así, que conviene las cosas sagradas aparejarse en tal manera que ninguna cosa más se pueda añadir para la majestad y admiración de hermosura, aunque las particulares se han de tener de manera que por el contrario ninguna cosa parezca que se les puede quitar, lo cual esté junto con excelente dignidad a las demás cosas, como son las cosas públicas profanas, me parece que se les ha de dejar aquello que entre estas cosas es medio⁶³³.

⁶³² Alberti, Leon Battista: *Los diez libros de Arquitectura*, Imprenta de Alonso Gómez, Madrid 1582, p. 270, 8-25.

⁶³³ Alberti, L. B.: *Los diez libros...*, p. 270, 26-39.

Es interesante la referencia al empleo del yeso para las portadas interiores, algo que encontraremos en el tardogótico hispano y concretamente en Valencia desde la década de 1480⁶³⁴, aunque su origen sea probablemente la tradición andalusí. También la sobriedad y contención arquitectónica responden a las recomendaciones de Alberti, si bien ésta era una situación que provenía de época anterior.

Como se ha comentado, la portada debió trasladarse en un momento dado a la residencia de los Sorell, como parte de un programa de embellecimiento vinculado a la ostentación de riqueza. En este momento sería muy fácil sustituir el escudo o lo que hubiera sobre el arco de entrada. En todo caso, el traslado explicaría también el deficiente encuentro de las piedras de la portada con los paramentos contiguos, que con un poco de atención podemos observar en la antigua fotografía de Laurent.

El alfiz con su guardapolvo cuadrado podría perfectamente haberse añadido también en este momento, junto con la inscripción y los haces de trigo que lo decoran. De hecho, las portadas valencianas de después de 1500 cuentan casi siempre con alfiz decorado, seguramente por influencia del tardogótico castellano. La más antigua que tenemos documentada sería, quizás, el paso de la antigua librería de la Catedral, donde Joan de Kassel talló una Anunciación para la decoración de las enjutas en 1497⁶³⁵. El guardapolvo cuadrado de la casa de los Sorell tiene una enorme fuerza compositiva, muy acorde con las líneas rotundas de las molduras del resto de la portada. Sin embargo, debe observarse también que aquí la solución no es la habitual, donde el alfiz entronca con un guardapolvo adaptado a la forma del arco.

Existen guardapolvos desde mediados de siglo en la arquitectura del Reino de Nápoles, vinculados al reinado de Alfonso el Magnánimo, si bien su origen podría ser anterior. Se trata de las portadas llamadas “durazzescas” cuyo origen realmente podría remontarse a la tradición federiciana, enlazando con referentes orientales⁶³⁶. También en Sicilia encontramos, por influencia napolitana, una portada similar en el Palacio Arzobispal de Palermo. Sin embargo, en estos ejemplos italianos los guardapolvos son más delicados y presentan continuidad con las impostas.

Dentro del palacio también se habrían resuelto con esta segunda solución escalonada los bancos de las ventanas de la Sala, como se puede comprobar en el dibujo decimonónico. Ello nos hace pensar que toda la cantería de la sala se rehizo por el

⁶³⁴ Sobre este tema está investigando desde hace años la profesora M^a Isabel Giner, de la UPV.

⁶³⁵ Zaragoza Catalán, Arturo: *Arquitectura gótica valenciana, Generalidad Valenciana*, Valencia 2000, p. 185.

⁶³⁶ Sobre este tema puede verse: Iborra Bernad, Federico: “Notas sobre la arquitectura de los reinos de Valencia y Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo: portadas y artesonados”, en *Las relaciones entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. El intercambio artístico*, Dpto. Patrimonio Artístico y Documental e Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León, septiembre, 2009, pp. 365-378

mismo maestro que labró el guardapolvo de la portada, algo que encajaría por su perfecta correspondencia con la posición de las habitaciones.

Por otra parte, la tipografía gótica de la inscripción y sobre todo el uso de líneas en forma de S para separar las palabras tendrían su paralelo en el friso de la iglesia toledana de San Juan de los Reyes (1476-1495). Esta particularidad no tiene paralelo en otras construcciones de la misma época como la Casa del Cordón (1476) el Palacio del Infantado (1480) o la Aljafería (1488) donde no hay separación entre las palabras. En monumentos poco posteriores, como el propio claustro de San Juan de los Reyes (1496) o la Capilla de los Vélez (1490) se prefiere separar las palabras o introducir guiones.

Dado que la inscripción de San Juan de los Reyes está pintada sobre la piedra del friso, debió ejecutarse después de cerrar las bóvedas, lo que nos sitúa a finales del período de construcción del templo, hacia 1495, por las mismas fechas en que los Sorell estuvieron sirviendo en la corte del Príncipe Juan. Ello nos lleva a plantear la posibilidad de que la recomposición de la portada de la casa de los Sorell, a partir de la preexistencia hospitalaria, se hubiera gestado en ámbito castellano. La proporción del remate de la portada recuerda a ejemplos de alfices como el de la Casa del Cordón en Burgos (1476, reformada en 1494) pero también el llamado Palacio de Juan de Contreras en Ayllón (1497)⁶³⁷

Consideramos, por todo ello, que la renovación de la fachada del palacio de los Sorell habría tenido lugar después de 1495. Aunque no se inauguró hasta 1512, fue también en 1495 cuando se fundó el nuevo Hospital General, momento en que se podría haber cerrado el Hospital de En Sorell para hacer los donativos a la nueva obra. El diseño del escudo y concretamente el yelmo estaría en este momento de completa vigencia en Valencia, donde todavía no se habían concluido las obras de la Lonja. Por último, la fecha sería posterior a la construcción del Palacio de los Duques de Gandía (1485) pero anterior a la Casa de los Escrivá (1507) cuya elaborada portada de carácter hospitalario estaría inspirada en nuestro edificio. Si entramos en la heráldica, la presencia de las armas de Aguiló nos sugeriría una cronología posterior a la recepción de la herencia de la familia materna, es decir, después de 1503.

⁶³⁷ AA. VV.: *Isabel la Católica...*, p. 258.

6.1.3.- Las ventanas góticas de la Sala y su carácter italianizante

Hay más detalles que apuntan a una cronología no anterior a 1490 para toda la reordenación de la fachada. Entre ellos destacan las ventanas de la sala (Lámina 7.9). Sus antepechos calados suponen una innovación en Valencia y podrían relacionarse con los de la Casa de las Conchas de Salamanca, localidad que fue entregada como feudo privativo al Príncipe Juan⁶³⁸. El diseño concreto del antepecho (Lámina 1.6) es muy similar al de la escalera de yeso recuperada en el Colegio del Arte Mayor de la Seda, también fechada entre 1495 y 1505⁶³⁹.

Por otra parte, los arcos de medio punto en las ventanas nos sitúan nuevamente en torno a 1500. Llorente los representa ligeramente ovalados o peraltados, y Pere Compte peralta las bóvedas de la Lonja y también los arcos de la cabecera del Convento del Carmen de Valencia. Encontramos también arcos peraltados de medio punto, también parabólicos, en las puertas menores del patio del Palacio de Catalá de Valeriola. La ventana recayente al huerto, perfectamente definida en el dibujo conservado en la colección Lázaro Galdiano (Lámina 1.5), no es de medio punto sino trilobulada. El diseño es particular, puesto que el hueco central está separado del resto y tiene la forma de un círculo perfecto.

El mismo motivo se intuye entre las llamas en el grabado del incendio (Lámina 1.12) publicado a tamaño folio en la revista *La Academia*⁶⁴⁰. La segregación del lóbulo central es una característica de las ventanas valencianas de principios del siglo XVI, aunque suelen tener un remate conopial. Así aparecen en la actuación de Joan Corbera en el patio del Palacio de la Generalidad, en torno a 1510. Encontramos, sin embargo, la pieza circular exenta en una ventana de mármol de Carrara procedente del desaparecido Palacio de los Centelles, de Oliva, renovado por Serafín de Centelles entre 1507 y 1510⁶⁴¹. Esta forma de resolver las ventanas, muy singular, la

⁶³⁸ Tenemos al menos un precedente de mediados de siglo en la decoración de las ventanas del palacio de Jacques Coeur, en Bourges. Se trata de la lujosa vivienda de un próspero comerciante, que llegó a ser el hombre más rico e influyente de la corte de Carlos VII, aunque cayó en desgracia y fue encarcelado en 1451. Su residencia palaciega, levantada en la década de 1440, presentaba ventanas güelfas de tradición francesa cuyos antepechos se decoraron con tracerías similares a las del remate de coronación del edificio. Esta solución no sería tan habitual en época posterior, prefiriéndose la composición mediante molduras horizontales a nivel de forjados y alfizares, con una decoración continua entre ambas, como en el desaparecido Hotel de la Tremoille, en París, o dejando la banda completamente lisa, como en el Hotel de Cluny y la mayoría de los castillos del Loira.

⁶³⁹ Esta escalera se habría construido entre 1496 y 1506-7, según sugiere a partir de datos documentales Navarro Espinach, Germán: *El Col·legi de l'Art Major de la Seda*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1996, p. 104. De finales del XV o principios del XVI sería también otra importante escalera de caracol tardogótica, más compleja que la de Valencia, que hay en el Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

⁶⁴⁰ Este detalle solamente es apreciable en los grabados originales y no en la versión reducida que publicó González Martí, donde el grano de los puntos de la imprenta emborrona la imagen.

⁶⁴¹ Se trata de restos de una ventana con jambas clásicas y frontón avenerado, en la misma línea de las que se ejecutarán para el patio del Palacio del Embajador Vich. Puede relacionarse con las columnas de

encontramos también en el Palacio Bellomo de Siracusa, de época federiciana pero remodelado en tiempos de Alfonso el Magnánimo⁶⁴².

Debe observarse también en el mismo dibujo que las esbeltas columnillas, tal como están representadas, no responderían a los modelos habituales producidos en Gerona, donde el cimacio tendría una altura proporcionalmente mayor. Más bien recuerdan a las columnillas de mármol utilizadas en el sur de Italia desde finales del siglo XV, como las de las ventanas del Palacio Abatellis de Palermo, con las que guardarían cierto parecido. Ello parece incidir en el carácter italiano de estas ventanas. No obstante, podría tratarse sólo de un error del dibujante.

Si las ventanas de la fachada eran como la del huerto ¿Por qué tanto en el dibujo de Llorente como en el alzado parcial de 1877 se representan arcos de medio punto? Una posible explicación sería que en la parte exterior el motivo trilobulado quedara inscrito en un arco peraltado, formando una especie de tracería que no se reflejaría al interior. Un detalle así enlazaría con los elaborados antepechos calados, de los cuales solamente la pieza central atravesaba el muro.

La presencia del arco trilobulado inscrito en un arco ojival, más propia de la arquitectura religiosa, la encontramos en una ventana de grandes dimensiones conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que dibujó el arquitecto Street en su libro y que podría ser de hacia 1400. El modelo propuesto con los dos arcos inferiores y el lóbulo abierto, inscrito en un arco de medio punto, aparece en el primer cuarto del XV en los ayuntamientos de Morella y Canet lo Roig, en lo que Arturo Zaragozá ha interpretado como una posible evocación de las ventanas renacentistas de Florencia, ciudad con la que las poblaciones del Maestrazgo mantienen una intensa relación en los siglos XIV y XV.

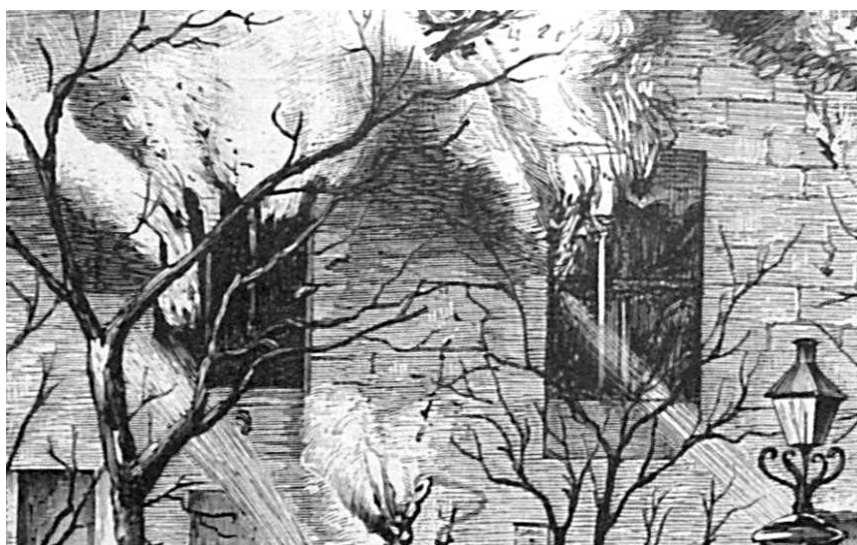
Existe una lámina dibujada por el arquitecto Chapuy, de la que no hemos podido conseguir todavía una copia de suficiente calidad, que muestra con detalle las ventanas de la fachada principal del edificio. El dibujo nos presenta una ventana valenciana de finales del XV o principios del XVI, con su lóbulo central exento, aunque parece existir una ranura de conexión. Las esbeltas columnillas deben ser de piedra de Gerona y los capiteles responden al diseño habitual de lirios. Más

Carrara que había en el patio o con el piso superior, que presentaba incluso balaustres renacentistas. En el volumen monográfico sobre el palacio de Oliva sólo aparece fotografiado el frontón, pero encontramos también la jamba y uno de los arcos en Gavara Prior, Joan J.: Consideracions al voltant de les traces del Palau Vich i la fortuna d'algunes de les seues pertinences" en *L'ambaixador Vich. L'home i el seu temps*, Generalidad Valenciana, Valencia 2006, pp. 93-128, concretamente p. 103.

⁶⁴² Esta ventana aparece recogida por Arturo Zaragozá, junto a otras muy diferentes, en la página 163 de Mira, Eduardo y Zaragozá, Arturo: *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003., vol. I, p. 163.

interesante resulta la basa, ligeramente peraltada y muy similar a las existentes en las ventanas del Palacio de los Marqueses de Scala en Valencia, de controvertida datación. En el antepecho se puede ver una única pieza central calada similar a la recogida en los dibujos de la colección de Lázaro Galdiano. La ventana podría ser perfectamente la recayente al huerto. También podría ser un hueco de fachada. Aunque Llorente los representa de medio punto y con tres piedras talladas bajo el alféizar, el detalle del dibujo de Asenjo insinúa un aspecto muy similar al recogido por Chapuy.

Todo lo comentado anteriormente sería plenamente compatible con una cronología entre 1503 y 1506. La heráldica con las armas de Aguiló en la puerta y en el friso de la Sala sugiere una reivindicación del linaje materno, que podría relacionarse con el reconocimiento de Bernat Sorell como heredero legítimo de las propiedades de sus abuelos. Por otra parte, hemos visto que en 1506 se están trasladando carretas de piedra del palacio a la Lonja y a la Casa de la Ciudad, material que probablemente se empleó para forrar o levantar de nueva planta toda la zona izquierda de la fachada, como se observa en el dibujo de Asenjo. La parte derecha seguía siendo obra de tapia, al menos a partir de cierta altura, según refleja la fotografía de Laurent, lo que enfatizaba la visión fragmentada del frente del edificio.



Detalle de las ventanas del palacio en el dibujo de Salustiano Asenjo.

6.2.- Interrogantes y novedades en el patio del palacio

El patio principal del edificio también mostraba novedosos elementos que lo caracterizaban, hoy conocidos sólo a través del grabado publicado por Adolfo Venturi (Lámina 1.19). Éste nos representa un espacio de organización abierto, propio del gótico mediterráneo. La escalera exterior se desarrolla de atrás hacia

adelante, algo que como ha observado Concepción López es característico de la arquitectura valenciana de la época vinculado a la disposición de los espacios representativos en la crujía de fachada, frente a la tradición de otros lugares de la Corona de Aragón, como Barcelona, donde los salones se encuentran al fondo, relacionados con el jardín.

Al fondo del patio encontramos la sucesión de los dos grandes arcos que dan salida al huerto, con el segundo cerrado por una reja que aparece documentada ya en 1703. Por su estilo el arco corresponde al último cuarto del XV o las primeras décadas del XVI, si bien la ilustración no permite contrastar el tratamiento de las esquinas, que sabemos que se redondea después de 1500. Por encima de estos arcos encontramos una ventana trilobulada similar a la que se construyó en la torre del Palacio Ducal de Gandía y en los dos rincones laterales sendos miradores de gran singularidad, sobre los que nos detendremos algo más. Resulta también extraña la presencia de un escudo tallado en la parte superior del muro derecho del patio, como se observa en el dibujo publicado por Venturi, que acaso pudiera ser el conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

6.2.1.- Originalidad de los pasos en esquina

Como se ha comentado ya al hablar de las etapas y autorías del edificio, lo más notable del patio eran los dos miradores poligonales en esquina montados sobre trompas, que servían de pasos entre estancias no adyacentes (Lámina 7.3). El recurso del paso oblicuo desde esquinas de estancias, pero a través del muro, es algo que se encuentra ya en edificios muy anteriores, como el Palacio de los Reyes de Mallorca en Perpignan. Recurso distributivo ocurrente, aparecerá en múltiples ocasiones repetido, fundamentalmente ejecutado con albañilería. La solución en piedra no deja de ser un problema de estereotomía complicado, que Baldomar resuelve magistralmente en la portada en esquina y rincón que conecta el Miguelete con la Catedral de Valencia.

Un nuevo avance lo supone el empleo de cuerpos volados sobre el patio para comunicar dependencias. Se encuentran tímidas soluciones en trompa triangular en algunos edificios civiles de Barcelona, como el de palacio Berenguer de Aguilar, realmente emparentado con las soluciones de trompas en esquina empleadas al menos desde finales del siglo XIV en algunas capillas o aulas capitulares, así como en el gran hueco ochavado del portal de Serranos en Valencia⁶⁴³.

⁶⁴³ Casi siempre aparece la figura de Pere Balaguer detrás de estas soluciones, que se pueden encontrar en varios lugares, desde la Catedral de Segorbe al Monasterio de El Puig.

La solución del ventanal sobre la trompa octogonal remitiría, en otro contexto, a los miradores medievales ingleses o alemanes, como los de la Abadía de Wells o el castillo de Heidelberg. Más próximo al ámbito valenciano, los encontramos en el balcón que realizó Sagrera en la entrada de la Sala dei Baroni del Castelnuovo de Nápoles, a mediados de siglo. Y si nos olvidamos del apoyo en trompa, existen infinidad de miradores cerrados de planta semicircular o poligonal en las fachadas de la arquitectura centroeuropea. También los emplea Juan Guas en las fachadas del Palacio de Manzanares y el Infantado.

Más raro es encontrarlos en el interior de patios, aunque esta solución también existe en la arquitectura renacentista y barroca europea, brillantemente codificada en el Tratado de Philibert de L'Orme⁶⁴⁴. En el Palacio del Real de Valencia existió una interesantísima escalera en esquina, apoyada sobre una trompa similar a las de la casa de los Sorell. No obstante, en el patio ocupaba la posición de la escalera principal medieval, que se sustituyó en 1645⁶⁴⁵.

Los ejemplos más próximos a la casa de los Sorell, vinculados ambos a la familia de los Próxita, serían los de la Casa Señorial de Alcócer (1476) y el del castillo de Luchente (probablemente antes de 1486⁶⁴⁶) a la vez que la solución guardaría también bastante relación con la desarrollada por Juan Guas en los laterales del coro de San Juan de los Reyes. El arquitecto castellano no usa trompas aquí, pero sí en otras zonas del templo, por lo que parece ser el referente más directo en ámbito hispánico. Hemos visto influencias castellanas en las bóvedas de rampante redondo de Luchente, realizadas por Joan Yvarra desde 1480, y además sabemos que Juan Guas estuvo en Valencia al menos en 1484 y seguramente habría mantenido anteriormente contactos con la ciudad, por lo que podría haber intercambiado ideas con Pere Compte y otros maestros locales, o haber ofrecido consejos a los Sorell.

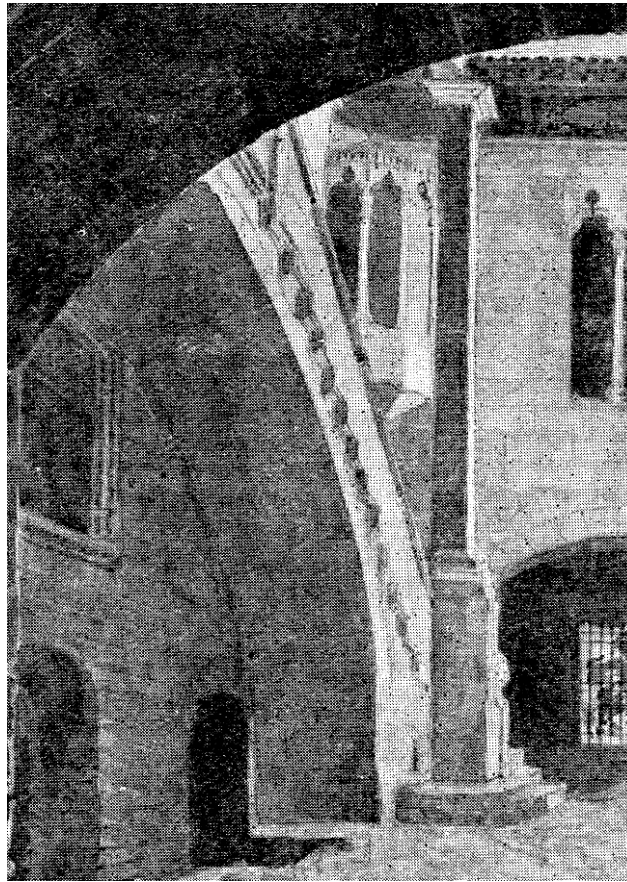
Tal vez no sería descabellado comparar el caso particular de la casa de los Sorell con muchos ejemplos de residencias italianas donde es difícil atribuir el conjunto a un único maestro. Heydenreich, por ejemplo, refleja esta situación en Roma, Urbino o Mantua, por ejemplo, donde tiene un papel dominante la gran personalidad de los

⁶⁴⁴ Philibert de l'Orme : *Traité d'architecture ...* (1567) Edición fac-símil. París, 1988.

⁶⁴⁵ Arciniega García, Luis: "Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias", *Ars Longa* n° 14-15 (2005-2006) pp. 129-164. La posición de la escalera medieval se puede comprobar todavía en un plano acotado para reformas, que se ha datado hacia 1560. Es posible que la idea de apoyar la escalera de 1703 sobre *el pasadís* de entrada en la cocina (seguramente un paso en esquina con acceso desde la propia capilla) se inspirara en la ejecución del Real valenciano.

⁶⁴⁶ Tenemos noticias de las obras llevadas a cabo en la iglesia del cercano Monasterio del Corpus Christi por Pere Compte y sus discípulos desde 1480, gracias al patrocinio de Violant de Próxita. Por otra parte, alguna de las bóvedas del templo y las galerías nuevas ejecutadas en el castillo, de gran calidad, remitirían a la mano del maestro albañil Francesc Martínez alias Biulaygua, quien falleció en 1486.

promotores y sus gustos particulares⁶⁴⁷. En muchos de estos proyectos se rastrea la mano de grandes arquitectos, aunque la documentación presenta únicamente maestros desconocidos de segunda fila, encargados de la ejecución material de la obra⁶⁴⁸. Buen ejemplo de esta actitud lo representaría el desaparecido palacio de *Poggio Reale*, en Nápoles. Construido entre 1487 y 1488 por encargo de Alfonso de Aragón, se sabe que Giuliano da Maiano elaboró el proyecto, que las obras fueron dirigidas por Fra Giocondo da Verona y que se pidió consejo a Francesco di Giorgio, quien era invitado del rey de Nápoles en ese momento⁶⁴⁹.



Detalle de la escalera y paso en esquina en el dibujo publicado por A. Venturi.

⁶⁴⁷ Véanse los capítulos correspondientes de Heydenreich, Ludwig H. y Lotz, Wolfgang: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madrid 2007.

⁶⁴⁸ Un caso claro de arquitecto asesor es el de Leon Battista Alberti, cuya particular forma de proyectar imitando modelos romanos se ha visto detrás de muchas obras documentadas a otro nombre. De hecho, incluso las construcciones claramente atribuidas a él, como el Palazzo Rucellai, el Templo Malatestiano o las iglesias de Mantua, fueron llevadas a cabo materialmente por maestros menos conocidos, como Bernardo Rosellino, Giovanni di Bertino o Luca Fancelli. (Véase: Heydenreich, L y Lotz, W: *Arquitectura.....*, pp. 47-64).

⁶⁴⁹ A todo ello habría que añadir el parecido de la planta con la Domus Nuova del Palacio Ducal de Mantua, obra de Lorenzo de Fancelli, comenzada en 1480 (Véase: Heydenreich, L y Lotz, W: *Arquitectura.....*, pp. 204-205).

6.2.2.- La renovación de la escalera

La escalera representada en el grabado es, sin duda, la que se construyó entre 1486 y 1487 por la cuadrilla del ya difunto maestro Joan Yvarra, compañero de Pere Compte en el proyecto de la Lonja. No se menciona al maestro, puesto que la documentación conservada únicamente se refiere al salario de los canteros. Sin embargo, el gremio de *picapedrers* incluía la construcción de escaleras entre el tipo de proyectos que necesitaba de la dirección de uno. Como se ha dicho anteriormente, es probable que fuera el difunto Joan Yvarra quien dirigió las obras de reforma que habían comenzado poco antes de 1485⁶⁵⁰.

Se desarrollaba esta escalera en perpendicularmente a la fachada, con un largo tramo apoyado en un arco y un arranque perpendicular. Al mantener la disposición tradicional valenciana, en la que el acceso a la casa se hacía desde la Sala representativa situada en el cuerpo de fachada, la escalera tiene que arrancar desde el final del patio. La solución no es la óptima, habiendo sido más elegante poder contar con una pared maciza en lugar del arco y apoyar en el muro del fondo, como ocurría en la actual sede del Círculo de Bellas Artes o en el palacio de los Duques de Gandía en Valencia.

Desde el punto de vista técnico, la fecha de realización de la escalera de los Sorell es todavía temprana y solamente presenta un arco tranquil bastante sencillo. No existe capialzado ni engauchido, sutilezas que desarrollará Pere Compte hacia 1500, así como los encuentros de dos tramos con y sin aristas visibles⁶⁵¹. De hecho, la escalera representada en el dibujo del patio se nos muestra muy semejante a la de la casa de los Escrivá de Romani, cuyo patio se habría construido poco después de 1507 a juzgar por la heráldica y el estilo de las portadas, con toda seguridad obra de Joan Corbera⁶⁵². Pero, sobre todo, se parece muchísimo a la del castillo de Albalat dels Sorells, ejecutada por las mismas manos o al menos según el mismo modelo.

⁶⁵⁰ En el inventario de los bienes de Tomas Sorell, fallecido a finales de 1485, se menciona la “cambra gran nova” en la crujía del patio de la casa. Del mismo modo, la ausencia de muebles en la Sala parece sugerir que estaría entonces en plena remodelación. Joan Ibarra fallecería en 1486, por lo que no resultaría descabellado pensar que él fuese responsable del proyecto, terminado tras su muerte por sus operarios.

⁶⁵¹ Sobre la estereotomía de las escaleras góticas valencianas, Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “Pacios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV”, en *Historia de la Ciudad IV*, Colegio de Arquitectos de Valencia, Valencia 2005, pp. 114-141. entendemos por escaleras capialzadas aquéllas donde la bóveda presenta un marcado desnivel entre su borde interior y su borde exterior, como en la del Palacio de la Generalidad de Valencia. En las escaleras “engauchidas” o alabeadas existe este desnivel y además es variable, incrementándose según asciende. Buenos ejemplos son los del Palacio de Catalá de Valeriola o –prácticamente sin capialzado- el Palacio de los Boil de Scala en la Plaza de Manises.

⁶⁵² Es probable que esta escalera de los Escrivá copiara a la anterior de los Sorell, si atendemos a otras semejanzas entre los dos patios.

Una esbeltísima columna cuadrada con un sobrio capitel de lejana inspiración toscana soportaba dos cubiertas de madera en L que protegían de la lluvia. En una de ellas, la situada en el cuerpo posterior, se apreciaba todavía la talla del escudo de armas del linaje. Este apoyo guarda nuevamente una cierta familiaridad con los que encontramos en la Casa de los Escrivá de Valencia. La costumbre de cubrir las escaleras no es algo demasiado extendido en Valencia y este tipo de soportes nos recuerdan a actuaciones posteriores, como el palacio de los Blasco en Onteniente, actualmente desvirtuado por una pesada e injustificada intervención –más que restauración- y que debió conformarse en el siglo XVII. En todo caso, cabe señalar que es muy probable que el soporte y la cubierta de madera en la casa de los Sorell fuera un añadido algo posterior a la escalera. Acaso podamos relacionar la noticia de las tres columnas revendidas en 1514 para las obras de la Casa de la Ciudad con este cambio de la cubierta y con la portada del entresuelo.⁶⁵³

Lo que vemos en el grabado del patio es, por tanto, la situación del patio ya transformado, después de 1487. Además, los entresuelos también se habían añadido, quizá en la actuación de entre 1503 y 1506. El elaborado molduraje del contorno así lo sugiere, aunque es posible que una de las ventanas, la situada a la derecha en primer plano, sea algo anterior⁶⁵⁴. Esta ventana iluminaría la escalera primitiva, que ascendería seguramente embebida en el muro derecho y que emergería en uno de los laterales de la meseta que vemos en primer plano en el grabado.

Los extraños modillones del lado derecho, cuya escala real era mucho mayor a la del dibujo y se intuye a través de las rejas de la puerta en la fotografía que hizo Laurent, responden a la necesidad de tener que encajar la pendiente de esta subida con el arco escarzano. Anteriormente se empleaban arcos apuntados, como en el Palacio del Almirante, lo que resolvía fácilmente la problemática de la escalera, pero estrechaba el paso. El recurso nos recuerda al soporte de una de las esquinas de la arcada interior del Almudín, fruto de la reordenación llevada a cabo por Baldomar entre 1455 y 1460⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Son precisamente dos columnas y otra media columna recortada para adosarla a un machón las que necesitamos para cubrir el espacio de galería que queda frente al acceso principal tras la construcción de la capilla en la meseta de la escalera. Podría tratarse de columnas de mármol de Carrara, lo que explicaría la necesidad de recortar la columna, frente a los esbeltos y duros fustes de Gerona, donde resulta más sencillo y seguro empotrar directamente en el muro.

⁶⁵⁴ Se observa un tratamiento elaborado que recuerda al entresuelo del Palacio de los Duques de Gandía el Palacio del Almirante, algo posterior. En la segunda ventana referida parece haber un grueso baquetón en lugar de dos más finos, como se observa en las otras dos ventanas visibles. De todas formas, la precisión del dibujo en estos detalles es muy relativa.

⁶⁵⁵ Zaragoza, A, y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, pp. 143-144.

6.2.3.- Las puertas del entresuelo y el piso principal

Salustiano Asenjo nos legó entre sus dibujos las representaciones de las dos portadas que había en la escalera principal, correspondientes a los accesos al entresuelo (Lámina 1.18) y a la planta noble (Lámina 1.15). Son dibujos realizados de prisa y no tienen tanta calidad como los conservados en la Fundación Lázaro Galdiano, pero nos permiten hacer una idea bastante aproximada de lo que en ellos se representa.

La portada del entresuelo presenta un perfil mixtilíneo con guardapolvo. Introduce quiebros rectos entre las curvas del arco, lo que la relaciona directamente con las puertas que está realizando Joan Corbera para el Palacio de la Generalidad desde 1510. Es también muy similar a las que se realizaron para el Palacio de los Escrivá, comenzado después de 1507. Su cronología probable sería en torno a 1510, quedándonos la duda de si fue encargada por Bernat Sorell o por su hijo Baltasar. No presenta ningún escudo de armas, sino únicamente dos filacterias con la inscripción *Ipsa me consolata sunt*, (“Ellos me han consolado”) que evocan las últimas palabras del Salmo 22⁶⁵⁶, y los clavos de la Pasión de Cristo. Esta decoración es similar a la que comentaremos en la puerta de la capilla y pudo ser considerada como una divisa de Mossen Sorell, porque ambas piezas son de época diferente.

Una atención especial merece la carpintería de las hojas. Encontramos en ellas unos motivos de cintas entrecruzadas formando estrellas, pero con un acabado no demasiado regular. Podemos vincular esta hoja con las carpinterías decoradas mediante motivos de lacerías, que serán habituales en Valencia en el último cuarto del siglo XVI y de las que encontramos al menos dos ejemplos más en el propio palacio. Sin embargo, el diseño de esta hoja es mucho más irregular y confuso. En un primer momento puede parecer un fallo en el dibujo o quizá una intervención posterior no muy afortunada, imitando modelos más canónicos.

Si nos fijamos, esta cinta guarda una gran similitud en su formalización con la que representa un juego geométrico basado en el heptágono en la hoja interior de uno de los armarios del *studiolo* de Federico de Montefeltro en el Palacio Ducal de Urbino (1474-1483)⁶⁵⁷. No se puede establecer relación entre las dos piezas, aunque sí que cabría plantearse si la hoja de la puerta valenciana, en lugar de ser una obra “mudéjar”, pudiera haber sido importada de Italia o imitar modelos italianos.

⁶⁵⁶ “*Nam et si ambulavero in medio umbrae mortis non timebo mala quoniam tu mecum es virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt*”, que suele aparecer traducido como: “Aunque camine por cañadas oscuras, nada temo, porque tú vas conmigo: tu vara y tu cayado me sosiegan”. Sin embargo, la traducción literal de la última parte es: “Tu vara y tu cayado, ellos (mismos) me han consolado”.

⁶⁵⁷ Sobre esta pieza puede verse: Kirkbride, Robert: *Architecture and memory: the renaissance studioli of Federico de Montefeltro*, Columbia University Press, New York 2008.

La portada de acceso a la vivienda era de perfil conopial. En cierto modo, se puede interpretar como una versión simplificada de la puerta principal, pero aquí hay un único baquetón continuo sin capiteles que recorre todo el perfil exterior conopial, formándose en el interior el arco carpanel. El tratamiento decorativo, de gran sobriedad, es similar al que aplica Baldomar en la portada en esquina y rincón del paso al Miguelete en la *arcada nova* de la Catedral de Valencia, comenzada en 1458. Esta simplicidad desaparece en piezas posteriores, como las que veremos de la Sala o la Capilla, donde tenemos dos baquetones y la continuidad de la moldura se rompe por la presencia de pequeños capiteles. No obstante, algunas portadas en yeso endurecido de principios del XVI carecerán de capiteles siguiendo estas líneas, seguramente por la facilidad constructiva que ello suponía.

En el neto el relieve de un ángel sostiene un escudo de armas cuartelado, que el dibujo de Asenjo no detalla, pero que debería corresponder a las armas de Tomas Sorell. Aunque se encontraba encarada a la escalera de 1486, podría muy bien ser algo anterior, siendo su posición similar a la que ocupa la entrada de la sala del Palacio del Almirante, al final de la galería.

Este diseño de portada tendría una enorme aceptación cuando se produjo la expansión de la técnica del yeso endurecido. Vemos modelos similares ejecutados en yeso en Sot de Ferrer, Xeldo o Luchente, todas ellas pertenecientes al último tercio del siglo⁶⁵⁸, lo que nos plantea dudas sobre si la portada de la casa de los Sorell era de piedra o de yeso. Existe una portada similar a las anteriores, también de yeso, en el castillo de Albalat dels Sorells. Parece extraño, siendo el resto del patio de cantería y tratándose de una pieza exterior, aunque lo cierto es que no se aprecia ningún despiece. También hay que señalar que las portadas de yeso antes citadas, excepto las de Oliva, que son algo posteriores, carecen de escudos y elementos decorativos aparte de las basas y los propios baquetones continuos, que además se duplican⁶⁵⁹.

Es probable que este tipo de portadas respondieran a modelos de cantería vigentes hasta la década de 1480, como los que se mencionan en el contrato de Alcócer en 1476, y que la facilidad de ejecución de la moldura en yeso fomentara su permanencia en un momento en que la experiencia de la Lonja está desarrollando una mayor decoración, como la que encontramos en el palacio del Duque de Gandía.

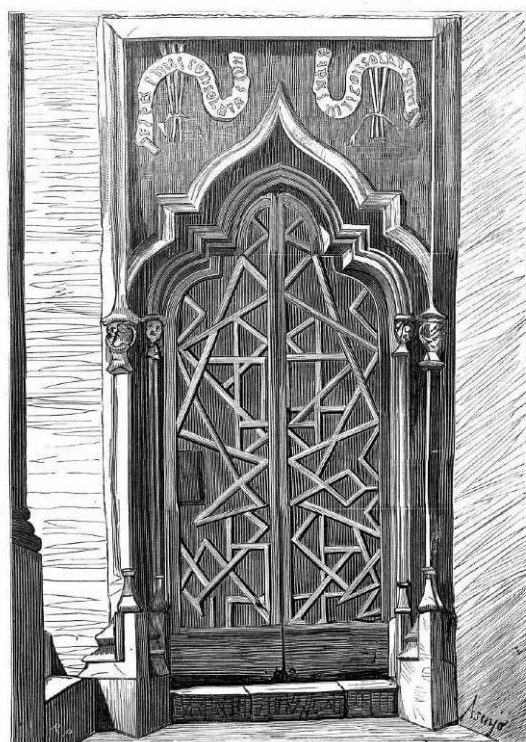
⁶⁵⁸ En el caso de Sot de Ferrer, el señorío se adquirió por los Sorell en 1464. Xeldo se reformaría probablemente a partir de 1470, en que es donado por Tomas Sorell a su sobrino. En el caso de Luchente, está documentada la presencia de Pere Compte y Joan Ibarra en la década de 1480 trabajando en el cercano Convento del Corpus Christi. El caso de Oliva es algo más tardío, probablemente fruto de una primera intervención tras la llegada de Serafín de Centelles a Valencia, hacia 1490.

⁶⁵⁹ En Oliva hay dos tipos de portadas. Las de las estancias principales presentan una profusa decoración ornamental, incluyendo capiteles y elementos variados. El resto de las puertas de las zonas menores se resuelven con el baquetón corrido, adoptando diseños mixtilíneos de una cierta complejidad.

En todo caso, la portada de casa de los Sorell remitiría a la tradición anterior, vinculada quizá a la autoría de Francesc Baldomar y a la obra original de 1460.

Asenjo también dibujó un llamador gótico (Lámina 1.14) perteneciente a alguna de las portadas del palacio, pero que no encontramos en el resto de sus dibujos⁶⁶⁰. El hecho de que solamente representara el llamador podría apuntar a que la carpintería fuera bastante sobria o incluso que se hubiera sustituido. En cuanto al marco o decoración arquitectónica del hueco, podemos pensar lo mismo.

Se ha comentado anteriormente que lo más probable es que junto a la entrada de la casa hubiera existido una puerta para acceder al estudio, aunque ya empleado como comedor este paso no tendría sentido y pudo suprimirse en época muy temprana. Es también posible que aquí se ubicara la puerta de la capilla, sobre la que se hablará a continuación.



Portada de entrada al entresuelo. Dibujo de S. Asenjo.

⁶⁶⁰ Más que llamador, es un tirador o manilla de puerta interior. Los llamadores exteriores suelen presentar pesadas anillas. En cierto modo recuerda al tirador de la puerta de la Sala del Castillo de Alaquás, fotografiado por Cortina, J. M. M.: *El palacio señorial...*, p. 56. También recuerda a varios ejemplares publicados en Labarta, Luis: *Spanish decorative Ironwork*, Dover Publications, New York 2000. La manilla es muy parecida a una pieza representada en la lámina 36, decorada con el escudo de Valencia, que acaso podría proceder de la desaparecida Casa de la Ciudad.

6.3.- La capilla

La capilla u oratorio es siempre una pieza arquitectónicamente singular en todo edificio. En 1485 se nombra una capilla vinculada a la Sala, que no tendría nada que ver con la que nos ocupa⁶⁶¹. Sabemos que en 1703 había al menos dos oratorios, uno en el piso principal y otro en el entresuelo, en el ala de Poniente (Lámina 6.11). Asimismo tenemos noticia de que en 1817 había un oratorio bajo la advocación de la Virgen de la Leche y otro donde existía un crucifijo. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la componente arquitectónica y la escultura vinculada al inmueble, de la que se conservan dos magníficas piezas en el Museo del Louvre.

6.3.1.- La portada conservada en el Louvre

Del taller del mismo Pere Compte, si no obra directa del maestro, podría ser la magnífica portada de la capilla (Lámina 2.2), que se conserva hoy en el Museo del Louvre tras ser adquirida en 1883 a un tratante de antigüedades⁶⁶². Flanqueada por pináculos recambiados, como las portadas exteriores de la Lonja o de la iglesia del Convento de la Trinidad de Valencia, se trata de una de las más importantes piezas valencianas de este tipo conservadas en la actualidad. En el neto del arco se halla representada la figura de un busto masculino, vestido con solideo y muceta como los clérigos, representando con seguridad un ángel que debería sostener entre sus manos –hoy desaparecidas- las armas de los Sorell⁶⁶³. Bajo él, el arco carpanel estuvo en origen decorado con un angrelado, hoy también perdido, similar al de la portada de la capilla de la Lonja.

A ambos lados se repite el motivo de los clavos de la Pasión de Cristo y dos filacterias con la leyenda *Ipsa me consolata sunt* que evocan las últimas palabras del

⁶⁶¹ Según el inventario de los bienes de Tomás Sorell de 1485, al hablar de los objetos en la Sala, empieza: *Prima alt en la Sala de la dita casa en la capella un calzer ab una patena d'argent sobredaurada de pes de un marc e mig*, omitiendo referentes al mobiliario de la Sala propiamente dicha, quizá por estar vacía a causa de las obras.

⁶⁶² García Aparici: "Notes...", pp. 16-17. La documentación recogida en el museo del Louvre comienza con una carta del marchante de antigüedades Stanislas Baron, fechada en 19 de julio de 1882, rebajando el precio de diez mil a ocho mil francos, para congraciarse con la administración del museo. Un año después, en 6 de julio de 1883, se vuelve a mencionar la puerta que todavía tiene en su propiedad el vendedor, en espera de la resolución de la Dirección de Bellas Artes, junto a otra que todavía no se ha desembalado (con toda probabilidad la portada principal). El 16 de agosto de 1883 se acuerda finalmente la compra por la cantidad de ocho mil francos, estando ya adquirida el 22 de agosto de 1883.

⁶⁶³ Varios autores han querido ver en este busto, sin ningún fundamento, un retrato del mítico Mossen Sorell, propietario del palacio. A pesar de la naturalidad de la escultura, lo normal es pensar que simplemente se tratará de una representación a mayor escala de un ángel como los que, en un tamaño mucho menor, decorarían portadas y arranques de bóvedas sosteniendo los escudos de armas de sus propietarios.

Salmo 22⁶⁶⁴. El mensaje es evidente: pensar en el sacrificio de Cristo ha conseguido hacer más llevadero el sufrimiento del dueño del palacio. Esta divisa es sintomática de un grave dolor o desgracia familiar, prácticamente un símbolo de luto, lo que podríamos relacionar quizá con la muerte de la primera esposa de Mossen Sorell, antes de 1494, y de uno de sus hijos en 1491⁶⁶⁵. Esta es precisamente la cronología que podemos dar a la pieza por otras particularidades, como veremos.

El conjunto está coronado por una amplia franja a modo de friso en la que se representan un altorrelieve con la escena de la Anunciación. Durante muchos años la portada estuvo mal montada, mostrando falsamente el arco conopial como si se encontrara peraltado⁶⁶⁶. En la última remodelación se ha corregido a la solución convencional, que es la que nos representa el dibujo de la colección Lázaro Galdiano (Lámina 1.6). Cabe añadir que este último nos detalla que en su lado izquierdo la portada se encontraba adosada a la esquina de la habitación, lo que confirmaría que esta pieza es la misma representada por el anónimo dibujante y por Vicente Poleró como visible en la antesala del Palacio, a través de la puerta del salón principal.

Desde el punto de vista artístico, se aprecia la mano de un excelente escultor tanto en el tratamiento de rostros, pliegues y decoración vegetal. La ejecución no responde todavía a los prototipos germánicos instaurados por Joan de Kassel y otros escultores que se instalaron en Valencia a mediados de la década de 1490 para realizar la decoración de la Lonja⁶⁶⁷. Ello nos lleva a plantear la posible autoría del cantero Joan Virvesques, de quien conservamos una apoca fechada en 1491 y sabemos también que ejecutó en 1490 una escalera para los estudios del palacio de los Proxita⁶⁶⁸ y en una chimenea para la casa de los Duques de Gandía⁶⁶⁹.

⁶⁶⁴ *“Nam et si ambulavero in medio umbrae mortis non timebo mala quoniam tu mecum es virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt”*, que se traduce: “Aunque camine por cañadas oscuras, nada temo, porque tú vas conmigo: tu vara y tu cayado, ellos son mi consuelo”.

⁶⁶⁵ Nos referimos al Tomas Sorell referido por Esquerdo, que falleció en 1491. Debe recordarse el comentario hecho sobre éste y el Bernat Sorell muerto en 1487, identificado probablemente con Luis Bernat, hijo de Mossen Sorell que aparece citado en el testamento de 1485. Como se dijo en su momento, lo más probable es que Esquerdo anotara estos nombres de alguna lápida o libro de defunciones y que se tratara de niños pequeños.

⁶⁶⁶ Así aparece representada en el célebre grabado de Zapater en la obra de Llorente, *Valencia*, (Barcelona, 1899, vol II, p. 421), y en las antiguas fotografías del Louvre antes de la reforma, publicadas en el artículo citado de García Aparici.

⁶⁶⁷ Kassel aparece documentado por primera vez en 1494 (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 422). Quizá pudiera tener relación con el escultor Joan Friedrich Kassel, discípulo de Michael Lochner, que entre 1483 y 1497 estuvo trabajando en los pináculos del coro de la catedral de Barcelona.

⁶⁶⁸ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 59.

⁶⁶⁹ Cruselles Gómez, José María e Igual Luis, David: *El duc Joan de Borja a Gandia. Els comptes de la banca Spannocchi (1488-1496)*, CEIC Alfons el Vell, Gandia 2003.

6.3.2.- Hipótesis sobre la posición y forma de la capilla

En el mismo museo del Louvre se conserva también una de las ménsulas de arranque de la bóveda de la capilla, con las armas de Sorell soportadas por una especie de dragón o *bestiola* y un águila con aureola, que representa a San Juan Evangelista (Lámina 2.4). Su forma asimétrica sugiere que a ella confluían dos nervios con ángulo diferente. Esta ménsula es muy parecida a la que aparece en una de las pequeñas capillas realizadas por Pere Compte en el tramo del paso de la Catedral de Valencia al Aula Capitulare, en la década de 1490.

No tenemos fotografías apropiadas del plano superior y por ello se ha restituido la planta a partir de la imagen frontal y de la geometría regular del octógono. Podemos apreciar que en el lado izquierdo ésta se ha deformado para abrir el ángulo de arranque del nervio correspondiente a esta parte. Ello nos sugiere un abovedamiento asimétrico, formado por dos bóvedas de distinto tamaño, o más bien por un arco mayor que confluye con un nervio de una crucería que, además, no partiría a 45°, sino con un ángulo más agudo. Debe observarse también que toda la pieza está en esviaje (Lámina 7.4).

Respecto a la iconografía, podemos señalar que el dragón se encuentra en la parte derecha, mientras que la alegoría de San Juan aparece en el lado izquierdo, donde nacería el nervio. Parece probable que esta última formara parte de un *Tetramorphos* que quizá se extendería a los arranques de los cuatro nervios, a los que correspondería una clave representando a Cristo. Sin embargo, esta es sólo una hipótesis de partida, como veremos.

Bajo estas premisas tendríamos una capilla alargada, quizá con una cabecera formada por medio hexágono, pues el ángulo descrito en la pieza no es el de un octógono. En todo caso descartamos que se tratara de una bóveda de terceletes porque no hay suficiente superficie para que éstos se desarrollen. Quizá sólo estuviera abovedada la cabecera, porque en el lado opuesto la forma del octógono podría servir para recoger el arranque de un arco de triunfo, cubriéndose con madera el resto de la capilla. Esta segunda opción sería más coherente con el desarrollo de la cabecera en medio hexágono en lugar de prolongarse como un medio octógono con la clave centrada, como es habitual en las cabeceras góticas.

En cuanto a la posición de la capilla, en páginas anteriores se ha argumentado cómo, a partir del contrato de reparaciones de 1703, podemos llegar a la conclusión de que la capilla ocupaba el lugar de la meseta de la antigua escalera suprimida en 1486-1487. De hecho, los nervios que resultan de la restitución son pequeños, de unos 17

cm (3/4 de palmo) lo que nos sitúa ante un oratorio de tamaño reducido, probablemente de 10 ó 12 palmos de anchura (2,26 ó 2,72 m)⁶⁷⁰. Durante el siglo XVIII o XIX se podría haber desmantelado este oratorio y trasladado la portada a la crujía de fachada⁶⁷¹. La bóveda de la cabecera enfrentaría con la pieza de la cocina, atravesada por el nuevo paso referido en los documentos, y seguramente se acabaría de demoler para ubicar una puerta convencional y liberar el muro de la galería, quedando únicamente la ménsula correspondiente a la pared primitiva. Esta hipótesis podría estar avalada por el hecho de que la ménsula presenta un ligero esviaje, heredado del quiebro de fachada⁶⁷².

Otra observación que se puede hacer es la de la proporción de la capilla. Debemos tener en cuenta que la altura de la galería sería de cerca de 5,5 metros, para una anchura de algo más o algo menos de 2,5 metros. Si queremos acercar la bóveda al techo nos queda un arco demasiado esbelto y unas ménsulas muy altas, aproximadamente a 4 metros del suelo. La posición del escudo, sin embargo, invita a una visión más frontal, lo que se conseguiría acudiendo a cuadrar la altura de los apoyos del arco con la anchura de la habitación. Quedaría así una cabecera mucho más proporcionada y un espacio anterior que podría tener toda la altura original – quizá acotada con un friso- o reducirse mediante un taujel que actuara como falso techo.

De todo lo anterior realmente lo único que tenemos documentado es la posición del oratorio del siglo XVIII, que no tendría por qué ser la misma del siglo XV. Existiría otra posibilidad, quizá más satisfactoria, si asumimos que el proyecto del palacio inspirado en Filarete hubiera planteado una continuidad entre la meseta superior de la escalera y la galería del jardín, a través de la crujía occidental. La compartimentación de planta baja en los documentos del siglo XIX y el orden seguido por el notario en 1485 parecen avalar esta idea. Pero, sobre todo, también encontramos restos de una posible circulación similar en las plantas del Palacio de los Duques de Gandía. Habría, por tanto, un paso entre dos muros, que podría haberse cerrado y convertido en capilla. Esta idea, sin embargo, queda descartada

⁶⁷⁰ 10 palmos es la anchura de la portada. Sabemos que la cubierta de esta galería tenía 14 palmos, por lo que la capilla no podría tener más de 12, dejando al menos 2 para el muro, que irían un poco ajustados. Para un correcto estribado del arco gótico es recomendable ir a un cuarto de la luz, lo que correspondería a 3 palmos para el vano de 12 y unos 2,5 para el de 10.

⁶⁷¹ Se ha comentado ya la similitud con la disposición de la capilla del Palacio del Marqués de Dos Aguas. Debe añadirse que la portada de la capilla aparece en el dibujo del Lázaro Galdiano con el suelo levantado por encima del nivel original, fruto de la reparación que hemos supuesto realizada en la década de 1850.

⁶⁷² Debe tenerse en cuenta que los muros del patio serían paralelos a los de fachada, reproduciendo el mismo quiebro junto a la meseta de desembarco de la escalera, cuyo frente libre sí que se habría regularizado. Tendríamos, por tanto, que las dos paredes de la capilla serían convergentes.

porque el ángulo de la ménsula para que corresponda a una cabecera en el lado de Poniente es el contrario al que realmente tenemos.

Para la capilla queda una última posición, que tendría bastante lógica. Existe una portada muy decorada, ejecutada seguramente en madera, sobre la que se hablará algo más adelante. Esta portada aparece representada por Asenjo en lo que parece un estrecho pasillo oscuro, que precede a una gran habitación (Lámina 1.17). Las sombras y otros detalles ubicarían este pasillo como parte de la galería posterior recayente al jardín. Sin embargo, esta portada no tiene sentido concebida para un ambiente exterior. Ello nos lleva a plantear que pudiera pertenecer al oratorio. Además, si nos fijamos en los laterales, observamos que está embebida en el muro, con su frente principal al lado opuesto y preparada para no llevar ninguna hoja.

En el lado contrario debió existir un frente de una calidad comparable, dando a la estancia principal. Aquí pudo estar inicialmente acoplada la portada del Louvre, que tendría unas dimensiones y forma parecidas, aunque su ejecución es posterior en cronología y el traslado habría supuesto la rotura de la parte trasera, que en el dibujo de Asenjo se ve intacta. Podríamos también pensar que por el lado de la habitación hubo una portada conopial más simple, similar a la de las habitaciones, pero no tendría sentido entonces decorarla por la parte interior de la capilla. Finalmente podemos suponer que iría aquí una portada similar a la de Asenjo, representada en el dibujo anónimo de la Fundación Lázaro Galdiano, pero que muestra sensibles diferencias con la que estamos comentando (Lámina 1.7).

La posición de esta pequeña capilla quedaba fuera del ámbito de la Sala y parcialmente oculta. No era así en origen, puesto que estaría enfrentada con un segundo acceso a la vivienda que con toda seguridad debía existir en el desembarco de la meseta de la escalera y que, según vemos en los dibujos de Asenjo, había desaparecido en el XIX. La segunda puerta para entrar en los palacios góticos es habitual en la mayor parte de los edificios valencianos de la época y por ello no es mucha suposición plantear que existiera el doble acceso.

Esta capilla no es la documentada en 1485, que debería estar situada en un testero de la Sala, según las encontramos en esta época en la Casa de la Ciudad y después en el Palacio de la Generalidad de Valencia. Asumiendo el modelo de Filarete en el proyecto de esta época, hemos visto al hablar de la fachada del Palacio de los Duques de Gandía que en Valencia se había simplificado la distribución eliminando dos habitaciones, una cuadrada cuya superficie se había entregado a la Sala y una rectangular y más pequeña, que habría pasado a ensanchar el dormitorio principal.

Cualquiera de las dos podría haberse construido antes de 1485 como capilla y después suprimido para ampliar los espacios contiguos.

Tras la muerte de Tomas Sorell se pudo abandonar la primera idea de capilla y construir la pequeña pieza ubicada en la galería. En un momento posterior se trasladó la función del culto al ámbito ocupado por la antigua escalera, anulando la bajada al pequeño entresuelo que daba a fachada en la parte oriental del edificio en 1485. Aquí nos aparece documentado el nuevo oratorio en 1703, si bien es difícil establecer el momento del cambio, que pudo ser muy temprano⁶⁷³. Veremos más adelante que en esta meseta había una galería y probablemente bóvedas, por lo que la adaptación debió ser muy sencilla.

Como entrada de esta segunda capilla debió estar la portada del Louvre antes de moverse al nuevo tabique de la Antesala. Por sus dimensiones encajaría con un acceso frontal desde la nueva escalera, pero su altura resulta excesiva para un espacio abovedado. La segunda posición, bastante ortodoxa, sería en un paso desde la Antesala a los pies de la capilla, centrándose el paso a eje de la bóveda interior (Lámina 8.10). En este lugar privilegiado la portada quedaría centrada y luciría de una manera extraordinaria. Junto a ella, en el muro regruessado para regularizar la habitación, se habría ubicado la *cyneta francesa* que se desmantelaba en 1703⁶⁷⁴.

Seguimos teniendo el mismo problema con la ménsula que en el caso anterior, aunque hemos resuelto las circulaciones de una manera más razonable. No hay forma de encajar la pieza con la disposición de muros y, además, en este lugar el fondo de una capilla alargada llegaría demasiado cerca de la ventana norte de la Sala, por lo que el oratorio debe tener aquí necesariamente proporciones cuadradas. Ello nos ha llevado a considerar y desarrollar la posibilidad de que la ménsula no correspondiera a la capilla, sino a otro lugar del palacio sobre el que no poseemos ninguna información.

6.3.3.- De la ménsula de la capilla a la galería del patio

Vamos a suponer que la ménsula de la capilla no perteneciera a la capilla, sino a otra parte del edificio. El único lugar donde tendríamos arcos de piedra y posible abovedamiento sería la galería del patio, que no aparece representada en ninguna de

⁶⁷³ La nueva capilla sería coetánea a la portada conservada en el Louvre, que hemos datado como anterior a 1500.

⁶⁷⁴ Una cocina francesa es una chimenea que queda empotrada en el muro. Las grandes chimeneas hispánicas (y también francesas) sobresalen de la pared formando una gran campana y se suelen colocar al fondo de las habitaciones. La chimenea se habría construido aprovechando el falseado para cuadrar la habitación, que vemos necesario para poder colocar después un artesonado en el techo.

las imágenes que poseemos, pero que sabemos que se apoyaba sobre un arco de cierta profundidad y que probablemente era el desembarco de una escalera anterior a la que vemos representada, levantada entre 1486 y 1487.

La meseta superior de la escalera normalmente estaba cubierta de una manera u otra. En edificios del siglo XIV, como el castillo de Luchente o el Palacio Ducal de Gandía, existen esbeltas columnas octogonales que soportan una cubierta de madera apoyada sobre vigas. Sin embargo, en el siglo XV suele preferirse recurrir a arcos sobre columnas, generalmente de piedra de Gerona o, ya en el siglo XVI, de mármol de Carrara, como en el Palacio de los Centelles de Oliva o el Palacio del Embajador Vich, con una composición diferente. En ambos casos el interese habitual es muy similar, de aproximadamente metro y medio.

Existe una bonita galería de cinco vanos con columnas de piedra de Gerona en el castillo de Albalat dels Sorells, en el desembarco de una escalera muy similar a la del palacio de la familia en Valencia. Lo más interesante, sin embargo, es que esta galería está trasladada y acoplada desde otro lugar, como se aprecia por la falta de coincidencia entre el radio de los arcos y el de las dovelas que lo forman. Es evidente, por tanto, que la galería no se hizo para esta mansión suburbana sino para un edificio diferente. Por ello no resultaría descabellado considerar que toda esta galería pudiera proceder del palacio de Valencia y que se hubiera desmontado y trasladado en algún momento. Es probable que en la remodelación de hacia 1503-1506 se hiciera una nueva galería con columnas de mármol, similar a las del palacio de Oliva. Esta galería podría haber sido la trasladada por Carolina Alonso a la casa de Massarrojos tras el derribo del palacio, aunque todavía no hemos podido contrastarlo⁶⁷⁵.

La galería de Albalat, de unos 9 metros de anchura, podría encajarse más o menos en la casa de los Sorell en Valencia, coincidiendo el primer arco con el paso bajo la escalera, como ocurre en su ubicación actual. Así la dibujamos en nuestras primeras hipótesis, pero el resultado no es armónico porque la portada de acceso a la vivienda es demasiado ancha y queda desplazada. Sería preferible que la galería fuera de tres o cuatro arcos de mayor tamaño, lo que daría una imagen más rotunda. Pero para ello las columnas deben ser de piedra y la concepción ideal completamente diferente.

Se conservan dos galerías con columnas de piedra en Valencia o sus proximidades. Una es la del Palacio del Almirante, obra muy restaurada y sobre la que no tenemos

⁶⁷⁵ La noticia la ofrece Carreras Candi, Francisco (ed.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona 1913, tomo I, p. 864. No hemos podido localizar esta galería, pero es de suponer que la familia no lo hubiese valorado de ser columnas góticas, tal como ocurrió con las portadas del palacio.

certeza de cuánto hay de verdadero y cuánto es falso. Además, sus proporciones van en la línea de las que hemos comentado antes, por lo que no nos interesa demasiado. La otra galería de este tipo sería la del castillo de Alaquás, señorío de los García de Aguilar que, como hemos comentado varias veces, eran vecinos de los Sorell. Las galerías referidas aparecen en el primer piso del claustro del edificio y parecen aprovechadas, al menos en parte, de otro edificio. Sin embargo, debían estar ya en su sitio en la primera mitad del siglo XVI, época a la que correspondía el pavimento de esta circulación, actualmente en paradero desconocido⁶⁷⁶.

Sorprende la similitud entre los capiteles de las columnas de Alaquás y la ménsula del Louvre. Ménsula que, por otra parte, tiene vocación de ser medio octógono, frente a las formas más irregulares que se derivan de los enjarjes de las bóvedas convencionales. Ya se comentó antes que lo más probable es que de la referida pieza partiera un arco grueso, que sería el de la galería, y uno más fino, que correspondería al nervio de la bóveda. Hemos tomado una de las columnas octogonales de Alaquás y la hemos escalado al mismo tamaño que la ménsula del Louvre, hallado de manera aproximada por la altura del sillar donde está tallada. Tomando una proporción *ad quadratum* para los vanos y con un ligero ajuste de unos pocos centímetros obtenemos una bella galería de cuatro vanos, tras la cual podemos trazar cuatro bóvedas de crucería de proporción cuadrada (Lámina 7.5). El grosor de columnas y arcos, que es prácticamente el mismo que el de las paredes del palacio, ofrece estribo suficiente para poder voltear la galería, algo que sería muy arriesgado sin cadenas en cualquier otro tipo de galería.

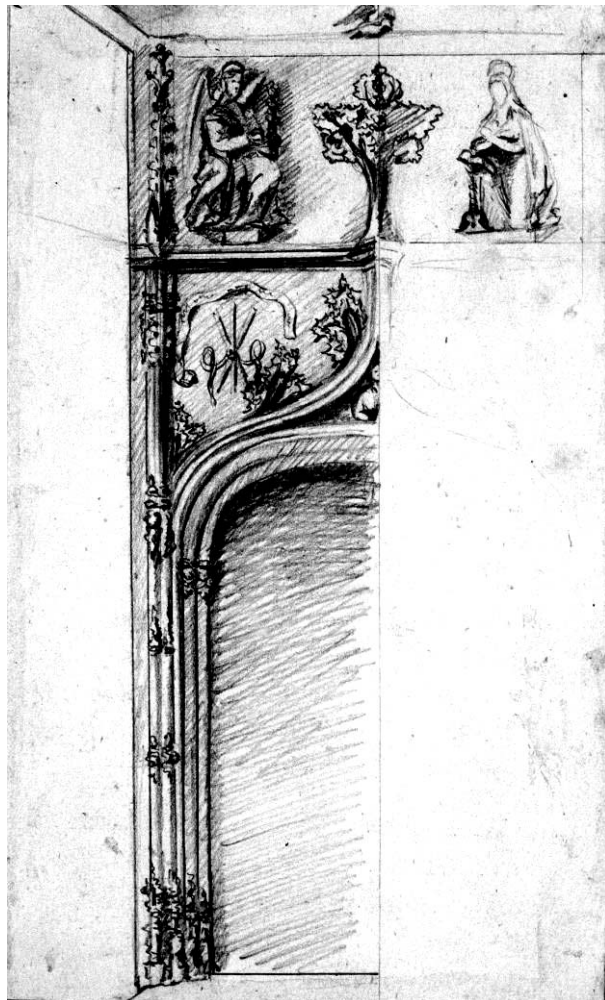
Lo normal en este tipo de galerías, tal como ocurre en Alaquás, es que los arcos nazcan y mueran en semicolumnas. Sin embargo, dado el espesor de éstas, su presencia la arranque occidental interrumpiría el paso de la escalera exterior. Y este es el lugar donde encaja perfectamente la ménsula conservada en el Louvre. Probablemente la galería referida, muy similar a la de Alaquás, se hubiera construido para el palacio primitivo poco después de 1460, época en que la Guerra de Cataluña dificultaba la obtención de columnas de piedra de Gerona.

La galería del Palacio del Almirante podría corresponder a la misma época. Además, las delgadas columnillas no serían suficientemente fuertes para soportar el peso y sobre todo el empuje de una bóveda. Con la construcción de la nueva escalera en 1486 se habría tenido que eliminar una de las columnas para despejar el paso, y se habría sustituido por la ménsula conservada en el Louvre. La iconografía del águila de San Juan no correspondería necesariamente a la capilla, sino que sería un signo de

⁶⁷⁶ Las últimas dataciones del pavimento lo fechan en torno a 1530 (Véase: Coll Conesa, Jaume.: *Historia de la cerámica valenciana*, Asociación Valenciana de Cerámica, Valencia (sin fecha), p. 153).

piedad cristiana. Desconocemos si se ejecutó todo el *tretramorphos* o si simplemente se trataba de una referencia concreta. Recordemos, por ejemplo, que los dos maestros vinculados a los Sorell en este momento, Yvarra y Virvesques, tenían Joan como nombre de pila.

¿Qué ocurre entonces con la galería conservada en Albalat dels Sorells? En nuestra opinión, podría ser la colocada en la parte posterior de la Sala, dando al huerto. Esta zona se habría construido hacia 1485, época en que en Valencia vuelve a haber suministro de piezas fabricadas en Gerona, y se habría desmantelado poco antes de 1506, cuando se actuó en esta parte del edificio. De hecho, si tomamos la longitud de este mirador entre la capilla cuadrada y el extremo de la Sala, obtenemos una longitud próxima a los nueve metros que tenemos en Albalat, donde los arcos están algo estirados para acoplarse. En el extremo de la Sala debía existir una portada para salir a este espacio abierto, aunque no aparece representada en ninguna de las imágenes que conservamos, quizá por estar ya modificada en el siglo XIX.



Portada de la capilla del palacio. Dibujo en la colección L. Galdiano.

6.4.- La evolución del edificio a través de las diversas portadas interiores

Al igual que la fachada, los interiores del edificio originario debieron ser bastante sobrios, lo que explicaría al menos dos intervenciones diferentes de remodelación en el último cuarto de siglo, en coincidencia con la incorporación de nuevas modas arquitectónicas al panorama valenciano. Una de ellas, hacia 1485, se relacionaría con la reforma de la escalera del patio antes comentada, y a ella corresponderían también las portadas de la sala y la capilla. La segunda, que tendría lugar poco después de 1500, podría vincularse con el regreso de la corte castellana y la incorporación de un lenguaje mucho más libre y original.

6.4.1.- La hoja de medio punto con lacerías

Se conserva en el Museo del Louvre una hoja de puerta procedente del palacio, probablemente de hacia 1485 (Lámina 2.3). Responde a la combinación de motivos de lacerías en la parte inferior y decoraciones siguiendo el diseño tardogótico de la *vesica piscis* o vejiga de pez. La solución es similar a la que encontramos en la portada –reconstruida– de la escalera de la torre de la Lonja, en algunas hojas del castillo de Albalat dels Tarongers o en la casa de los Mallent en Sagunto. También la decoración es similar a la carpintería que dibuja Asenjo en la portada de acceso a la vivienda, aunque en la pieza desaparecida no se abre todo el vano sino una hoja cuadrada menor.

Este tipo de carpinterías debió ser habitual en el área valenciana en la segunda mitad del siglo XV y serían el precedente de las realizaciones del XVI, donde desaparecen completamente todas las alusiones al lenguaje gótico y los motivos geométricos, inspirados en la estrella de ocho puntas, derivan hacia geometrías más próximas a las tradiciones de la Antigüedad.

La hoja de puerta del Museo del Louvre presenta un escudo con las armas de Sorell, con un diseño flamígero muy forzado que se integra en las tracerías. El uso del arco de medio punto para una hoja cuadrada parece demostrar que estaba colocada en un hueco de paso más antiguo y no excesivamente grande. Desconocemos su ubicación en el palacio, pero la decoración sugiere que originalmente estaría en la parte noble del edificio. Aunque la entrada de la casa era un arco conopial, hasta finales del XV todavía estaban muy extendidas las portadas de medio punto, como demuestran las presentes en el Palacio del Almirante, el palacio de Scala o el propio castillo de Albalat dels Sorells, lo que podría corresponder a la construcción del edificio valenciano a partir de 1460.

6.4.2.- Una o dos portadas de madera y su posible vinculación castellana

De madera debía ser una magnífica portada que dibujó Salustiano Asenjo y que no se publicó finalmente en *La Academia*, pero sí años más tarde en *La Ilustración Catalana* y en *La Hormiga de Oro*. La misma portada u otra muy similar está representada también en un dibujo conservado en el archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, fechado en 1860 y realizado por una mano diferente a la que ejecutó los otros de la misma procedencia que se comentan⁶⁷⁷. La representación de marcados sillares en el muro invita a pensar que estuviera en una ubicación exterior, en el patio o en la galería recayente al jardín.

Esta portada era probablemente una magnífica obra de mazonería, en la línea artística de la carpintería que acompañaba los grandes retablos tardogóticos. El dibujo de la colección Lázaro Galdiano parece sugerir un remate emergente, en la línea de los doseletes de madera dorada típicos de los retablos góticos. La articulación de los distintos elementos es interesante, sobre todo por la presencia de dos macollas secundarias sobre sendos remates conopiales que apoyan en los extremos y en el propio arco de la puerta. La coherencia entre la arquitectura del doselete y el arco conopial que pasa por delante es posible solamente curvando este último, recurso que nos recuerda el trabajo de Gil de Siloé en la Catedral de Burgos o en la Cartuja de Miraflores en torno a 1480 y 1490. Evidentemente la ejecución de esta portada es mucho más torpe que los retablos y sepulcros de Siloé, pero quizá podría apuntarse a una influencia castellana.

Analicemos ahora con más detalle los dos dibujos, que presentan diferencias significativas. Denominaremos A al dibujo de Asenjo (Lámina 1.17) y B al de la colección Lázaro Galdiano (Lámina 1.7), para simplificar. En el dibujo B las jambas son convencionales, con dos baquetones y un caveto entre ellos, mientras que en A parecen perfiles cuadrados con acanaladuras. Las macollas de A están peraltadas, mientras que en B emergen de manera más natural. El ático de fondo en A presenta, al menos en su zona central, huecos circulares ubicados entre dos huecos alargados y un remate vegetal de aspecto confuso, mientras que en B desaparecen los círculos y se define perfectamente un remate de pequeños florones. En los frentes laterales del mismo ático, A presenta parte de un remate de guardapolvo conopial con sus hojas y macolla, pero además se observa un elemento intermedio de forma sinuosa, que en B se sustituye por un segundo orden de hojas. Respecto a los pináculos, los dos centrales de A nacen de detrás del arco base y están divididos por una moldura intermedia, mientras que en B son continuos y nacen de una especie de ménsula.

⁶⁷⁷ Se trata del dibujo con el número de inventario 9504. La anotación concretamente es: *Casa de Mosen Sorell Val.^a 1860*, lo que sugiere que su autor sería un viajero de fuera de la ciudad.

Además, los de A se rematan de manera mucho más confusa que los de B, donde se ven incluso los pequeños gabletes la pirámide con *crochet*.

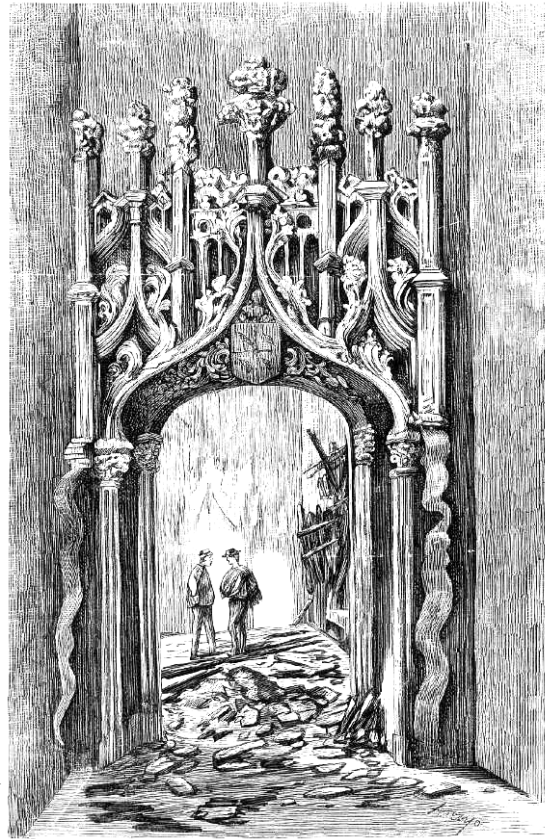
Si las diferencias observadas en los dibujos eran reales, la conclusión a la que se puede llegar es que son dos portadas que tratan de parecerse, pero que están elaboradas por manos distintas. Probablemente se ejecutaron en momentos diferentes y debían estar en un mismo ambiente, lo que habría condicionado su parecido. La portada de Asenjo (A) guarda ciertas semejanzas, bastante interesantes, con el dibujo preparatorio de San Juan de los Reyes conservado en el Museo del Prado. Las pilastrillas acanaladas o las perforaciones circulares entre largos huecos verticales sobre el guardapolvo son muy significativas y es algo que no hemos visto en demasiados retablos tardogóticos. Debe añadirse que también encontramos cardinas entorno a la inscripción del friso en el dibujo preparatorio de San Juan de los Reyes, que finalmente no se ejecutaron. Todo ello podría contextualizar el palacio de los Sorell en relación con las modas del tardogótico castellano y quizá incluso vincularlo con varias visitas que hizo Juan Guas a Valencia el año 1484⁶⁷⁸.

Parece lógico pensar que una o las dos portadas se debieron realizar para la Sala, al mismo tiempo que se labraba el friso con la leyenda castellana y las dos bandas de cardinas. Si hubo dos portadas, posiblemente sirvieran de paso al dormitorio principal y al Estudio, las dos habitaciones contiguas a las que se debía acceder desde el espacio representativo principal. Sin embargo, nos parecen piezas muy decoradas para una arquitectura privada, lo que nos lleva a plantear la posibilidad de que se tratara de una sola pieza y que realmente fuera la puerta de la primitiva capilla del palacio. Esta capilla estaba vinculada a la Sala, como se desprende del inventario de 1485, tal vez en el testero de la misma, donde observamos alguna discontinuidad en la inscripción del friso, como se señalará al hablar del artesonado.

La nueva ubicación de la puerta pensamos que fue la galería recayente al jardín, que quizá se dignificó en el mismo momento. Esta galería tendría que estar cubierta para haber preservado durante tanto tiempo la madera. Como se ha comentado anteriormente, la portada del Lázaro Galdiano apoya sobre un muro de piedra, aunque no tenemos más referentes. En la escena dibujada por Asenjo se la representa al fondo de un estrecho paso oscuro, a través del cual se llega a una sala sin techo y los restos calcinados de una especie de revestimiento en madera. Por la posición relativa de puerta y paso podría tratarse de la sala vista desde la antesala, aunque resulta corta y no se ven los vanos. Podría también tratarse del antiguo dormitorio visto desde la antesala, si pensamos en una puerta desplazada hacia el muro de fachada. Sin embargo, las sombras que en el suelo y la pared del fondo se

⁶⁷⁸ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 85 y 246 nota 77.

proyectan de una ventana nos hablan de un espacio orientado a Poniente y con una amplia zona despejada delante, que sólo puede ser el antiguo Estudio visto desde una galería que, en el siglo XIX, probablemente estaba cerrada. Es también la posición que hemos planteado que en algún momento podría haber ocupado la capilla, como se ha expuesto anteriormente.



Portada interior del palacio. Dibujo de S. Asenjo.

6.4.3.- La sobria ortodoxia de las portadas conopiales

La portada que daba acceso a la Sala en el siglo XIX obedecía al modelo del arco conopial sobre carpanel, que ya se había convertido en el *leit-motiv* de la portada principal del palacio unas décadas antes. Su ejecución, sin embargo, era mucho más rica, más cercana a las líneas del gótico internacional que se están desarrollando en la Lonja. Aparece representada en los dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano (Láminas 1.5 y 1.6) y en el cuadro de Poleró (Lámina 1.11). A diferencia de la puerta de la escalera, contaba con pequeños capiteles en las impostas, obedeciendo al mismo modelo de una pieza conservada en el acceso a la torre del Palacio de los Duques de Gandía. Ello nos lleva a plantear una cronología entre 1485 y 1500,

pudiendo corresponder probablemente a las actuaciones emprendidas por Mossen Bernat Sorell a la muerte de su tío.

Podemos apreciar sus detalles en uno de los dibujos de la fundación Lázaro Galdiano donde se hizo un levantamiento de la misma, seguramente preparatorio para la representación de la Sala que hay en otra de las bojas. En el dibujo se puede ver claramente cómo los arcos interiores han sido rebajados para asentar dos hojas rectangulares que se abrían hacia el espacio principal, quedando patente que inicialmente la hoja sería curvada y que no poseía capialzado. La ausencia de capialzado se vincula además a que esté montada sobre un tabique o un tabicón de poco espesor. Recuerda mucho a las particiones interiores del Castillo de Luchente, lo que hace pensar que al igual que aquéllas estuviera ejecutada en yeso, algo que explicaría su pérdida.

A diferencia de las otras portadas estudiadas, en ésta no aparecería el escudo de la familia, al menos en la cara interior, que es la que se representa en los dibujos y que mejor conocemos. En la clave del arco podemos ver una especie de roseta emergente, que el dibujante completa más allá de la mitad de la puerta. Es evidente que no se trata de los restos de un escudo roto. Quizá podría vincularse con la roseta que encontramos en el centro de los antepechos calados, de los que tenemos otro dibujo detallado (Lámina 1.6).

Otra pieza muy similar, conservada en el Museo Municipal de Cerámica de Manises, ostenta las armas del linaje de los Aguiló y fue relacionada con la casa de los Sorell por primera vez hace algunos años por Bernat García Aparici, cronista de Albalat dels Sorells⁶⁷⁹. Actualmente presenta un aspecto extraño, porque se le ha superpuesto un guardapolvo correspondiente al lado posterior (Lámina 2.4). Al igual que la recayente a la Sala, se asimila a la portada de la escalera, pero los perfiles son más delicados y, como se ha dicho, incorpora en las jambas unos delicados capitelillos vegetales que pueden relacionarse con las obras coetáneas de la Lonja o del palacio de los Duques de Gandía en Valencia.

Coincide con la Lonja en algún detalle menor, como la falta de continuidad del baquetón interno en el arco carpanel⁶⁸⁰, lo que nos hace pensar en la misma

⁶⁷⁹ García Aparici, Bernat, “Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell”, separata del *Cronivó del Regne de Valencia* (n^{os} 44, 46, 47, 48, 52).

⁶⁸⁰ Lo habitual es que haya dos baquetones, de los que el inferior sigue la curva carpanel y el superior adopta el perfil conopial. En los dos casos citados, la portada se resuelve como si solamente se siguiera el perfil conopial por las dos molduras y en un segundo plano queda recortado el arco carpanel sin relieve. En el Palacio de los Duques de Gandía, únicamente existe la curva superior, que se recorta en la parte inferior desapareciendo el perfil carpanel, no obstante esta solución no es la habitual. Parece ser que la

cronología y autoría, disputable entre Pere Compte y Joan Yvarra. A su vez se distancia de la puerta coetánea de la Sala, siendo más estrecha y con diferencias notables en el tratamiento de sus jambas y curvas.

En el neto se muestra el blasón de Aguiló, policromado dentro de un escudo germánico de justa, también denominado tarja o *renntartsch*, similar a los representados en algunos lugares del edificio de la Lonja. Es interesante ver cómo el escudo aparece como si estuviera colgado, con un clavo y una cinta tallados, algo que en los sepulcros medievales se suele hacer con las armas de las esposas, frente a la de sus maridos, que se representan de manera convencional⁶⁸¹. Serían, por tanto, las armas de Violant Aguiló, madre de Mossen Bernat Sorell.

Respecto a la ubicación de la puerta de los Aguiló, se trata de una cuestión compleja. No aparece en los dibujos de Asenjo y no acabó en el extranjero, lo que sugiere que quizá no se encontrara en la zona incendiada del palacio, sino en otro lugar. Los Aguiló tenían palacio en Valencia, en la Plaza de Nápoles y Sicilia, pero hemos visto que la manera en que se ubica el escudo apuntan a una mujer, lo que encajaría más con la familia de los Sorell. Lo más probable, como se ha señalado, es que ésta fuera la entrada a las habitaciones de Violant Aguiló, la madre de Mossen Bernat Sorell.

La cronología de la pieza, coetánea a la portada de la escalera de la Lonja, sería seguramente de hacia 1485, lo que encajaría con la muerte de Tomas Sorell y las reformas llevadas a cabo por su sobrino. Aunque no podemos afirmar con seguridad que esta puerta estuviera en el palacio de Valencia, ubicarla en Albalat dels Sorells es igualmente aventurado, mientras que Xeldo y otras casas de la ciudad podrían descartarse por haber pasado a propiedad diferente en época antigua.

Resulta interesante observar que se trata de una puerta de piedra, algo poco habitual en Valencia y, desde luego, muy raro en interiores desde que se extiende el uso del yeso. Es decir, creemos muy probable que se tratara de una portada exterior, vinculada al patio y la escalera principal. Ello sería coherente también con la idea de una cierta independencia entre las habitaciones de la anciana Violant Aguiló y las salas principales ocupadas por su hijo y su nuera.

Asumiendo estas hipótesis de partida, una teoría sugerente sería que esta puerta estuviera vinculada a la escalera de 1486. En el piso superior debía existir una

puerta estaba mutilada y fue recompuesta durante la restauración, faltando la parte central, por lo que no resulta totalmente fiable su disposición.

⁶⁸¹ Debe observarse que el escudo paterno se trasladaba al heredero, mientras que el de la madre cambiaría en la siguiente generación al de la nueva esposa. Es por ello que los escudos de las mujeres inicialmente se colgaban, mientras que los de los maridos eran fijos.

portada gemela a la de acceso a la vivienda, que no se conservaba en el siglo XIX. Podría haber sido sustituida por la que nos ocupa, pero ésta es demasiado pequeña para el espacio libre. Además, esta zona de la vivienda la dama no gozaría de demasiada privacidad, al ser el paso obligado para llegar al comedor. Otra ubicación más plausible sería el entresuelo, donde encontramos que Asenjo dibujó una portada bastante tardía, de principios del siglo XVI, similar a las que suele ejecutar Joan Corbera a partir de 1505-1510. Podría corresponderse a la renovación de hacia 1505, aunque también podría ser algo posterior.

La portada de Manises, resuelta en piedra, encajaría perfectamente en el espacio donde estaba esta portada mixtilínea. Tendríamos así una pieza ejecutada a la par que la escalera, por canteros vinculados a la obra de la Lonja. En el entresuelo existiría una vivienda independiente que podría ser ocupada por familiares cercanos, como en este caso la madre viuda o, en otras circunstancias, el heredero con su esposa⁶⁸². Ello justificaría que la entrada del siglo XVI no llevara ningún escudo de armas en concreto. En el documento de 1703 todavía tenemos constancia de la existencia de un espacio denominado *cuymeta del gentilhome*, que debía ser la cocina de este pequeño apartamento.

La portada de Manises se debió trasladar a principios del siglo XVI a otro lugar. El hecho de que aparezca recortada en altura podría indicar que se hubiera adaptado a un espacio donde era imposible alcanzar la dimensión original, por ejemplo una escalera de caracol. Nos estamos refiriendo, concretamente, a la escalera del lado Oeste del palacio, que comunicaba entresuelo, planta principal y porche. Seguramente se colocó en el arranque de la misma, pues es el único lugar donde la hoja de la puerta se puede abrir hacia dentro sin dificultad⁶⁸³. En el momento de su traslado se habría añadido el guardapolvo a imitación del existente en la entrada de la escalera de la Lonja. Ello explicaría que éste se tallara en dovelas independientes a las de la propia portada, algo que resulta sumamente extraño desde el punto de vista constructivo.

⁶⁸² Es posible que este entresuelo existiera antes de 1485 y que fuera usado por Bernat Sorell mientras estaba viviendo en la casa de su tío. Todos los objetos de esta parte de la casa serían propiedad del heredero y por ello no haría falta inventariarlos. La portada que representa Asenjo pudo añadirse en la primera década del XVI para que el entresuelo fuera usado por Luis Sorell y su primera esposa.

⁶⁸³ Así se puede comprobar en cualquier escalera de caracol, como la de la Lonja. Cualquier acceso que no esté en su base o en su parte alta debe abrirse hacia fuera. Las portadas medievales, como la de Manises, están pensadas normalmente para llevar detrás una hoja cuadrada montada sobre quicios. Así ocurriría incluso en la portada de acceso a la planta noble de la casa de los Sorell, donde se añadiría la hoja pequeña para abrirse y cerrarse con más facilidad mediante el uso de bisagras.

6.4.4.- Una portada de formas textiles de ascendencia napolitana

Nuevas intervenciones, se reflejan en otra curiosa portada cortina de yeso presente en la Sala, también conocida únicamente por los dibujos y lienzos decimonónicos (Láminas 1.5, 1.6, 1.11 y 1.16). Esta pieza, de formas textiles que asemejan a una cortina colgada por tres puntos, se inspiraría en modelos napolitanos de la escuela sagreriana como la del Palazzo Antignano de Capua, de hacia 1456 o una de las portadas interiores del Palazzo Marzano de Carinola, también de época de Alfonso el Magnánimo⁶⁸⁴. Cierta familiaridad, incluso en el detalle de los remates, presentan algunas portadas valencianas como la del claustro del monasterio de San Jerónimo de Cotalba o una de las conocidas del Palacio de los Centelles en Oliva.

En todos los casos descritos, la portada traza en su parte interior un arco de contracurvas, mientras que el extradós asume una sutil apertura, volviendo a cerrarse a modo de punta de lanza. Dada la cercanía entre San Jerónimo de Cotalba y Oliva puede suponerse la mano de un mismo maestro en ambos edificios. Debe señalarse también un cierto parecido entre estos remates y los que coronan algunos vanos en la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia, comenzada en 1491, pero cuya autoría todavía no ha sido todavía resuelta⁶⁸⁵.

Lo cierto es que Pere Compte construyó portadas similares, aunque con diferencias en el tratamiento de los remates, que el maestro valenciano simplifica al máximo eliminando totalmente los elementos emergentes. Así resuelve la portada principal del Consulado del Mar, proyectado en 1498, y hay varias puertas de este tipo en el castillo de Alaquás, levantado seguramente hacia 1500. También entre las puertas menores de Oliva hay algunas resueltas de este modo. Soluciones parecidas las encontramos en la arquitectura manuelina también entre 1495 y 1505, con ejemplos de gran belleza, como la iglesia de Nossa Senhora do Populo en Caldas da Rainha y la iglesia da Marvila en Santarém⁶⁸⁶. Por las fechas podríamos relacionar el éxito de este motivo en España con las Guerras de Nápoles (1495-1498). De todo ello podemos concluir que la portada referida se realizó en la última renovación del palacio, entre 1503 y 1506.

⁶⁸⁴ La decoración de filacterias en el neto de la portada valenciana también podría ponerse en relación con la decoración de la fachada del Palazzo Penna de Nápoles, donde estas acogen unos versos del poeta Marcial.

⁶⁸⁵ Algunos autores la habían atribuido al maestro Juan de León, pero este maestro empezó a trabajar en la catedral en 1501 y las marcas de cantería demuestran que las cuadrillas de la capilla y el resto de la iglesia no eran las mismas. No obstante, tampoco hay ninguna otra prueba para descartar a Juan de León. Un dato interesante es la existencia en la capilla de una escalera de caracol de ojo abierto y estriado helicoidal en su parte inferior, como la de la Lonja de Valencia. Calvo, José; Alonso, Miguel Ángel; Rabasa, Enrique; López, Ana: *Cantería renacentista en la Catedral de Murcia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Murcia 2005, p. 35 y p. 255.

⁶⁸⁶ Debemos agradecer la noticia de estos edificios y fotografía de los mismos a Ricardo Nunes da Silva.

Dentro de este grupo nos interesa la solución concreta del remate conopial que se ha abierto en tres puntas, enlazadas entre sí por contracurvas. Lo encontramos en una de las portadas interiores del Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza, concretamente en la que da paso a la Sala de las Deliberaciones. Aunque se labró por artesanos locales, el arco trilobulado inferior y la banda de cardinas son muy del gusto de Juan Guas, que era arquitecto de los Reyes Católicos cuando se construyó la Aljafería y estaba construyendo la Hospedería de Guadalupe por las mismas fechas.

Volvemos a encontrar el mismo tipo de remate de tres puntas en varias edificaciones salmantinas. La célebre Casa de las Conchas es el ejemplo más conocido, mandada edificar en 1493 por Rodrigo Arias Maldonado, catedrático de medicina en la Universidad de Salamanca, pero también miembro del Consejo de los Reyes Católicos y embajador en Portugal⁶⁸⁷. En la ventana de la torre aparece un guardapolvo similar al de la portada de la Aljafería. Algunos años después la casa de los Doctores de la Reina, levantada por el médico real Fernando Álvarez de Abarca hacia 1507-1509⁶⁸⁸, muestra la misma solución en las dos ventanas principales. Encontramos un motivo similar en las rejas de la iglesia del Monasterio del Paular, realizadas antes de 1493 por el cartujo y después dominico fray Francisco de Salamanca⁶⁸⁹.

Tradicionalmente se había vinculado la originalidad del foco salmantino a la figura del maestro vasco Juan de Álava, documentado desde 1505, pero estudios más recientes han puesto de manifiesto la presencia de importantes figuras del ámbito toledano, como Martín de Solórzano y Juan de Ruesga, seguramente hacia 1496 en la Catedral. Sin embargo, obras como la Casa de las Conchas serían anteriores.

Las relaciones con la escuela toledana se podrían establecer a través de la presencia documentada de Enrique Egas y de Juan Guas en la cercana localidad de Alba de Tormes. El primero aparece en 1490-1491 trabajando para en el palacio del segundo Duque de Alba y en el monasterio de San Leonardo, mientras que el segundo fue mandado llamar desde Toledo en mayo de 1493 para ir a ver el asiento e la obra del citado monasterio e interviniera en el Palacio Ducal, hasta 1494⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ AA. VV.: *Isabel la Católica...*, p. 256.

⁶⁸⁸ En estas fechas aparece trabajando en el edificio el maestro cantero Michel de Algoibar, quien trabajó en 1504 asociado a Juan de Álava en la sacristía de la capilla de la Universidad. No sabe firmar, lo que hace pensar que las trazas fueran de otro. Castro Santamaría, Ana: "Canteros vascos en el Primer Renacimiento salmantino", *Ondare* n° 17 (1998) pp. 231-247.

⁶⁸⁹ AA. VV.: *Isabel la Católica...*, p. 422.

⁶⁹⁰ Recientemente se ha vinculado a Enrique Egas con la Sala Capitular del Convento de Santa Úrsula de Salamanca, lo que serviría para llenar el vacío de datos que hay sobre el maestro entre 1490 y 1496, cuando suceda a Juan Guas en San Juan de los Reyes. Martínez Frías, José María: "La fundación del convento de Santa Úrsula de Salamanca y su posible relación posterior con el foco hispanoflamenco toledano" *Boletín de la Sociedad de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 67 (2001) pp. 157-187.

Por todo ello, no resultaría descabellado atribuir el proyecto de la Casa de las Conchas a Juan Guas o, más probablemente, a su joven discípulo Enrique Egas. La presencia de cruces güelfas en dos de las ventanas de fachada, de niños y ángeles desnudos, un friso decorado en el dintel de la puerta y el desenfado con que se combinan ventanas de factura diferente le da un aire muy italiano a todo el conjunto. Los dos leones que custodian el escudo bajo el guardapolvo de la puerta principal recuerdan también a los de la portada del Salón del Trono de la Aljafería. Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es el tratamiento de la tracería de una de las ventanas que, emulando una flor de lis, prolonga su remate conopial en forma de lanza, con una proporción casi romboidal. Una solución muy parecida a la que encontramos en los remates de la portada de la casa de los Sorell.

Sin embargo, hay mayores parecidos con la pieza que nos ocupa en Granada, en unas pequeñas puertas laterales que pasan desapercibidas en la Capilla Real. Enrique Egas y Juan de Álava trabajaron en esta obra a partir de 1505⁶⁹¹. Estas portadas presentan arcos trilobulados, en cuyas aristas emergen dos pequeñas formas lanceoladas hacia el exterior. En la misma línea está también otra obra coetánea de Egas: la portada de la iglesia del monasterio granadino de Santa Isabel la Real, fundado por la Reina Católica. También lo vemos en la portada del Sagrario de la Catedral de Málaga, posterior a 1500⁶⁹².

Nuevas pistas nos son ofrecidas en el dibujo de la Fundación Lázaro Galdiano. El detalle del escudo partido Sorell-Aguiló en la carpintería y la compartimentación octogonal de las hojas nos remitirían, al menos en el caso de la madera, a la fecha de remodelación del artesonado, seguramente no antes de 1505. Esta carpintería es muy similar a una de las portadas del Palacio de los Centelles de Oliva, comenzado algún año después de esta fecha. Las filacterias del alfiz también están presentes en la puerta del entresuelo, con un diseño típico de perfil mixtilíneo de principios del XVI, lo que parece confirmar la misma cronología o al menos la misma idea de proyecto.

Por debajo del arco textil asoma un perfil trilobulado de curvas sinuosas, que recuerda a la portada de paso a la Librería de la Catedral, cuya decoración escultórica realizó el alemán Joan de Kassel en 1497⁶⁹³. Sin embargo, nuestra curva redondeada y continua se acerca mucho más a la forma de otra de las piezas en yeso del interior

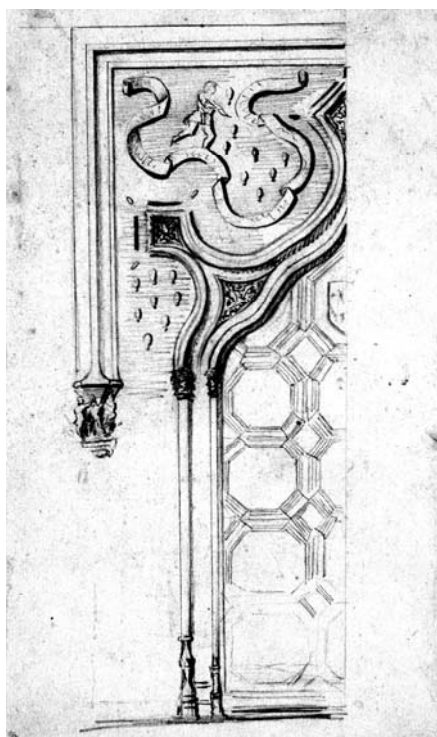
⁶⁹¹ No pudimos realizar fotografías en el interior de la Capilla y no hemos encontrado imágenes donde se vieran estas pequeñas aberturas, que podrían ser los antiguos confesionarios.

⁶⁹² AA. VV.: *Isabel la Católica...*, p. 258.

⁶⁹³ Esta portada debería ser obra de Pere Compte que, por aquellos años, es el maestro mayor de la Catedral. De hecho, el gusto por las curvas sinuosas se observa ya en las tracerías de alguna de las ventanas en el patio de la Lonja. El mismo diseño de la portada de la catedral, aunque más plano, lo seguirían las puertas gemelas de ingreso desde la escalera al Palacio de los Centelles de Oliva, decoradas con medallones renacentistas bajo el guardapolvo.

del citado Palacio de los Centelles. Podría ser que otras portadas menores del palacio en algunas estancias respondieran al mismo modelo catedralicio, si consideramos como inspirado en el palacio el lienzo *La vuelta del Torneo* de Salvador Martínez Cubells, donde se estaría representando el detalle referido por el marqués de Cruilles de dos escudos con sus armas entrelazadas (Lámina 1.10). A su vez estos escudos nos remiten a los de la puerta de la escalera en la casa de los Escrivá de Romaní y serían similares al conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁶⁹⁴. Sin embargo, lo más probable es que Martínez Cubells se inspirara directamente en la pieza conservada en la Catedral.

Otra posible ubicación sería la entrada en esquina desde el Estudio del paso volado que conducía al comedor. Así nos lo sugiere Emilio Sala al representar a Vinatea en una habitación con una portada exactamente igual que la de la Sala y, en el rincón, adosada al muro, una pequeña puerta con un guardapolvo cuadrado o alfiz (Lámina 1.9). Sin embargo, la puerta resulta demasiado grande para este espacio y, además, debemos ser prudentes ante la costumbre de los pintores de descontextualizar elementos en sus fondos arquitectónicos.



Detalle de una de las portadas de la Sala. Colección L. Galdiano.

⁶⁹⁴ Este escudo es bastante más tardío, con las armas de Sorell y Zanoguera correspondientes al segundo matrimonio de Baltasar Sorell. No obstante, podría haberse sustituido un escudo del progenitor por una pieza similar en una reforma posterior. Nótese que si las portadas originales eran de yeso, también lo sería el escudo, por lo que la pieza descrita podría ser de otro lugar.

6.5.- El problema del artesanado del palacio de Mosén Sorell

El artesanado del salón principal de la casa de los Sorell es otro de los elementos que plantea dudas sobre su cronología, que vamos a intentar resolver contrastando los escasos datos que tenemos con la arquitectura de su época. Quizá uno de los principales inconvenientes que presenta su datación es que los elementos que podemos observar en los dibujos decimonónicos obedecerían a dos etapas diferentes.

6.5.1.- El concepto de artesanado en el siglo XV

La recuperación de los artesanados clásicos durante el Renacimiento viene de la mano del arquitecto florentino Filippo Brunelleschi, quien incorpora ya un casetonado en las bóvedas el atrio de la Capilla Pazzi de San Lorenzo. Es casi seguro que el mismo Brunelleschi habría previsto la colocación de artesanados de madera en las basílicas de San Lorenzo (1422-1461) y quizá en Santo Spirito (1434-1482), si bien ambas se concluyeron bastante después de su muerte y, además, la segunda está resuelta realmente con un trampantojo pintado sobre un tablero plano.

Quien trasladó los artesanados de las basílicas al interior de las residencias privadas fue Michelozzo (1396-1472), discípulo de Brunelleschi y arquitecto de los Médici, para quienes construiría el palacio de Florencia a partir de 1444. El actual salón denominado de Carlos VII correspondería con el espacio que en los documentos primitivos se llamó la *Sala Grande* y podemos pensar que es a éste al que hacía referencia Filarete, al compararlo con el de la Banca Medicea de Milán. Sus dimensiones actuales son de aproximadamente 10 x 20 metros, con una altura de prácticamente 8 metros, y se cubre con un bello artesanado dorado de tres calles, que recuerda algo al de la Aljafería de Zaragoza.

Sin embargo, este elemento es fruto de las remodelaciones de los Riccardi en 1659. Actualmente el salón principal se encuentra en el centro de la fachada y existe una habitación de proporciones casi cuadradas en la esquina. Anteriormente las posiciones estaban invertidas y el salón era el que ocupaba el ángulo del edificio. En la habitación de la esquina se conserva una parte del antiguo artesanado del salón del siglo XV, de casetones cuadrados con un fondo pintado de azul. Este artesanado es el diseñado por Michelozzo. Tenía cinco calles, con una anchura de 2 m cada una, y guardaba una gran semejanza con el que cubre la Iglesia de San Lorenzo en

Florenia. Bajo los casetones corría una moldura perimetral y por debajo parece que en algún momento posterior se pintó un friso en la pared⁶⁹⁵.

Tempranos ecos de las innovaciones renacentistas los encontramos en Nápoles, en los relieves del arco de Castelnuovo, realizados entre 1455 y 1458 por escultores florentinos⁶⁹⁶. En ellos se representa al rey Alfonso el Magnánimo y a su hijo Ferrante rodeados de los principales miembros de sus respectivas cortes, dentro de ambientes decorados “a la antigua” cubiertos por artonados, con casetones cuadrados en el primer caso y octogonales en el segundo⁶⁹⁷. Probablemente estos relieves no representen ninguna estancia verdadera de la residencia real sino un fondo idealizado, lo cual no descarta una influencia de las modas florentinas en los años sucesivos. Hay que recordar además que en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza se construirán, ya en la década de 1490, dos habitaciones similares con techos renacentistas muy simples, una con casetones cuadrados (Sala de Santa Isabel) y otra con casetones octogonales (Sala de las Deliberaciones).

Las fachadas de importantes residencias napolitanas fechadas entre 1460 y 1470, como los palacios Como, Petrucci o Carafa di Maddaloni incorporaron elementos del léxico renacentista⁶⁹⁸. Sabemos que Diomedes Carafa obtuvo reproducciones del techo de la *Sala Grande* y del *Studiolo* del Palacio Medici a través de la Banca Strozzi para tomarlos de referencia en la reestructuración de su palacio napolitano⁶⁹⁹. Este dato sugiere que, como adelantábamos, no se hubiese construido ninguna sala de este tipo en el Castelnuovo o que, de existir, su acabado fuera manifiestamente mejorable.

⁶⁹⁵ [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_Sala_grande_\(1492\)](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_Sala_grande_(1492)), consultado 13-3-2011. Estos datos, junto a imágenes y planos de distintas épocas están disponibles en el sitio web oficial del Palacio Medici-Riccardi.

⁶⁹⁶ Di Battista, Rosanna: “La porta e Parco di Castelnuovo a Napoli”, en *Annali di Architettura* n 10-11 (1998-99) pp. 7- 21.

⁶⁹⁷ Ambos poseen la particularidad de que el plafón central se resuelve con un tamaño mayor y con un motivo escultórico particular, tal y como encontramos en la techumbre de la Basílica de San Marcos en Roma, construida por Bernardo di Lorenzo hacia 1465.

⁶⁹⁸ El palacio Como, construido en la década de 1460 y continuado en 1490, presenta una fachada similar a la del palacio Médici de Florenia, aunque con ventanas güelfas. De éstas algunas corresponden a la época de inicio de los trabajos y el resto a finales del siglo XV. Desmontado en 1881-82 y reconstruido en 1887 veinte metros atrás para prolongar una calle, por lo que todo el interior debió desaparecer. El palacio de Antonello Petrucci, secretario de Ferrante, fue reformado a partir de 1470 y presenta una portada renacentista, si bien el interior responde todavía a cánones anteriores. Lo mismo ocurre en el palacio Carafa, con un curioso patio de tradición “catalana” en el que aparece una columna clásica. Venditti, Arnaldo: “Presenze catalane nell’architettura aragonesa (1442-1501) a Napoli e la Campania”, en Cundari, Cesare: *Verso un repertorio dell’architettura catalana. Architettura catalana in Campania. Province di Benevento, Caserta, Napoli*. Edizioni Kappa, Roma, 2005, pp. 155-156.

⁶⁹⁹ [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_Sala_grande_\(1492\)](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_Sala_grande_(1492)), consultado 13-3-2011, sitio web oficial del Palacio Medici-Riccardi

Un significativo avance en el campo del diseño de artesonados lo darán los hermanos Benedetto y Giuliano da Maiano, quienes enriquecerán los diseños con formas más complejas e incorporarán en sus obras, por primera vez, los frisos tallados y decorados como elemento compositivo. En la década de 1470 estarían trabajando en el *Palazzo della Signoria*, con casetones cuadrados en el Salón del *Duecento*, octogonales en la Sala de la Audiencia (Lámina 2.7) y hexagonales en la Sala de los Lirios⁷⁰⁰. De esta época se conservan también interesantes ejemplos de techos con casetones octogonales en Roma o Urbino⁷⁰¹.

Años más tarde, en la década de 1480, algunos de los principales arquitectos florentinos trabajarían en Nápoles, entre ellos Giuliano da Sangallo, que construiría los nuevos Tribunales (1488) y Giuliano da Maiano, el autor de los magníficos artesonados de la Signoria de Florencia, que diseñaría para Alfonso, duque de Calabria, una suntuosa villa de recreo en Poggio Reale (1487-1488), hoy también desaparecida⁷⁰². Es, por tanto, más que probable que en algún momento de la segunda mitad el siglo XV se construyeran en Nápoles techumbres “a la antigua”, principalmente en la residencia real de Castelnuovo, aunque el edificio nos ha llegado muy maltrecho y transformado en época posterior.

La situación italiana a principios del siglo XVI nos la resume muy bien Serlio en su Tratado, donde expone las siguientes recomendaciones sobre el empleo de artesonados:

[...] *Y así digo, que si el cielo de una sala, o de otra pieza, fuere de grande alto, que el compartimento de la obra que en él se quiere hacer, sea de obra gruesa, y de forma espaciosa, y de grandes hondos, , y de muy buen relieve, porque por la gran altura en que están, vengan a disminuir algún tanto, y a corresponder bien en la vista de abajo. Y así mismo, si se adornase de pintura, debe ser de cosas gruesas, conforme a tal altura y grandeza. Y esta pintura en tal caso, mejor debería hacerse de blanco y negro, o de claro y oscuro, que de muchos colores, porque las cosas de estos colores pintadas, tienen mayor fuerza, lo cual han acostumbrado y hecho así todos los pintores de buen juicio en sus obras en semejantes lugares. Esto se hace por la mayor parte en las nobles ciudades, como son Roma y Florencia, Bolonia y especialmente Venecia, en la que se usan más obras de madera que en todo el resto de Italia: porque la mayor parte de*

⁷⁰⁰ Cresti, Carlo y Rendina, Claudio: *Palazzi di Firenze e di Toscana*, Librimoderni, Udine 2000, pp. 90-92.

⁷⁰¹ Entre los ejemplos romanos tempranos cabe referir la Sala de los Semidioses del palacio de Domenico della Rovere, incorporando una bella decoración pictórica realizada por Pinturicchio entre 1488 y 1490. Artesonados posteriores se realizarán en el Palacio Massimo alle Colonne o en la Villa Madama. En el palacio ducal de Urbino encontramos casetones octogonales de reducido tamaño en el techo del pequeño *studiolo* del duque (c.1476) comenzado poco antes de la llegada de Francesco di Giorgio.

⁷⁰² Esta villa aparece recogida en el Libro III del Tratado de Serlio. Para las influencias de estas obras en el panorama napolitano, véase: De Seta, Cesare: “Nápoles en tiempos de la Corona de Aragón: entre utopía y *renovatio*”, en Mira, E. y Zaragoza, A. (com.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, pp. 67-84.

*aposentos y de habitaciones nobles, son hechas de esta manera, o pintadas de claro y oscuro, y en medio de aquellas formas cuadradas o artesones de muchas maneras, ponen unos florones o Bacineras doradas. Y si algunas veces, por dar más lustre a la obra, quisieren meter algunos colores, se podrán sufrir. Y, en tal caso, porque tales obras sonde formas bondas, será el campo de azul, como cosa transparente, y que por ello se ha de parecer al cielo. Estas rosas o Bacinetas han de ser circundadas o investidas de hojas, o de grutescos, que parezca que las tienen sustentadas en el aire. Y siempre que las cornisas o cuerdas u otras cosas que andan alrededor, que hacen la obra de los artesones, fueren enriquecidas con oro, parecerán mucho mejor. Y si no quisieren dorarlos, sean hechos de un color muy diferente del resto de la obra. Y si acaso, por algún accidente, fuere el cielo de la pieza, que de esta manera se ha de adornar, más bajo que la razón o medida lo dispone en el arte, en tal caso el arquitecto ha de ser muy bien considerado para suplir tal defecto, ayudándose del arte de la perspectiva con buen juicio y, sobre todo, gran discrección [...]*⁷⁰³.

Además de describir los artesonados convencionales, Serlio ya apunta a diseños mucho más complejos del siglo XVI, donde se tiende a retículas geométrica más elaboradas o composiciones libres, con una abigarrada decoración rellenando el espacio entre las vigas. O, más bien, falsas vigas, pues debe insistirse que los artesonados italianos, en su mayoría, están planteados como tableros con decoración aplicada sobre un entramado estructural independiente. En el caso de las techumbres del Palacio de la *Signoria* de Florencia, además, se estaba actuando sobre estancias preexistentes. Por ello, suelen tener una profundidad moderada o un relieve totalmente fingido, que a lo largo del siglo XVI evolucionará hacia formas completamente independientes del soporte. En el caso en que se aproveche la estructura los casetones ganan profundidad y se concentra la decoración en el fondo, aprovechando el tablero estructural⁷⁰⁴. Aún así adolecen de una excesiva ortogonalidad en sección, con la forma de las vigas muy evidente, como en el Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza.

Los artesonados italianos son, en definitiva, techumbres de casetones. No adoptan la forma piramidal propia de la artesa, que es la base de la etimología hispánica. Resulta impensable en ámbito italiano la solución del casetón como un cupulín independiente del entramado estructural o del mero relieve forzado sobre un tablero más o menos plano. Sin embargo, en la tradición hispánica los casetones sí que

⁷⁰³ Serlio, Sebastiano: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, (fac-símil de la traducción de Ivan de Ayala, Toledo 1552) Libro Cuarto, fol. LXXIV –LXXIIIr (corrección gramatical propia).

⁷⁰⁴ Un buen detalle de un artesonado de este tipo, seguramente del siglo XVI, aparece en: Giovanetti, Francesco (ed.): *Manuale del recupero de Città di Castello*, DEI Tipografia del Genio Civile, Roma 1998. Se trata de la cubierta de una sala de 7,40 m. de luz, con vigas de roble de 43 x 33 cm, a 1,75 m. de intereje. Los casetones son octogonales o, más bien, ochavados, de 1,30 x 1,40 m. El acabado es una pintura al óleo y dorado de elementos decorativos.

adoptarán una forma piramidal perfectamente definida, creando soluciones de gran originalidad y belleza.

Al modo italiano encontramos resueltos algunos artesonados de finales del XV o principios del XVI. En la Aljafería podemos mencionar, aparte del Salón del Trono, las salas de Santa Isabel y de Deliberaciones, con toscos casetones cuadrados y octogonales de poca profundidad resueltos entre un entramado reticular con pequeños pinjantes dorados. Más evolucionado resulta un fragmento de una bella techumbre conservado en el Museo de la Alhambra, sobre un tablero plano y con molduras y rosetas doradas que destacan en un fondo trabajado con azul y rojo, a la moda de hacia 1500. La transición hacia lo andalusí, incorporando decoración de lacería se observa en uno de los techos de la Casa de Pilatos de Sevilla, ya del XVI.

De Nápoles podrían haber pasado los primeros artesonados a España, probablemente a través de Valencia. En el desaparecido Palacio del Real hubo una sala de audiencias situada entre dos de sus torres y cuya cubierta, finalizada en 1459, era descrita en la documentación de la época como *bosellada e molt bella*⁷⁰⁵. Nos situamos justamente un año después de la muerte de Alfonso el Magnánimo y del regreso de muchos nobles valencianos que formaron parte de su corte, por lo que sería el momento propicio para la introducción de novedades italianas.

Sin embargo ¿era esta pieza un verdadero artesonado de tipo italiano? Es difícil de decir y, desde luego, los perfiles decorados con boceles no pertenecen propiamente al lenguaje clásico. Sí que son habituales en las techumbres francesas y centroeuropeas de los siglos XV y XVI. Los alfarjes valencianos típicos del XVI resultan muy similares, por ejemplo, al techo de la cámara del rey René de Anjou en el Castillo de Tarascón (1447-1449). La costumbre de trabajar así la madera parece ser la referida en la documentación del Palacio de Alcócer en 1476 y, desde luego, los modelos que está recogiendo la pintura hispanoflamenca muestran siempre las techumbres sin decorar. De hecho, en 1478 se menciona una *cambrà de roure bocellada* en el inventario de los bienes del segundo conde de Cocentaina⁷⁰⁶.

Como ya se vio, en nuestra opinión la principal aportación en Alcócer sería la sustitución de la franja de canes por una moldura perimetral, que es lo que interpretamos como el *embarsellat* de la documentación. Aunque la proporción y forma de esta moldura recuerda a las que encontramos en la base de los artesonados del Palacio Medici o de la iglesia de San Lorenzo. Sin embargo, también son muy

⁷⁰⁵ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, en *Reales Sitios* n° 158, 4º trimestre de 2003, p. 35. La fecha de 1459 está en la nota 27.

⁷⁰⁶ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810) Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2012, p. 85.

habituales en los forjados franceses medievales, como los de la Casa de Jacques Coeur en Bourges, de mediados de siglo.

En todo caso, la idea de resolver los techos con artesonados estaba presente en la Corona de Aragón ya desde el siglo XIV, como demuestran las ilustraciones del *Llibre de privilegis de la ciutat de Barcelona* o las escenas de algún retablo de la época. Derivan de la influencia de la pintura italiana, principalmente Giotto y su escuela, pero también podemos encontrar todavía techumbres medievales de esta época con sencillos casetones cuadrados en varias iglesias venecianas, como Santo Stefano o San Giacomo dell'Orio⁷⁰⁷, compuestos generalmente de un tablero plano que ocultaba las cerchas o las vigas de la cubierta y sobre el que se disponían otros listones y elementos conformando una decoración de cuadrados, aunque en ocasiones presentan otras formas geométricas de mayor complejidad.

Una técnica similar de decoración sobre tableros también se emplearía en España, donde recibe el nombre específico de taujel, aunque aquí la ornamentación se resolvía habitualmente a base de estrellas y lacerías de tradición andalusí⁷⁰⁸. De hacia 1300 o anterior podrían ser los restos murales conservados en el Palacio de En Bou de Valencia, donde las marcas en la pared evidencian la existencia de un tablero ocultando las vigas, que con toda seguridad llevaría algún tipo de decoración geométrica o pictórica⁷⁰⁹. También de hacia 1300, la Sala de las Cintas del Palacio Ducal de Gandía podría haber recibido una techumbre de este tipo, como sugiere la existencia de un doble friso continuo, sin que se observen mechinales ni canes para

⁷⁰⁷ En ambos casos se trata de ejemplos de techumbres de madera en forma de quilla, solución particular de Venecia (Véase Piana, Mario: "La carpenteria lignea veneziana nei secoli XIV e XV", en AA.VV. *L'architettura gotica veneziana*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venecia, 2000, pp. 73-81) si bien el empleo de tableros planos con casetonados debió tener más difusión en el resto de Europa. Un reciente estudio dendrocronológico propone una cronología entre 1275 y 1300 para el techo de la iglesia de San Giacomo dell'Orio (Menichelli, Claudio; Piana, Mario; Pignatelli, Olivia: "La Dendrocronologia e l'edilizia storica: primi risultati di una ricerca sugli edifici gotici veneziani", en *L'architettura gotica...*, pp. 83-92).

⁷⁰⁸ No debemos olvidar que en los palacios hispanomusulmanes, al menos desde época almohade, se resolvía la sala con cubierta de par y nudillo de almizate plano y las alcobas con techumbre plana, conformándose en ambos casos un entramado bidireccional que resolvía pequeños casetones decorados a modo de estrellas. El ejemplo más antiguo conocido sería el del Palacio de Pinohermoso, en Játiva (Valencia), fechado probablemente en el primer cuarto del siglo XIII (Torres Balbás, Leopoldo: "Játiva y los restos del palacio de Pinohermoso", en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, n° XLII, pp. 143 et ss., recopilado en *Obra dispersa*, vol. I, pp. 264-300) En algunas ocasiones estos pequeños casetones alcanzaron dimensiones mucho mayores y la forma de cupulines, como los que hay en algunas techumbres de la Alhambra de Granada. Un caso singular era el del techo de la nave del desaparecido Hospital del Rey en Burgos, del siglo XIII, donde estos cupulines de gran tamaño y planta octogonal, perfectamente ordenados, conformaban un auténtico artesonado que poco tenía que envidiar a los que se harán con posterioridad (Torres Balbás, Leopoldo: "El Hospital del Rey, en Burgos", en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, n° XIV, pp. 190-198., recopilado en *Obra dispersa*, vol. II, pp. 300-310).

⁷⁰⁹ Sobre este edificio, véase: Iborra, F; Zaragoza, A.: "Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: "El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia", en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008, pp. 135-156.

apoyo de las viguetas. Igualmente ocurre en la Sala Capitular del Convento del Carmen de Valencia, de la misma época. Se conservan algunos taujeles del siglo XIV con decoración de lacería en ámbito mallorquín, como el de Can Verí, perdido recientemente en el incendio del almacén donde estaba depositado. La solución de las techumbres con tableros decorativos debió tener vigencia hasta finales del siglo XV o principios del XVI. Ràfols muestra en su libro un dibujo de la techumbre de una casa gótica en la calle Mercaders de Barcelona, seguramente de finales del XV, con casetones resueltos en lacería y hexágonos emergentes moldurados en relieve⁷¹⁰.

Sin embargo, los artesonados españoles de finales del XV y principios del XVI desarrollarían modelos de mayor complejidad que sus precedentes italianos. La técnica andalusí del taujel había llegado durante la Edad Media a una extraordinaria complejidad, incorporando cupulines decorativos de planta octogonal, que podríamos considerar como precedente de las techumbres con estructura portante integrada y profundos casetones piramidales, que probablemente sea una aportación de la carpintería hispánica. El más antiguo y mejor exponente conocido de esta tradición perdida sería la techumbre que se construyó en el siglo XIII en el desaparecido Hospital del Rey, en Burgos. De planta basilical, hasta el siglo XIX existió al menos un fragmento del artesonado con casetones octogonales que ocultaba la armadura de cubierta en uno de los testeros. Torres Balbás estudió el edificio y los dibujos conservados, nos lo describe así:

Octógonos, recortados en el tablero plano del techo, servían de asiento a variados cupulines, de los cuales imitaban unos pequeñas boveditas de mocárabes, mientras en el fondo de otros se tallaron rosas de lóbulos cóncavos, y alguno había que en sus reducidas dimensiones copiaba las bóvedas de arcos entrecruzados de Córdoba y Toledo. Entre estos octógonos, sobre el tablero horizontal, se sobrepusieron, siguiendo el sistema ataurizado, una serie de piezas dibujando polígonos estrellados, con una estrella de ocho puntas en su centro y una rosa de lóbulos en su interior, mientras que las restantes piezas tenían tallas de ataurique. Descansaba el techo, que estaría policromado, sobre un gran friso de mocárabes⁷¹¹.

Destaca el arquitecto e historiador la importancia de esta interesante pieza del siglo XIII, enlazada directamente con la presencia de artistas hispanomusulmanes en Las Huelgas. Añade la semejanza entre este trabajo de carpintería y otros de principios del siglo XIV en el Generalife y en el pórtico del Partal, de disposición muy parecida,

⁷¹⁰ Ràfols, José F.: *Techumbres y artesonados españoles*, Editorial Labor, Barcelona 1926, p. 79. Esta calle sufrió una importante transformación y se derribaron varios edificios. El más interesante era la casa Clariana Padellàs, construida entre 1491 y 1515, que se desmontó y se trasladó a la Plaza del Rey. Desconocemos si el artesonado pertenecía a este edificio o a otro vecino.

⁷¹¹ Torres Balbás, Leopoldo: "El Hospital del Rey, en Burgos", *Crónica arqueológica de la España musulmana*, nº XIV pp. 24-32 (Recogido en *Obra Dispersa*, Instituto de España, Madrid 1982, tomo I, pp. 300-310.

con un tablero horizontal calado por cupulines octogonales de mocárabes⁷¹². Cabe aclarar que la técnica es similar, pero no existe la regularidad y seriación de Burgos, que es lo que convierte a esta pieza prácticamente en un artesonado. En nuestra opinión, las raíces de esta solución son orientales, concretamente fatimitas y posiblemente heredadas de la tradición bizantina. De hecho, pueden apreciarse semejanzas bastante notables con los techos del deambulatorio del Mausoleo de Qala'un en El Cairo (1284-1285)⁷¹³.

Puede parecer descabellado plantear una vinculación andalusí para las techumbres renacentistas hispánicas y no es nuestra intención calificar estos artesonados como mudéjares. Sin embargo, es sorprendente observar que el mismo juego geométrico de octógonos girados y de hexágonos alternados con rombos que aparece en el Mausoleo de Qala'un lo encontramos en artesonados valencianos del siglo XVI⁷¹⁴. ¿Existieron precedentes de este tipo oriental en época cristiana? Desconocemos la respuesta, pero resulta sospechosa la extraordinaria semejanza entre techumbre del Hospital del Rey y un falso artesonado de escayola, realizado hacia 1900 en el Palacio de los Duques de Gandía⁷¹⁵.

En principio tenemos claro que se trata de una recreación historicista sin ninguna base rigurosa, pero la forma de los cupulines, su relación con el tablero y su composición son similares a los de Burgos. La principal diferencia es que la decoración del falso artesonado combina en el tablero las lacerías con rosetas góticas e incorpora pinjantes piramidales en los cupulines. Esta particularidad, sin embargo, entra dentro del panorama posible de la Valencia de finales del XV. De hecho, en la

⁷¹² Torres Balbás, Leopoldo: "El Hospital...", p. 309.

⁷¹³ Hattstein, Markus y Delius, Peter: *Islam. Arte y arquitectura*, Könemann, Barcelona 2004, pp. 185-186.

⁷¹⁴ Los octógonos girados los tenemos en el Palacio de los Duques de Segorbe y en el techo del Palacio de los Maça de Liçana trasladado a Málaga. Ambos se han fechado en el primer cuarto del XVI. La alternancia de hexágonos y rombos aparece en el Palacio de En Bou de Valencia, seguramente de mediados de siglo. No obstante, este mismo patrón aparece en los fondos del conocido fresco de la *Escuela de Atenas*, pintado por Rafael en el Vaticano a principios del XVI. Podemos añadir el motivo del rombo inscrito en el cuadrado, presente en la Sala Dorada Grande y el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, que tendría su paralelo en la Sala delle Carte Geografiche del Palazzo della Signoria de Florencia, en época algo posterior, teniendo su precedente en algunas soluciones romanas de Oriente. Encontramos también triángulos formando rombos en los artesonados de algunas tumbas de Palmira.

⁷¹⁵ El palacio se transformó en fábrica de hilados en el siglo XIX, demoliéndose toda la parte posterior y desapareciendo la crujía principal. A principios del siglo XX lo adquirió y rehabilitó el Marqués de Benicarló. El falso artesonado forma parte de la intervención del arquitecto Luis Ferreres y se encuentra en el pasillo del piso principal. Queda bien patente que no se trata de una intervención en estilo hispanomusulmán, sino más bien una recreación gotizante. Por otra parte, el conjunto se apoya sobre una cornisa perimetral moldurada, similar a las que encontramos en los techos de finales del XV y principios del XVI. Existe otro artesonado similar, también de escayola y probablemente coetáneo, en el Salón del Trono del Palacio de la Maestranza de Valencia, remodelado en 1898. Pérez de los Cobos Gironés, Francisco: *Palacios y casas nobles. Relato sobre las que hubo y hay, de propiedad particular, en la ciudad de Valencia*, Federico Doménech 1998, pp. 197-204. En el vestíbulo de acceso a dicho salón aparece otro falso artesonado resuelto como un alfarje de perfiles redondeados, similar al del zaguán del Castillo de Alaquás.

carpintería de las puertas de las últimas décadas del XV observamos la misma coexistencia de elementos góticos y andalusíes, mientras que pinjantes similares, con mocárabes, caracterizarán a unos pocos artesonados valencianos de principios del XVI. Incluso el bordón decorado con lazos cruzados es muy similar al del artesonado valenciano conservado en el Museo Picasso de Málaga. Si este falso artesonado fuera antiguo y de madera, lo podríamos considerar un perfecto exponente de lo que deberían haber sido las techumbres valencianas de la década de 1480 ó 1490. Ello nos hace preguntarnos si el modelo no pudiera estar reproduciendo algún fragmento de una pieza de la época, actualmente perdida.

Debemos tener en cuenta que el Palacio de los Duques de Gandía, de cuyo interior no se conserva nada, se empezó a construir en 1485. De esta época, de máximo apogeo cultural de Valencia, conservamos únicamente alfarjes secundarios pintados con decoración bícroma en puntas de flecha o acabados en color madera. La permanencia de la tradición de los cupulines en el arte nazarí y el hecho de que precisamente entre 1482 y 1492 los Reyes Católicos estuvieran avanzando sobre los territorios del Reino de Granada es también un dato destacado. También debe considerarse la línea exótica, quizá más que de mera recreación hispanomusulmana, que está planteando Juan Guas por las mismas fechas en el Palacio del Infantado. Finalmente, encontramos un taujel plano con decoración de lacerías en el Palacio de Scala, seguramente de principios del XVI, por lo que no deberíamos descartar que existieran otros con cupulines.

Otra cuestión que debemos tener en cuenta es la formación de casetones a partir de un entramado portante aparentemente bidireccional, aprovechando por tanto la estructura. Y también en este campo podemos rastrear las particularidades hispánicas en la tradición andalusí. La idea de convertir una trama monodireccional en bidireccional aparece ya en los almizates decorativos de las armaduras hispanomusulmanas y de allí debió pasar fácilmente a los alfarjes. Así estaba resuelta, por ejemplo, la techumbre de la Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza (s. XII)⁷¹⁶ o las alas laterales desaparecidas del Palacio de Pinohermoso en Xátiva, de la misma época o poco posterior⁷¹⁷. No obstante, en estos ejemplos suelen transformarse los casetones en estrellas.

Inspiradas ya en los modelos renacentistas de casetones cuadrados serían otras techumbres, como una conservada en la planta baja del Palacio del Infantado, donde simplemente hay una retícula decorada con lacerías pintadas. Podemos suponer la

⁷¹⁶ La techumbre de Sigüenza la reproduce con todo detalle Nuere, E: *La carpintería...*, p. 74.

⁷¹⁷ Sobre este edificio, véase: Torres Balbás, Leopoldo: "Játiva y los restos del Palacio de Pinohermoso" en *Obra Dispersa, Crónica de la España Musulmana*, Instituto de España, Madrid 1985, vol. 6, pp. 264-299. Más recientemente Julio Navarro Palazón ha adelantado la cronología hasta mediados del siglo XII.

techumbre del Infantado construida, como el Palacio, en la década de 1480 y establecer paralelos con la solución formal del Salón del Trono de la Aljafería, si bien resulta importante el cambio de escala. Precedentes a la solución del Infantado podrían ser algunas techumbres del Castillo de Belmonte (1457-1472) atribuido también a Juan Guas, aunque el esquema reticular no es tan rotundo⁷¹⁸.

En el palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería (1488-1493) observamos claramente el cambio hacia 1490 entre los taujeles de las Salas de los Pasos Perdidos y los artesonados del referido Salón del Trono (Lámina 2.7), la Sala de Deliberaciones y la de Santa Isabel. Formalmente podemos tratar de explicar estas diferencias a través de una dualidad entre la tradición tardogótica y los primeros referentes al mundo del Renacimiento italiano. El Salón del Trono y las salas de los Pasos Perdidos responderían al primer modelo, mientras que la cubierta de la escalera, la galería y los artesonados de las salas de las Deliberaciones y de Santa Isabel, muestran una geometría más limpia y una decoración pictórica plenamente italiana. Sabemos de la Aljafería que las obras estaban ya concluidas en febrero de 1495, cuando la visitó Jerónimo Münzer. Se considera que los autores ornamentación renacentista podrían ser Fernando de Burgos, Juan Ochoa y Juan Sesé, los mismos pintores que se contrataron en 1496 para decorar las bóvedas de la Seo de Zaragoza por encargo del arzobispo Alfonso de Aragón, hijo natural del rey Fernando y lugarteniente del monarca⁷¹⁹.

El mismo tipo de techumbre desarrollada en la Aljafería fue rápidamente trasladado a las casas particulares. Muy próxima al Salón del Trono era la techumbre de la sala principal de la casa de Gabriel Sánchez, construida a partir de 1492 por el que fuera tesorero de Fernando el Católico. Las dimensiones son las mismas, pero la segunda presenta un diseño más avanzado, ocultando las vigas y el entramado entre elementos oblicuos que conforman los casetones, como ocurrirá en los artesonados del siglo XVI. Como en la Aljafería, las vigas y tableros están todavía policromados, con tonos rojos y azules⁷²⁰.

El problema con estos artesonados estructurales es la limitación del ancho entre vigas, que obliga a casetones relativamente pequeños. En ámbito valenciano se solía emplear el sistema de tradición francesa, donde el entrevigado es doble al ancho de la viga. Quizá por ello tendrá bastante difusión posterior un tipo de alfarje moldurado, con pequeños casetones cuadrados alineados entre las vigas. En ámbito

⁷¹⁸ Nuere, E: *La carpintería...*, p. 65.

⁷¹⁹ Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier: "La introducción del ornato *al romano* en el primer renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas", *Artigrama* nº 18 (2003) pp. 293-340.

⁷²⁰ Véase Gómez Urdáñez, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1987, tomo I, pp. 130 y 153.

castellano, sin embargo, el entrevigado suele ser más generoso, pero aparece siempre un segundo orden de pequeños pares que suele quedar visto, o se debe ocultar con tablas para formar el fondo de los casetones.

Un sistema similar con un segundo orden estructural se empleará habitualmente en Valencia para los artesonados del siglo XVI, donde los casetones rondan el metro de lado. No obstante, habría precedentes de amplios entrevigados camuflados con tableros de madera, como los “casilicios pareados” de la techumbre del Salón de los Ángeles de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, donde no se documenta este último orden menor de pares, siendo probable que se colocaran tablillas inclinadas, como se comenta en el apartado correspondiente. En este sentido se habrían formado casetones modernos, si bien todavía quedaban embebidos dentro de un orden superior de vigas colgadas. También se ha hablado de la sala que había en el Palacio del Real, finalizada en 1459 y descrita en la documentación de la época como *bosellada e molt bella*⁷²¹, si bien no necesariamente sería un artesonado.

La evolución debió ser muy rápida. Se ha visto que en los alfarjes de la desaparecida casa de los Próxita en Alcócer, construida a partir de 1476, se habla de un *embarsellat de copades*, o una artesa formada por molduras. Mercedes Gómez-Ferrer ha propuesto esta techumbre como un artesonado auténtico, si bien no debería descartarse que se estuviera haciendo referencia a la cornisa o moldura perimetral que, según el contrato, debía ejecutarse imitando la que había en la casa de Pere Maça de Liçana en Valencia⁷²². Unos años más tarde se emprendieron obras de reforma en la residencia del citado Pere Maça, entre las cuales destaca la firma de capitulaciones con el maestro Guillem Ferrer el 7 de julio de 1491, donde se habla de una techumbre para la Sala: *guarnida de copades doblades sobre les bigues o copades pasaderes dobles, les unes damunt l'entaulament les altres davall l'entaulament*.⁷²³ Es decir, con molduras dobladas sobre las vigas o molduras pasaderas dobles, por encima y por debajo del entablamento.

⁷²¹ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, en *Reales Sitios* n° 158, 4º trimestre de 2003, p. 35. La fecha de 1459 está en la nota 27.

⁷²² Cuando el marqués de Cruilles habla de este edificio menciona que había “primorosos artesonados de madera de pino, cuya conservación y aprovechamiento la hizo imposible su misma construcción, habiendo de desistir de ello los dueños contra sus deseos”, lo que nos sugiere que las vigas eran un elemento estructural (Salvador Montserrat, Vicente (marqués de Cruilles) *Guía urbana de Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876, tomo II, p.467). El edificio se encontraba en el actual n° 12 de la calle Avellanas y fue derribado en 1865. El frente de la parcela tiene 16 metros de longitud y en el plano catastral se observa que la medianera hay un quiebro a una profundidad de 6 m, seguramente forzado por la primitiva crujía de fachada.

⁷²³ La noticia del contrato la recogió Sanchis Sivera, José, “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 26. El texto de archivo, que gentilmente nos ha facilitado la profesora Mercedes Gómez-Ferrer, es el siguiente: *Lo spectable senyor don P^o maça de Liçana senyor de Moxen e altres llochs constitubits en lo Regne de Valencia dona a stall an Guillem Ferrer fuster de Valencia present e acceptant la obra seguent: Primerament lo dit en Guillem Ferrer promet e es tengut de fer en la sala de la casa del dit senyor una cuberta la qual ha de esser guarnida de copades doblades sobre les bigues o copades pasaderes dobles, les unes damunt l'entaulament les altres davall l'entaulament.*

La referencia aquí al *entaument* es bastante enigmática. Evidentemente no se está hablando de un entablamento clásico, sino más bien de un tablero de madera. En un alfarje convencional o en cualquier armadura de cubierta, el tablero se encuentra en la parte superior y sirve de apoyo al pavimento o tejado, por lo que no puede tener molduras por encima. Solamente nos cabe pensar entonces que se esté hablando de un tablero clavado a las vigas, es decir, el soporte de un taul. En este contexto tendría sentido la colocación de molduras por encima del tablero, formando los casetones, y por debajo, forrando las vigas con diseños diversos para disimular su anchura.

Nótese que en artesanados de diseño italianizante como los de Alaquás y la Sala Dorada Pequeña del Palacio de la Generalidad, o el que hubo en el Palacio de los Sorell, no existe tablero inferior sino que hay una continua sucesión de molduras forrando las vigas por los lados y por debajo. Sí que hay reminiscencias del tablero en los artesanados de cuadrados girados, como en la Sala Dorada Grande y el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, una habitación del Palacio de los Duques de Segorbe en esta población y uno de los artesanados del Colegio de Santo Domingo en Orihuela. Y en todos ellos encontramos que bajo las vigas se disponen estrellas de a ocho de tradición andalusí sobre lo que, en la práctica, no es más que un forro de la viga para trabajar con madera de peor acabado.

Podríamos también pensar en un artesanado de otro tipo. La palabra *copada* se emplea para las molduras medievales de manera genérica. Sin embargo, si atendemos a los contratos de la carpintería de la Casa de la Ciudad, una *copada* es propiamente un caveto. Podríamos asumir este sentido de la palabra “doble” recordando que los artesanados valencianos se van a caracterizar por forrar las vigas en punta, rematadas por un bordón, por lo que tendríamos una doble moldura sobre la cara inferior de éstas. Suponiendo vigas cuadradas, tendríamos también dos molduras en cada lado y a un ancho libre entre vigas de algo más del ancho de la propia viga, que es la relación habitual en los alfarjes valencianos. El problema es la palabra *entaument*, que habría que debería interpretarse como una estructura de tablas adosadas a la cara inferior de las vigas. Esta subestructura serviría para adosar las molduras perpendiculares a las vigas principales y quizá apareciera en los artesanados más

Item mes que lo dit Guillem Ferrer promet fer una altra cuberta en una cambra que esta dins la sala segons ha cubert una altra cambra per ell feta. En les quals cubertes ha de posar sols les mans.

Item mes promet lo dit mestre Guillem Ferrer de fer les dites cubertes de aci al quinzen dia del mes de setembre primer vinent.

Un complejo artesanado procedente de la casa de los Maça de Liçana, datado por el profesor Marías en el primer cuarto del XVI, se encuentra actualmente en el Museo Picasso de Málaga (Zaragoza Catalán, Arturo y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Pere Compte arquitecto*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2007, pp. 68-69 y nota 53).

antiguos, siguiendo el modelo de la Aljafería de Zaragoza, si bien su función es prescindible.

Esta misma disposición la encontramos en la *Sala Vella* del Palacio de la Generalidad de Valencia (Lámina 2.6), que se supone construida entre 1481 y 1494, aunque no hay documentación específica sobre la carpintería⁷²⁴. Lo que más nos interesa de ella es que dispone una alternancia de baquetones o bordones y cavetos, de tradición puramente gótica. Podemos asumir que los dos cavetos inferiores cubren la viga estructural, siendo en este caso tres cavetos más los que la forrarían lateralmente y concluirían en un pequeño cuadrado con una roseta pintada. La relación de 2 a 3 se corresponde además con la proporción de viga de 1 a 1,5 que obtiene el máximo aprovechamiento del tronco a nivel estructural.

La factura del artesonado se debió al ebanista Antoni Peris, alias Terol, y presenta un prolijo trabajo de casetones cuadrados con baquetones policromados en tonos ocre y rojizos, con bandas de follajes sobre una base azulada. La composición de color recuerda a la empleada por Pere Compte en la portada de la Iglesia del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia, obra atribuida a Pere Compte y única que muestra todavía restos de policromía reconocibles. Colores similares están descritos que se usaron en el interior de la Lonja de Valencia, concluida en 1498.

Detrás del encargo de la obra de la Generalidad, al menos en su concepción inicial, estuvo la figura de Pere Maça de Liçana, cuyo novedoso palacio había servido de modelo para la residencia de los Próxita en Alcócer. Por otra parte, el mismo Pere Maça remodelaría la sala principal de su palacio en 1491 introduciendo molduras por encima y por debajo del tablero, como se vio anteriormente.

La idea de que la superficie inferior de las vigas se remate por un bordón aparece ya en alguna techumbre con casetones de la Casa de las Conchas de Salamanca, que se construyó aproximadamente a partir de 1490⁷²⁵. Es interesante observar también en este artesonado la superficie inclinada del casetón, resuelta mediante mocárabes en lugar de una tabla inclinada o molduras. Ello nos hace pensar de nuevo que en

⁷²⁴ Salvador Aldana parece sugerir en algún momento que ésta sea la habitación denominada *Sala Nova* en 1510, donde trabajaron Joan Bas y a su muerte Joan Llobet, siendo pintada por Pere Bustamante. Habla de una sala cubierta con casetones cuadrados dorados y pintados, con un florón en cada uno de ellos. En el techo a que nos referimos no aparecen florones reales ni la superficie está dorada. Podría estar haciéndose referencia a la sala grande junto a la capilla, en el piso superior, para la que constan los pagos de 32 rosetas a Jaume Vicent por las mismas fechas. Aldana Fernández, S.: *El Palau...*, pp. 29-30.

⁷²⁵ Para una fotografía del techo, Nuere, E.: *La carpintería...*, p. 68. Para la cronología de la Casa de las Conchas, Vasallo Toranzo, Luis: "Rodrigo Maldonado de Talavera y la Casa de las Conchas", en Alonso Ruíz, Begoña: *La Arquitectura Tardogótica Castellana, entre Europa y América*", Sílex, Madrid 2011, pp. 159-174.

Valencia se pudieran empezar a ver casetones resueltos en profundidad por estas mismas fechas, y que las soluciones anteriores no fueran propiamente artesonados.

La misma solución de carpintería existía en dos techumbres del Palacio de los Centelles de Oliva (Lámina 5.6) y, con una interpretación bastante tosca, la encontramos en la Sala del Castillo de Alaquás. De los tres, solamente el de Oliva presentaba algunos pinjantes dorados en centros y cruces de vigas, si bien debemos recordar que en el de la Generalidad se pintan rosetas en las tablas centrales. Para ambas construcciones, en base a otros elementos decorativos, se podría aventurar una cronología entre 1500 y 1510, como muy tarde. Soluciones parecidas a éstas, a nivel de molduraje y presencia de pinjantes dorados, las podemos encontrar en techumbres aragonesas coetáneas, como la desaparecida casa de Gaspar de Ariño, señor de Osera (habitada en 1509) y la Casa Albión, llamada de Ayerbe (1512-1514), ambas en Zaragoza⁷²⁶.

Muy similar desde el punto de vista de la ejecución al techo de la *Sala Vella* de la Generalidad sería el artesonado de la Sala del Castillo de Alaquás, aunque carente de policromía y con casetones octogonales (Lámina 2.7). Su composición mediante tres filas de grandes casetones octogonales es semejante a la que hubo en la casa de los Sorell y también tienen unas dimensiones de 1,80 x 1,80 m, si bien en Alaquás la Sala es más ancha y todo su perímetro está rodeado por una moldura escalonada de 0,9 m de ancho, recurso usado también en la Generalidad y que podemos rastrear en los techos de la casa de Alcócer y su modelo perdido en la vivienda de Pere Maça.

El actual castillo de Alaquás debió levantarse de nueva planta poco después de 1500, como delata la portada principal con sus largas dovelas, o el arco del zaguán, de perfiles redondeados⁷²⁷. La modulación usada en esta techumbre es ligeramente distinta a la típicamente valenciana, lo que podría indicar un traslado o, por lo menos, una factura independiente. El módulo de la vara (4 palmos) que rige toda su geometría responde a una dimensión de 91,5 y no 90,5 cm, como sería habitual al usar la vara canónica valenciana. Esta discrepancia provocó un problema de desplazamiento y apoyo en falso del tabique que limita la sala, que no queda a plomo del ejecutado en el piso inferior⁷²⁸. Por todo ello no habría que descartar que la

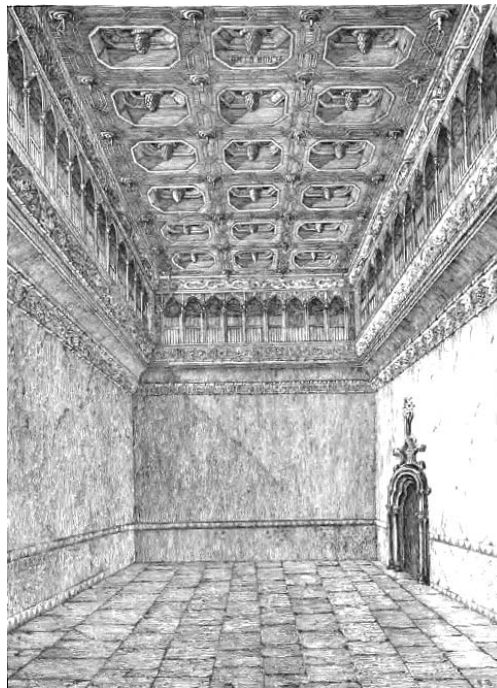
⁷²⁶ Gómez, C.: *Arquitectura civil...*, pp. 166 et ss. y pp. 171 et ss.

⁷²⁷ Estos perfiles son similares a los del arco que aparece tars el pórtico del Almudín de Valencia, de hacia 1495. Arcos similares ejecutará Joan Corbera en el Palacio de la Generalidad hacia 1510. Las pequeñas puertas de paso, con sus formas textiles, nos recuerdan a la del Consulado del Mar, ejecutada hacia 1505, aunque las obras comenzaron en 1498.

⁷²⁸ Sobre esta techumbre puede verse: Palaia Pérez, Liliána y Tormo Esteve, Santiago: “La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría” en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Cádiz 2005, pp. 831-839. El problema del

techumbre se hubiera ejecutado unas décadas antes para el antiguo palacio y que se hubiera vuelto a montar en nueva ubicación, en un espacio preparado *ad hoc*⁷²⁹.

Lo cierto es que este artesonado guarda una extraordinaria semejanza con el del palacio de Mossen Sorell, lo cual no debería extrañarnos demasiado. Debe tenerse en cuenta que los Aguilar, Señores de Alaquás, tenían su residencia junto a la iglesia del Convento del Carmen, muy próxima a la de los Sorell. Ambas familias debían tener cierta relación, al ser de los pocos nobles que vivían en este barrio de la ciudad, de carácter artesanal y popular, aunque lo que sí sabemos con seguridad es que acudían para sus negocios al mismo notario, Bertomeu de Carries. El miembro más destacado del linaje fue Jaume Garcia de Aguilar (1410-1484) II Señor de Alaquás, Doctor en ambos derechos, Vicecanciller del Consejo de Aragón y Maestre Racional de la ciudad de Valencia, quien falleció sirviendo al rey en la Guerra de Granada. El palacio de Alaquás, sin embargo, debió ser levantado –o al menos concluido– por su hijo Jaime García de Aguilar y Amalrich, casado con Isabel Juan y Martín de Torres⁷³⁰.



Salón del Trono en el Palacio de la Aljafería. Grabado del s. XIX.

desplazamiento del tabique ha sido puesto de manifiesto con motivo del levantamiento de planos para la restauración del edificio.

⁷²⁹ En este sentido se remite a la variación en la anchura de crujía que pusimos de manifiesto al hablar de los castillos de Alaquás y de Albalat dels Sorells y su posible relación con el texto de Filarete. Tenemos documentado el pago en 16 de octubre de 1486 ante Bertomeu de Carries (APPV nº 20443) de la cantidad nada despreciable de 24 libras (4800 sueldos) por madera empleada para reparaciones en las casas de los Aguilar en Valencia y en Alaquás, adeudado por el difunto Jaime García de Aguilar (+1484). Deconocemos el alcance de las obras y si podrían relacionarse con el artesonado.

⁷³⁰ Cortina Pérez, José M. Manuel y Ferrán Salvador, Vicente: *El Palacio Señorial de Alaquás*, Imprenta de Antonio López, Valencia 1922, pp. 79-80.

6.5.2.- Los cambios en las techumbres hispánicas del XVI

Una de las principales características de los artesonados valencianos del siglo XVI es la ausencia de policromía, confiando toda la ornamentación al color y textura de la madera tallada o, en último caso, a elementos puntuales con un tratamiento singular, como los pinjantes dorados. El otro gran cambio que se va a producir en los años posteriores a 1500 va a ser la incorporación del léxico clásico a las molduras de los artesonados.

Quizás se podría establecer un posible referente en la desaparecida techumbre que ejecutó a partir de 1494 Simone dal Pollaiuolo, *il Cronaca*, para el Salón del *Cinquecento*, órgano de gobierno de la República de Florencia instado por Savonarola. A mediados del XVI la sala sería elevada y decorada por Vasari, quien ejecutó el actual artesonado con abundancia de dorados y decoración pictórica. Sin embargo, el techo original era un tablero de gran austeridad, tal como recoge Vasari:

E di tutta l'opera fu fatto il carico al Cronaca, como ingegnoso ed anco come amico di fra Girolamo [Savonarola] detto; ed egli la condusse con molta prestezza e diligenza, e particolarmente mostrò bellissimo ingegno nel fare il tetto, per essere l'edifizio grandissimo per tutti i versi [...] e posto simulmente in brevissimo tempo il tetto, fu fatto dal Cronaca conficcare il palco, il quale allora fu fatto di legname semplice e compartito a quadri, de'quali ciascuno per ogni verso era braccia quattro con ricignimento attorno di cornice e pochi membri, e tanto quanto erano grosse le travi fu fatto un piano, che rigirava intorno al quadri ed a tutta l'opera con borchioni in su le crociere e cantonate di tutto il palco.

Podemos traducir más o menos así las últimas líneas que tratan del artesonado propiamente dicho: “el cual entonces fue hecho de madera simple y compartimentado en casetones, de los cuales cada uno tenía cuatro brazos de lado, con una moldura o recercado en su contorno de cornisa y pocos miembros, y con la misma la altura de las vigas fue hecho un plano, que giraba en torno a los casetones y a toda la obra, con pinjantes en los cruces y en esquinas de todo el artesonado”. Vasari refiere también que, de haber contado con más tiempo, el techo se tendría que haber acabado dorando, aunque lo cierto es que la austeridad en la ejecución encuadra bastante bien con los ideales que acompañaron a la revuelta contra los Medici. Sabemos que en 1496 se estaban realizando todavía los casetones de la sala y que dos años después fue arrestado y ejecutado Savonarola⁷³¹.

⁷³¹ Para un estudio completo de toda la actuación del Cronaca, véase: Wilde, Johannes: “The hall of the great council of Florence”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 7 (1944), pp. 65–81. La cita de Vasari proviene del mismo artículo, pero puede encontrarse en el capítulo “Vita di Simone detto Il Cronaca, architetto fiorentino” de cualquier edición de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*.

Desconocemos el alcance que pudo tener en la historia de la arquitectura esta sobria techumbre y hasta qué punto condicionaría el gusto por la madera vista en ámbito hispánico a partir de entonces. Hay que tener presente que toda la carpintería centroeuropea del siglo XV huía también de la policromía y que se ha rastreado una tendencia similar en la Valencia de las últimas décadas del siglo XV. Sin embargo, los primeros artesonados hispánicos estuvieron policromados: podemos recordar que tanto en la Aljafería de Zaragoza como en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid y la llamada *Sala Vella* del Palacio de la Generalidad de Valencia las piezas iban coloreadas con profusión. Acaso la primera techumbre con casetones sin policromar que podemos documentar sería la del Consulado del Mar de Valencia, ejecutada en torno a 1505.

Por estas fechas tendría lugar un enriquecimiento del léxico compositivo de los artesonados, introduciendo una molduración inspirada en los modelos de la Antigüedad. Cimacios, golas, cavetos o denticulos dan una mayor delicadeza a las formas de las techumbres del XVI. En nuestra opinión, tendrá un papel fundamental aquí la figura de los pintores Fernando Yáñez de la Almedina y Hernando de los Llanos, activos en Valencia desde 1505. Los “Hernandos” no solamente dominaban el vocabulario renacentista, sino que además uno de ellos habría sido el *Ferrando Spagnolo, pittore* que poco tiempo antes habría estado colaborando con Leonardo da Vinci durante la realización de los frescos de la *Batalla de Anghieri*, que decoraban el Salón del *Cinquecento* en el Palacio de la *Signoria* de Florencia. Recordemos que la techumbre de este gigantesco salón contaba con un sobrio artesonado sin policromar, realizado por el Cronaca apenas una década antes.

La confluencia de la técnica decorativa valenciana, a base de la repetición de piezas superpuestas a las vigas, con los diseños de las molduras inspirados en la techumbre del Cronaca, sería la base de la carpintería del siglo XVI. A ello habría que sumar más adelante determinados elementos procedentes de la tradición mudéjar, como los pinjantes de mocárabes, y posteriormente todo un repertorio de decoración tallada inspirada en publicaciones como el tratado de Serlio.

Como se ha dicho, el alfarje del Consulado del Mar presenta ya un lenguaje plenamente renacentista. Partiendo de un grueso bordón encontramos un cimacio, un caveto o más bien una escocia tallada con hojas, y después un bocel y una franja denticulada. Continúan dos cimacios y entre ellos una banda perlada. Aunque el proyecto del Consulado sería de 1498, debemos tener en cuenta que este artesonado se construyó hacia 1505. En todo caso, su factura demuestra un conocimiento de diversos elementos del lenguaje clásico, combinados de manera bastante poco ortodoxa.

Da la sensación de que la solución aquí se plantea de manera experimental, y ello explicaría que sea uno de los escasos ejemplos de alfarje con casetones o falso artesonado. En este caso se forman sobre el tablero superior, forzándose la solución de crear un recrecido sobre las vigas para apoyar el pavimento del piso alto. Se conservan algún otro en el Palacio de En Bou, claramente inspirado en éste.

El éxito de las nuevas soluciones se puede relacionar con una noticia indirecta. En el año 1507, en el Palacio de los Duques de Gandía, se procedía a desmontar y trasladar los alfarjes policromados de las estancias del entresuelo principal⁷³². Dejando aparte el interés por preservar la policromía y volver a montarlos en otra parte de la casa, lo que indica el documento es que se están desmontando unas techumbres realizadas muy poco tiempo antes. No se especifica si se sustituyeron por un techo abovedado, pero dada la gran luz y escasa altura libre, se podría pensar que lo que se pretende es construir unos nuevos forjados diferentes, seguramente en la línea del realizado para el Consulado del Mar.

El arquetipo del artesonado renacentista valenciano puede estar representado por una techumbre con casetones octogonales conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia y procedente del palacio del Embajador Vich (c. 1525) que incorpora el cuarto bocel en el nivel inferior y da mayor protagonismo a los denticulos. Los pinjantes aquí tienen mucha presencia, apoyados sobre motivos vegetales que recuerdan a la Aljafería (Lámina 2.7). A diferencia de los anteriores, desaparece el bordón la base de las vigas, que se sustituye por una banda plana. Llamen la atención los pinjantes, a modo de piña o más bien de cardo. En el centro de los casetones, éstos parten de una base tallada de tipo vegetal, que recuerda también a las cardinas tardogóticas, en la línea de las de la techumbre del Salón del Trono de la Aljafería. En este sentido resulta algo arcaizante.

Durante un tiempo se creyó que este artesonado procedía del palacio de los Sorell. Es probable que alguien relacionara la noticia de los fragmentos del friso conservados en el Museo de Bellas Artes con esta pieza, cuya procedencia se ignoraba hasta hace unos pocos años. Lo cierto es que el tamaño y la forma de los casetones recuerda bastante a lo representado por Vicente Poleró en su lienzo, que hasta la aparición de los dibujos de la colección Lázaro Galdiano había sido la única fuente de que disponían los historiadores para conocer la techumbre de los Sorell.

⁷³² Falomir Faus, Miguel: *Arte en Valencia 1472-1522*, Generalidad Valenciana, Valencia 1996, pp. 515-516.

El artesonado del Palacio de los Maça de Liçana conservado en Málaga⁷³³ (Lámina 2.6) muestra un diseño mucho más avanzado, con octógonos girados y estrellas. Sus molduras son un cimacio o, más propiamente, una gola de tradición clásica, seguida de dos cavetos separados por tramos rectos y un cuarto bocel. El remate inferior se resuelve a modo de bordón, por influencia de las realizaciones gotizantes, pero aquí está tallado con motivos vegetales enlazados⁷³⁴. Los casetones menores presentan bordón, seguidos de talón y gola separados por una franja de pequeños dentículos de escasa profundidad. En el centro de los casetones hay rosetas talladas de poco relieve, mientras que en los encuentros se disponen pequeños pinjantes. Esta pieza podría ser coetánea a la temprana portada renacentista del palacio, actualmente conservada en los Jardines de Viveros, cuya cronología se sitúa en la primera mitad del XVI⁷³⁵.

De mediados del XVI son las techumbres del Colegio de Santo Domingo de Orihuela, destacando una con casetones octogonales, fondo azul y pinjantes dorados (Lámina 2.7). La articulación de las molduras es similar a lo visto hasta ahora: bordón en la base y tres cimacios intercalados por dos bandas de dentículos. Lo que caracteriza a la pieza es que todas las molduras están talladas con motivos vegetales y de ovas, perfectamente clásicos. También los pinjantes presentan un diseño mucho más moderno.

⁷³³ El techo está actualmente en la casa que ocupó Muñoz Degrain, en la calle Victoria nº 2, actualmente Museo Picasso. Marías Franco, Fernando: “De la Casa Cazalla al Museo Picasso: historia de un palacio malagueño” en Giménez, Carmen (ed.): *Arquitectura del Museo Picasso. Málaga. Desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI*. Museo Picasso, Málaga 2004, pp. 52-77. Un artesonado similar (o más probablemente un fragmento de la misma techumbre) estuvo en la finca “Las Barcenillas” de Málaga, propiedad del pintor valenciano Bernardo Ferrándiz y destruida por un incendio a principios del siglo XX. De este segundo artesonado se sabe que fue adquirido por Ferrándiz al Marqués de Dos Aguas y que lo llevó al trasladarse a Málaga tras haber ganado el concurso para la Cátedra de Colorido y Composición en esta ciudad, en 1867. Sabemos que Muñoz Degrain fue llamado por Ferrándiz a Málaga en 1870, para ayudarlo a pintar el techo del Teatro Cervantes, y que hay testimonios de la época refiriendo que el artesonado de Ferrándiz era como el de Degrain. (Coll Conesa, Jaume: “Aproximación al Palacio de Dos Aguas y a su historia”, p. 66 y Suárez, M^a José: “La reconstrucción de la memoria histórica del Museo Nacional de Cerámica González Martí a través de sus fuentes gráficas”, p. 246, en AA.VV.: *50 años (1954-2004) Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Madrid 2004) Por otra parte, el Marqués de Dos Aguas era propietario en la década de 1860 tanto del palacio homónimo como de la antigua residencia de los Duques de Mandas, reformando el primero y demoliendo la segunda prácticamente a la vez, por lo que no tenemos seguridad de la procedencia real del artesonado.

⁷³⁴ El tema clásico de las bandas vegetales atadas con lazos cruzados, usado ya por Brunelleschi en las arcadas de San Lorenzo de Florencia, lo encontramos solamente en este artesonado y en los casetones de la techumbre de los Sorell.

⁷³⁵ Esta portada generalmente se ha venido a considerar relativamente tardía. Las armas que aparecen son una combinación de las del matrimonio entre Pedro Maza de Lizana y Rocafull y Beatriz Carroz de Arbórea y Mur. Corresponderían a su hijo Pedro Maza de Lizana y Carroz de Arbórea, del que sabemos que luchó contra los Comuneros de Orihuela y Onteniente, y participó en las Germanías. Dejó como heredero en 1545 a un hijo legitimado, por no haber tenido descendencia con su mujer. Esquerdo, O.: *Nobiliario...*, tomo I, p. 154. Esquerdo refiere además la destrucción que sufrió en sus señoríos por parte de los agermanados, por lo que no habría que descartar que el palacio se reformase o reparara después de las Germanías (1519-1522).

Un planteamiento algo diferente lo encontramos en la Sala Dorada Pequeña del Palacio de la Generalidad (Lámina 2.6). Dejando aparte la profusa decoración ya plenamente renacentista, inspirada en Sagredo y Serlio, nos interesa el tratamiento de las molduras en los casetones octogonales. En la zona inferior no se parte del grueso bordón, sino de una estrecha banda perlada que define prácticamente una arista. Le sigue un caveto, una franja profusamente tallada de perfil poco definido, una banda de ovas y una escocia. A partir de ahí se invierte el esquema y cuelga un pinjante piramidal de base octogonal, resuelto de forma distinta en cada casetón. Algunos de estos pinjantes presentan mocárabes, lo que ha hecho que en algún momento se quisiera calificar esta carpintería como “mudéjar”. En los casetones cuadrados intermedios penden pinjantes a modo de alfil o roque, parecidos a los de Orihuela.

Lo cierto es que hay varios detalles que permiten relacionar este artesonado del Palacio de la Generalidad con el representado en los dibujos decimonónicos de la casa de los Sorell. La forma de los pinjantes y la solución del encuentro entre casetones, sin bordón, es similar. Las molduras de la residencia aristocrática aparecen sin decoración y en el dibujo de la planta parecen todas escocias, aunque la fidelidad del perfil es relativa. Por último, la solución para los casetones intermedios cuadrados en la casa de los Sorell es bastante más primitiva, con pinjantes piramidales rematadas por elementos redondos. Una solución similar se puede observar en algunos de los casetones de la Sala Dorada Grande contigua.

Respecto a la Sala Dorada Pequeña, sabemos que fue realizada por los carpinteros Jaume Cendra y Genis Llinares a partir de 1520. Salvador Aldana considera que este artesonado estaba, a su vez, inspirado directamente en el que se había realizado unos años antes para cubrir la Sala Grande, actual Sala de los Reyes⁷³⁶. Parece ser que el diseño fue aportado por el veterano Cendra, mientras que Llinares se centró en la ejecución de la talla. En cuanto a la referida Sala Grande, sabemos que las obras se comenzaron en 1511. Existía un artesonado, hoy desaparecido, de casetones octogonales, para el que se encargó a Jaume Vicent que realizara 32 rosetas talladas. Considera por ello Aldana que el artesonado se dividiría en cuatro columnas de ocho filas⁷³⁷. Sabemos que en el Palacio de los Duques de Gandía, donde antes o después se ejecutaría el artesonado del gran salón principal, se estaban dorando los pinjantes

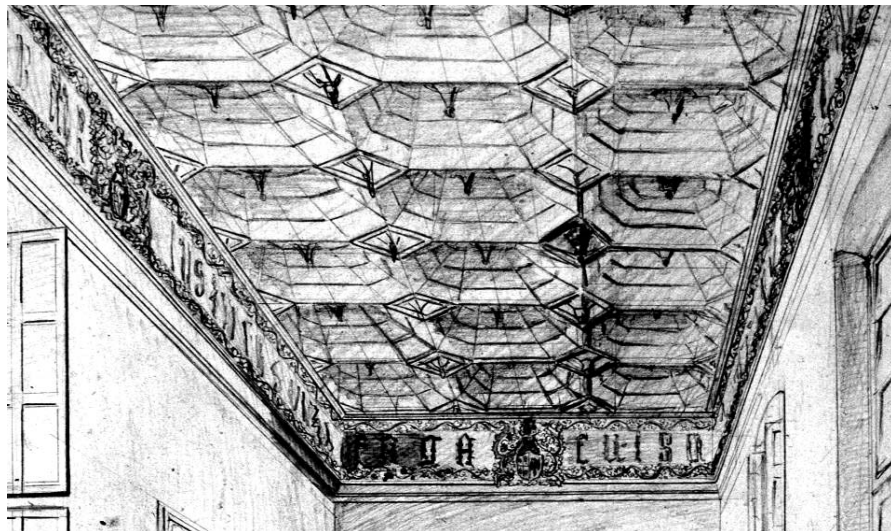
⁷³⁶ Aldana, S.: *El palau...*, p. 36.

⁷³⁷ Aldana, S.: *El palau...*, p. 30. Sin embargo la estancia no tiene una proporción de un doble cuadrado, sino que es bastante más larga. Ello nos llevaría a decantarnos por que realmente serían dos columnas de dieciséis filas, que no corresponderían a los casetones mayores, sino a los cuadros intermedios. Deduciríamos así que en el centro de los octógonos habría pinjantes de tipo geométrico, que no necesitaban tanta habilidad para su ejecución. Es el mismo esquema que tenemos en la Sala Dorada Pequeña, pero seguramente con las molduras lisas.

para la techumbre de la galería del patio en 1495⁷³⁸. Encontramos también pinjantes en dos techumbres del desaparecido Palacio de los Centelles de Oliva, fechables en la primera década del siglo XVI (Lámina 5.6).

La singular forma de los grandes pinjantes piramidales en los artesonados parece ser una aportación de la carpintería hispánica. Encontramos piezas similares en los fondos de algunas pinturas de la etapa española de Pedro Berruguete, como concretamente el *Retablo de la Virgen* en la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava (Palencia) fechado entre 1483 y 1497 o, bastante mejor definidos, en la *Anunciación* conservada en la Cartuja de Miraflores (Burgos) de hacia 1495-1499. Ambos artesonados contrastan con la planeidad del techo pintado por el mismo artista poco antes en Italia, como fondo del doble retrato de *Federico de Montefeltro con su hijo Guidobaldo* (1475-1482)⁷³⁹.

Quizá los extraños pinjantes, y sobre todo los mocárabes, sean un elemento heredado de la producción anterior, influenciada por el esplendor del Palacio del Infantado o el descubrimiento de las techumbres nazaríes de la Alhambra tras la toma de Granada. En este sentido, es interesante recordar las grandes piñas que cuelgan en el Salón del Trono de la Aljafería, símbolo de la eternidad de bastante éxito en la tradición andalusí, que encontramos montadas en un taujel plano de la Sala de las Piñas del Alcázar de Segovia, realizada a mediados del siglo.



Artesonado del palacio de los Sorell. Detalle de un dibujo de la colección L. Galdiano.

⁷³⁸ Cruselles Gómez, José María e Igual Luis, David: *El duc Joan de Borja a Gandia. Els comptes de la banca Spannocchi (1488-1496)*, CEIC Alfons el Vell, Gandía 2003.

⁷³⁹ Bermejo Martínez, Elisa: "Pintura de la época de Isabel la Católica" en AA.VV.: *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Lunwerg, Madrid-Barcelona 2002, pp. 85-170.

6.5.3.- El techo del palacio de los Duques de Gandía

La actuación de la casa de los Sorell hacia 1485 debería relacionarse, al menos en cuanto a intencionalidad, con el proyecto que en ese momento se estaba definiendo para el Palacio de los Borja, Duques de Gandía, que se convertiría en la más importante residencia aristocrática de la ciudad. De su magnificencia, aunque todavía inacabado, se hizo eco el viajero alemán Jerónimo Münzer en 1495⁷⁴⁰. En un epígrafe anterior hemos estudiado la disposición funcional y la métrica, concluyendo que sería la residencia borgiana la que estaría emulando un modelo desarrollado unos pocos años antes por los Sorell.

Vamos a analizar ahora la techumbre del salón principal. La idea del artesonado estaba prendiendo cada vez más fuerza en Italia por estas fechas, si bien casi siempre nos encontramos ante ejemplos de dimensiones relativamente modestas. Incluso los grandes espacios como la Sala Grande del Palacio Medici o la Sala de la Banca Medicea rondaban los 20 metros de longitud, siendo más cortos que la Sala principal del palacio valenciano.

Aunque no se conserva el interior del palacio de los Borja ni se han encontrado los contratos de carpintería, podemos intentar averiguar por otros métodos si inicialmente se había previsto un artesonado. En caso afirmativo debería ser posible identificar su modulación desde el inicio del proyecto (Lámina 5.3). Tenemos las dimensiones del gran salón proyectado en 1485, que debía medir 37 x 127 palmos⁷⁴¹, es decir, 8,38 x 28,77 m. Todo artesonado suele tener una moldura perimetral que medirá lo mismo en ambas dimensiones y que en este caso podría ser de 7 palmos residuales (3,5 + 3,5) con lo que nos quedan 30 x 120 palmos para distribuir los casetones⁷⁴².

Un frente de 30 palmos se puede dividir en tres calles con cuadros de 10 palmos de intereje (2,26 m) o en cinco más pequeños, de 6 palmos de intereje (1,36 m). La segunda solución remitiría al Palacio Medici y a la división de la Sala Dorada Pequeña del Palacio de la Generalidad, pero los artesonados tempranos que hemos estado analizando en ámbito valenciano suelen preferir la opción de las tres calles.

⁷⁴⁰ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 63.

⁷⁴¹ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 345.

⁷⁴² Existiría otra posible solución, ajustando la holgura perimetral a un palmo, como ocurriría en la casa de los Sorell o, al menos, en su modelo milanés. No quedaría lugar para la moldura de remate, sino solamente para doblar la media viga junto a la pared, que quedaría si se tomaran únicamente los módulos de casetones ajustados al ancho de la habitación.

Bajo esta hipótesis, la retícula de casetones ocuparía 35 x 125 palmos y éstos deberían ser de 5 x 5 palmos, conformando un total de 7 calles. Estos casetones serían demasiado pequeños si los comparamos con los realizados en los grandes salones de la época.

Por otra parte, dadas las grandes dimensiones de la Sala, era quizá preferible aumentar el tamaño de los casetones a fin de reducir el número total de vigas de gran escuadría necesarias para cubrirlo, como se hará durante el siglo XVII en la renovación del Palacio Medici.

Estructuralmente la solución sería muy similar a la empleada para el Salón de los Ángeles en la Casa de la Ciudad y en el Palacio del Real, con un sistema de vigas y viguetas perpendiculares. Entre dos vigas consecutivas se podría crear un falseado de transición, conformando los casetones. Podemos imaginar un aspecto muy similar al del Salón del Trono de la Aljafería, aunque con los casetones abarcando todo el ancho de la sala, sin tribuna perimetral.

Nótese que 3,5 palmos (79 cm) es una anchura exagerada para un simple remate de borde. Sin embargo, debemos recordar que en Alaquás todo el perímetro se resuelve con un escalonado de molduras de 4 palmos de anchura, para 8 palmos de luz que tienen los casetones, distribuidos también en tres filas. También el Salón del Trono tiene un borde con fuerte pendiente, que sirve de apoyo a la tribuna. Probablemente el artesanado del palacio de los Duques de Gandía fuera en esta misma línea.

Estaríamos, por tanto, considerando el proyecto en Valencia de una techumbre muy similar a la del Salón del Trono de la Aljafería unos pocos años antes de que se comenzaran las obras del palacio zaragozano. La idea del entramado bidireccional probablemente estaba presente en la Valencia del último cuarto de siglo XV. Si bien no hemos conservado ningún artesanado primitivo, pueden señalarse los pocos restos de una techumbre de esta época conservados en los actuales porches del Castillo de Albalat dels Tarongers, estudiado por la arquitecto María Mestre, donde se conserva la huella de zapatas simétricas en las esquinas de un vasto salón. El hecho de que haya zapatas en los muros perpendiculares sugiere un planteamiento bidireccional del viguerío. Los señoríos de Albalat, Segart, Comediana y Montalt fueron vendidos en 1482 por Jaume de Blanes a Joan Castellsens de Villarrasa por 228.000 sueldos, cronología que podemos relacionar con algunas carpinterías con lacerías aplicadas y los pavimentos conservados en este edificio⁷⁴³. Estaríamos, por tanto, en una actuación prácticamente coetánea a la del Palacio de los Duques de Gandía.

El problema principal en estos casetones tan grandes es rellenar el espacio intermedio. Una idea sugerente sería que en este momento se hubiera inventado un

⁷⁴³ Sobre el señorío de Albalat puede verse: Monzó Nogués, Andrés: *Crónica parroquial de Albalat dels Tarongers*, Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, Sagunto 1987. En cuando a los pavimentos, se conserva algún piso de rosetas góticas entre baldosas octogonales, propio de finales del XV. Hay restos de pavimentos algo posteriores, de hacia 1500 o de principios del XVI.

tipo de artesonado que se desarrollaría en el XVI y que consistía en rombos inscritos en los casetones cuadrados. Así se resuelven el Salón de Cortes y la Sala Dorada Grande del Palacio de la Generalidad, y también se empezó a construir con este método el artesonado de la sala superior del Consulado del Mar, antes comentados. La misma idea la observamos también en el artesonado posterior procedente de la casa de los Maça de Liçana, que actualmente se conserva en Málaga⁷⁴⁴. Por otra parte, la solución no se alejaba demasiado de el ochavado de los casetones del Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza.

Junto a la referida Sala, en el Palacio de los Duques de Gandía hubo una *Cambra de Paraments* de 37 x 40 palmos⁷⁴⁵. Las dimensiones irregulares parecen descartar que hubiera aquí otro artesonado. Aunque es difícil de corroborar, da la sensación de que los primeros artesonados estarían vinculados a las salas principales y no a las estancias menores. Por otra parte, la *Cambra de Paraments* era la otra pieza destacada dentro de los palacios tardogóticos valencianos. En nuestra opinión, podría ser que estos espacios se resolvieran a finales del XV con taujeles, como las Salas de los Pasos Perdidos en la Aljafería de Zaragoza, que también poseen una forma cuadrada. La otra alternativa, menos comprometida, sería la de un alfarje convencional más o menos elaborado.

Se trata de una hipótesis difícil de demostrar, por la ausencia de ejemplos conservados de la época. En el palacio de Alaquás se instaló un artesonado posterior en la *cambra* junto a la Sala, que tiene una proporción oblonga. Al otro lado de la Sala hay una estancia cuadrada, en correspondencia con una torre, que es la única de todo el palacio que no se cubre por una techumbre de madera, sino que se construyó en el siglo XVII una bóveda esquifada. En el Palacio de los Mercader hay alfarjes en todas las habitaciones excepto la Sala, con un artesonado de casetones triangulares, y la estancia contigua, de forma cuadrada y actualmente decorada con un techo plano pintado en el siglo XVIII. En el Palacio Ducal de Gandía, feudo de los Borja, junto

⁷⁴⁴ La solución de cerrar un espacio a base de cuadrados girados la podemos encontrar en algunas estructuras orientales de la Antigüedad, concretamente en la zona de Caria, como el Mausoleo grecorromano de Mylassa (Turquía) del siglo II (Stierlin, Henri: *La India hinduista. Templos y santuarios de Kajurabo a Madurai*, Taschen, Colonia 2002, p. 73). El paso del cuadrado al rombo para los forjados, ejecutados con madera, lo encontramos también en algunas arquitecturas populares del norte de África. En la línea de estas últimas realizaciones podemos citar también la solución formal de las entrecalles en las armaduras hispanomusulmanas, donde la solución técnica de la cinta y saetino se enriquece al cortar en ángulo las tablas de apoyo, conformando hexágonos.

Sin buscar extrañas relaciones, quizá en el caso valenciano lo que pudo llevar a la misma solución fue la habilidad en el manejo de la “plantilla de cuadrados” por los constructores medievales. Esta plantilla, formada por una sucesión de cuadrados inscritos y girados 45°, está en la base del método para proyectar los pináculos recambiados que caracterizan la obra de Pere Compte (Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 90 et ss.).

⁷⁴⁵ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 345. en el documento se especifica además que esta sala iba a pasar de una anchura de 37 a una de 40, lo que implica una forma trapezoidal.

al Salón de las Coronas, renovado a finales del siglo XV, estaba la Sala de las Cintas, con pinturas de hacia 1300, que como se dijo, no presenta restos de canes y podría haber estado cubierta por un taujel. Existe también un taujel de lacería en la galería del Palacio de Scala y otro, ya de mediados del siglo XVI y con casetones renacentistas de poco relieve, en la escalera del Palacio de En Bou.

La disposición definitiva del Palacio de los Duques de Gandía, sin embargo, poco tendría que ver con lo que se estipula en el contrato de 1485, salvo las dimensiones generales y la presencia de la torre. La fenestración se regulariza y desplaza, y no conservamos ninguna de las particiones de esta planta, aunque la ausencia de muros o arcos de apoyo en planta baja descarta que se siguiera el plan previsto. Se conserva, sin embargo, un grueso muro de compartimentación entre el zaguán y los entresuelos que, de continuar en el piso principal, dividiría en dos el gran espacio tras la fachada considerado actualmente como un salón único⁷⁴⁶.

La prematura muerte sin sucesión del primer duque en 1488 y el asesinato de su hermano y sucesor en 1497 explicarían los cambios que retrasaron la ejecución de las obras, que no se concluyeron hasta 1520. El remate de la fachada se contrataría en 1502 aunque en 1495 el edificio, aunque inacabado, estaba relativamente avanzado, según apunta Münzer. Por tanto sería en tiempos del segundo duque, entre 1488 y 1497, cuando se decidió alterar la disposición de la planta noble y crear dos grandes salones homogéneos, algo que no tardaría en imitarse en otros edificios y que explicaría la presencia de la extraña “antesala” en la casa de los Sorell (Lámina 5.4).

La división del ala representativa en dos grandes salones, relegando el dormitorio y recámaras a un puesto secundario, parece ser algo que se repite en algún otro de los grandes palacios de la época. Así, la residencia de los Centelles en Valencia, actual Palacio de los Condes de Daya Nueva, duplicó probablemente en esta época la longitud de la crujía recayente a la calle Álvarez con un nuevo cuerpo. Esta crujía, aunque abierta a una estrecha calle, presentaba una torre en esquina y una anchura de unos 6 metros, mayor que la de las piezas recayentes a la calle Caballeros⁷⁴⁷.

⁷⁴⁶ Este dato, que habíamos sacado por pura lógica al analizar las plantas, vendría corroborado documentalmente por el profesor Luis Arciniega. Los dos salones se habría unificado al remodelar este espacio para uso de teatro. Arciniega García, Luis: *El Palau Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003, pp. 151-153. En su estudio, sin embargo, echamos de menos que no incluyera íntegro el texto del inventario de 1497, al que seguramente hace referencia implícita con su noticia:

⁷⁴⁷ Recientes catas llevadas a cabo tras en uno de los falsos techos del entresuelo de esta zona presentan un entabacado de ladrillo sobre gruesas vigas monodireccionales, lo que parece apuntar a una cronología anterior a la difusión de los revoltones, a mediados del siglo XVI. Y, desde luego, este cuerpo es anterior a los arcos del segundo patio de la casa, que queda detrás, y que podemos encuadrar en el siglo XVIII. Actualmente la planta noble presenta una enfilada de salones decorados por el arquitecto Cortina hacia 1900 y no se aprecia nada de la estructura original, pero en dos de los salones del entresuelo se ven los

También en el desaparecido palacio de los Centelles en Oliva asistimos a una duplicación de dos salones semejantes cubiertos con artesonado en el ala sur, que precedían a la más conocida sala con el friso decorado con escenas de batallas. Realmente la disposición es más confusa al multiplicarse el número de estancias y existir todavía un gran salón en el ala Oeste del que nada sabemos. La presencia de la gran sala de Poniente y la compartimentación mayor en el ala meridional nos recuerda también al castillo de Luchente y la reordenación hecha allí por los Próxita en la década de 1480.

Lo más interesante del palacio de Oliva es que el diseño de los artesonados huye ya del rigor geométrico impuesto anteriormente. Una de las dos salas presenta casetones de proporción rectangular, mientras que en la otra son directamente rombos. Debemos tener en cuenta que la remodelación del palacio de Oliva tuvo lugar precisamente entre 1507 y 1510, cuando se cubría el porche del Palacio de los Duques de Gandía, por lo que las techumbres ejecutadas pudieron ser muy similares. Hemos intentado buscar una lógica geométrica sobre el espacio de las habitaciones resultantes de la compartimentación según la premisa inicial usada sobre el proyecto de 1485 y ha sido imposible.

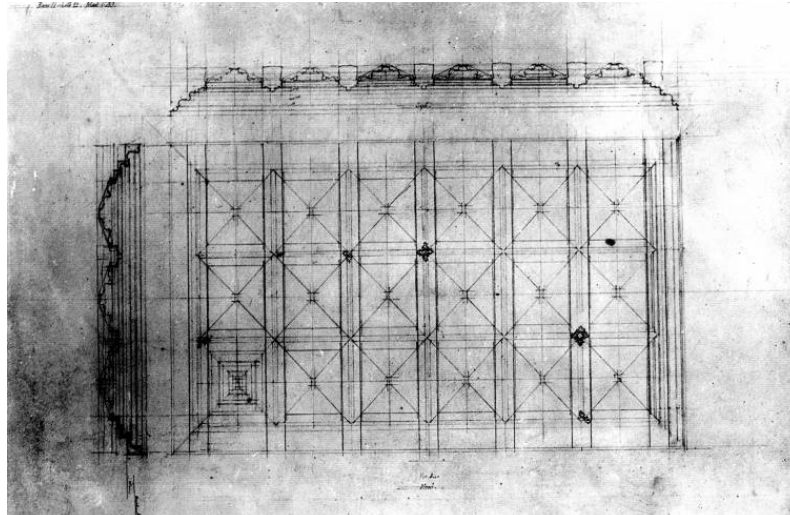
Posteriormente hemos trasladado la proporción del artesonado de casetones romboidales de Oliva a la residencia de los Borja, comprobando que la modulación encaja de manera sorprendente⁷⁴⁸. No solamente la moldura perimetral tiene la misma proporción, sino que se nos resuelven perfectamente las dos salas con la relación de 1 a 1,5 de los casetones. Suponemos que sólo una de las dos salas estaría resuelta con este tipo de elementos y la otra quizá se decidió acabar con piezas rectangulares, como en Oliva, con unos casetones deformados con una relación aproximada de 10 a 9, preparados para ajustarse a la longitud total existente.

No hemos localizado el referente directo para la idea de las dos salas contiguas, aunque su origen podría ser italiano. En el arco triunfal de Castelnuovo, proyectado a mediados de siglo, se representa a Alfonso el Magnánimo con su corte bajo un artesonado de casteones cuadrados, y a Ferrante con los suyos en una estancia cubierta por casetones octogonales. Desconocemos si estas habitaciones existieron realmente o sólo se trata de fondos idealizados. Los grandes palacios romanos, como el Palazzo Venezia, llegarían a tener más de una sala destinada a fines protocolarios.

alfarjes originales de madera, parecidos a los de Alaquás, en los que se han incorporado posteriormente sendos grupos de pinjantes que podrían proceder de un artesonado oculto en la planta noble.

⁷⁴⁸ Esta forma romboidal la encontramos también en el artesonado de una de las Salas de los Pasos Perdidos del Palacio de la Aljafería de Zaragoza, policromada y rodeada de un friso con cardinas similar al del palacio de Mossen Sorell. Se supone que el palacio estaba concluido en 1495, cuando lo visitó Münzer, aunque dada la diferencia de esta ordenación con las otras salas, resueltas con lacerías, no debería descartarse que fuera algo posterior.

Por último, la modulación de ventanas de la fachada del Palacio del Infantado sugiere la división en dos grandes salas y una habitación cuadrada en el extremo opuesto a la zona de entrada, que sería similar a lo visto en la casa de los Borja.



Planta y secciones de uno de los artesonados del Palacio de los Centelles en Oliva.

6.5.4.- Un artesonado a caballo entre dos siglos

Mossen Bernat Sorell era a finales del siglo XV uno de los patricios urbanos de más importancia de Valencia, aunque probablemente consolidó su posición social sólo después de recibir la herencia de los Aguiló, en 1503. Sin embargo, el palacio construido por su tío debió ser un referente arquitectónico en la ciudad de Valencia o, al menos, un eco de las corrientes más innovadoras del momento. La ausencia de obras notables en tiempos posteriores y la decadencia del linaje conservaron de manera extraordinaria las actuaciones primitivas.

Centrándonos en la techumbre de la sala del palacio de los Sorell, lo que podemos apreciar en él es un tratamiento completamente distinto del friso policromado con cardinas y el artesonado propiamente dicho, donde la madera en su color natural y con una molduración repetitiva confluye en unos pinjantes también policromados (Lámina 1.5). Ambas soluciones responderían a tradiciones decorativas contrapuestas y podrían identificarse con dos actuaciones de momentos diferentes. El primero de ellos, muy similar a las techumbres de la Aljafería, correspondería a la actuación de hacia 1485 y el segundo a una remodelación de fecha posterior a 1500. Antes de las ampliaciones del palacio, en la construcción de hacia 1460, también

hubo una Sala cuya solución desconocemos, pero que podríamos vincular a los modelos de alfarges tradicionales de mediados del XV⁷⁴⁹.

Si asumimos la hipótesis de que la remodelación del edificio en 1485 estaba inspirado en la descripción de la Banca Medicea de Milán, debemos recordar que Filarete nos indica en su texto que *la sala está adornada con un hermoso techo, semejante al del palacio de Florencia, a cuadros tallados al modo antiguo, trabajados con oro y azul fino, de modo que provocan enorme admiración a quien lo contempla*. Sus dimensiones eran de 13 x 41 brazos, lo que se traduce en 3 x 10 casetones de 4 x 4 brazos y una banda perimetral de medio brazo. Junto a esta sala había otra estancia de 12 x 13 brazos, también bellamente decorada, aunque no se especifica cómo.

Bajo la techumbre discurría una leyenda en lengua castellana, cita erudita del poeta Juan de Mena que, con toda la intención, alude a la pretensión renacentista de la recuperación de las arquitecturas pretéritas: “Que fabrica pueden mis manos fazer que no faga curso segun lo pasado”⁷⁵⁰, que enlaza con la idea de los cuadros y puertas al modo antiguo según el texto de Filarete. Los versos castellanos pertenecen al *Laberinto de Fortuna*, obra escrita en 1444, pero que fue publicada por primera vez en Salamanca en 1481, reeditándose en 1489 y 1496, lo que nos establece una aproximación cronológica bastante importante⁷⁵¹.

Las elaboradas bandas de cardinas doradas (Lámina 2.5) también responden a modelos vigentes en la década de 1480, guardando su diseño una extraordinaria semejanza con las realizadas por Joan Sagrera en la parte baja de la tribuna del órgano del palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca en 1487⁷⁵². Es decir, nos encontraríamos en fechas coetáneas a la presumible actuación en la Sala del Palacio de Mossen Sorell en 1485 y poco anteriores al comienzo de las obras de la Aljafería

⁷⁴⁹ Lo cierto es que prácticamente no se conserva ningún techo de esta época que podamos establecer como modelo. Podemos pensar en una solución tradicional con molduras de madera sobre los canes y con canes en esquina, de la que encontramos restos en el Real Monasterio de la Trinidad y en la medianera de un solar de la calle Juristas, donde se conserva parte de una escalera de mediados del XV.

⁷⁵⁰ La cita corresponde al poema *Laberinto de Fortuna* (1444). La estrofa V completa es así: “La gran Babilonia, que uvo cercado / la madre de Nino de tierra cozida, / si ya por el suelo nos es destruida, / ¡Qué tanto más presto lo mal fabricado! / E si los muros que Febo a travado / argólica fuerça pudo subverter, / ¿qué fábrica pueden mis manos fazer / que non faga curso segund lo passado?”. Mena, Juan de: *Laberinto de Fortuna*. Ediciones Cátedra - Letras Hispánicas, nº 110, Madrid 1996.

⁷⁵¹ El *Laberinto de Fortuna* fue escrito por Juan de Mena en 1444 constituye un proyecto de exaltación de la Reconquista en tiempos del Juan II. Dentro del poema ocupa un papel fundamental la figura del Condestable Álvaro de Luna, ambicioso favorito del monarca, cuyo poder alcanzaría la cumbre tras la victoria en la Primera Batalla de Olmedo en 1445. Sin embargo, tras el matrimonio de Juan II con Isabel de Portugal, Álvaro de Luna caería en desgracia y sería juzgado por sus intrigas y decapitado en 1453. Unas décadas después su hija, María de Luna, Duquesa del Infantado, intentaría rehabilitar la figura de su padre y en 1489 encargaría el sepulcro para sus progenitores en la Catedral de Toledo.

⁷⁵² Cirici Pellicer, Alexandre: *L'art gòtic català: L'arquitectura als segles XV y XVI*, Edicions 62, Barcelona 1979, p. 58.

en 1488. La métrica de los fragmentos conservados en la Sala Laporta no coincide exactamente con las varas valencianas, lo que podría deberse a problemas de ajuste, pero tampoco habría que descartar que las tallas conservadas en San Pío V hubieran sido ejecutadas por artistas de fuera del Reino⁷⁵³. En todo caso, lo que importa es que las cardinas coetáneas realizadas en Castilla o Aragón, o incluso las valencianas de época posterior, presentan diferencias notables de diseño⁷⁵⁴.

La sentencia en lengua castellana apunta a un acercamiento evidente de la sociedad valenciana a la órbita del tardogótico isabelino tras el matrimonio de los Reyes Católicos. En el caso concreto que nos ocupa, debemos recordar la presencia de Bernat Sorell entre los caballeros que participaron en los torneos durante la estancia del monarca en Valencia, en el año 1481, o su papel dentro de la comisión enviada por el Municipio para protestar ante el Rey en 1482 por el sistema de elección de cargos públicos. Pero quizá el dato más importante para nosotros sea la presencia en Valencia de Juan Guas, entonces arquitecto mayor de los Reyes Católicos, documentada varias veces a lo largo del año 1484 por diversos motivos⁷⁵⁵.

Volviendo a la casa de los Sorell, podemos afirmar también que el friso con la leyenda estaba preparado para una habitación más grande, porque el texto aparece cortado. Recordemos las referencias de los autores decimonónicos, concretamente Boix:

*Qué fábrica pueden mis manos fazer S
que no faga curso según lo pasado S
que fábrica S⁷⁵⁶*

⁷⁵³ A partir de fotografías puestas a escala hemos intentado comprobar la longitud de un módulo completo formado por dos cardinas distintas. En lugar de 90,6 cm que es la dimensión estándar de la vara valenciana, las longitudes oscilan entre los 80 y los 88 cm, lo que parece corresponderse con una vara castellana (83,59 cm). No obstante, también podríamos pensar en que el módulo utilizado fuera el *forç*, longitud equivalente a la distancia entre el pulgar y el índice que aparece en contratos de carpintería como en del Salón de los Ángeles, en la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. No hemos encontrado la métrica concreta del *forç*, pero seguramente responde a la proporción que, según Enrique Nuere, suele emplearse a la hora de escuadrar piezas de madera para usarlas en vigas, de raíz de dos (1,42). Si tomamos el palmo mallorquín (19,55 cm) y aplicamos esta regla, tendríamos aproximadamente 14 cm (13,7 cm) y al multiplicar el módulo por 6, llegaríamos a los 84 cm.

⁷⁵⁴ Basta tomar ejemplos de retablos, como el de Santa Ana de Burgos, sepulcros, las mismas techumbres de la Aljafería o la decoración vegetal en puertas y ventanas de piedra en San Juan de los Reyes, la Lonja o la catedral de Orihuela, para comprobar que el diseño puede ser parecido pero no es el mismo que el de los fragmentos conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁷⁵⁵ Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 85 y 246 nota 77.

⁷⁵⁶ La S hace referencia a un símbolo de separación de los versos, como aparece también en la inscripción conmemorativa de la Lonja de Valencia, de 1483, transcrita en Zaragoza, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 76. Al restituirse la posición de las palabras a partir de los dibujos decimonónicos se comprueba que estos signos de separación tenían que existir realmente.

El corte tras las dos últimas palabras era real, como se comprueba con la restitución del friso a partir de los dibujos decimonónicos. Lo normal hubiera sido introducir la leyenda completa una vez o repetirla dos veces, pero no mutilarla de este modo. Sobre todo, teniendo en cuenta que las letras aparecían dispuestas con bastante holgura, a diferencia de lo que suele ser habitual en este tipo de inscripciones. Si restituimos la longitud completa sobre una planta del palacio, llegamos a la conclusión de que para escribirlo es necesario suprimir la antesala y el espacio contiguo hasta el quiebro de fachada, así como eliminar los escudos. De ello se deduce que la sala se habría recortado en época posterior, levantando el tabicón que acotaba el paso desde la antesala (Lámina 7.8).

Podemos recordar que el inventario de 1485 menciona únicamente la Sala y, dentro de ella, la Capilla. Esta última no debía ser la que conocemos que llegó hasta el siglo XIX, cuya portada y bóveda remiten a la escuela de Pere Compte. Quizá podría incluso ser un pequeño oratorio de poca profundidad en un testero de la Sala. Por otra parte, la relación dimensional entre Sala (incluyendo Antesala), *Cambra* y *Recambra* de la casa de los Sorell coincidiría con cierta proximidad con las longitudes de las habitaciones homónimas en el Palacio de los Duques de Gandía, que se empezaba a construir hacia 1485. Ello nos hace pensar en que la casa de los Sorell contara en este momento con un gran salón, que se compartimentaría posteriormente.

La tipografía de la inscripción es extraña, por el uso de letras góticas mayúsculas. En algunos detalles guarda semejanzas con la existente en el cancel de la Capilla Boteller de la Catedral de Tortosa, realizada por Pere Compte o su discípulo Antoni Queralt a finales del siglo XV⁷⁵⁷. Sin embargo, el escaso nivel de detalle de los dibujos conservados no nos permite aventurar conclusiones a este respecto. Por otra parte, las letras que insinúa el pintor Emilio Sala al representar el artesonado en *La Expulsión de los Judíos* (Lámina 1.9) son mayúsculas y presentan regruesamientos en su zona central, como las de los frisos del Palacio de la Aljafería.

Hay otra pista que quizá nos podría ayudar a confirmar que hubo una reestructuración de la Sala y que el friso original pudo haber sido mayor. Se trata de los fragmentos de cardinas conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedentes del Palacio. La prensa del siglo XIX nos informaba que en el salón principal del palacio comenzó el fuego, que duró dos días y que acabó con todas las estancias de la crujía de fachada. Por la documentación relativa a la expropiación del

⁷⁵⁷ Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M.: *Pere Compte...*, p. 136. Concretamente llama la atención la presencia de la letra A representada como mayúscula con firma muy similar, en ambos lugares. Generalmente encontramos esta letra representada como minúscula. Las otras letras son más convencionales.

solar, sabemos que en muy poco tiempo se demolió esta parte del edificio y que las piezas de valor salieron del país. Las noticias de la Comisión Provincial de Monumentos nos confirman que esta entidad no pudo contactar con la propietaria en un primer momento, ni impedir la venta de los elementos notables. También sabemos que el artesanado principal quedó totalmente calcinado. Dudamos por tanto que estas cardinas procedan directamente de la Sala, aunque sí que podrían hacerlo indirectamente.

La llamada Sala Laporta, donde están reutilizados los restos de las cardinas, tiene unas dimensiones de 5,84 x 9,50 m. Se trata de una sala exenta concebida como ampliación del Museo de Bellas Artes en 1949, por lo que su tamaño no estaba condicionado por preexistencias, lo que nos hace pensar que se pudieran tener en cuenta los fragmentos reutilizados a la hora de proyectarla. Es interesante observar que 5,84 x 9,50 m es el mismo tamaño que parece haber tenido el Estudio de la casa de los Sorell, que estaría en la crujía perpendicular a la fachada (Lámina 8.4)⁷⁵⁸.

En los lados largos de la Sala Laporta, las molduras de cardinas quedan interrumpidas por unas ménsulas de proa decoradas con pinturas de cabezas, seis de las cuales proceden del desaparecido Palacio de la Baronesa de Chova en la Calle Calatrava, y el resto son toscas imitaciones modernas. Hay un total de 9 vigas postizas y ocho tramos de entrevigado, siendo la relación entre ancho de ménsula y entrevigado aproximadamente de 1 a 2, con lo que solamente hay cardinas en 2/3 de la dimensión de estos paños.

Aunque el techo no está accesible para hacer una medición directa, haciendo una simple ecuación, obtenemos que cada viga debe tener un ancho de 38 cm y el entrevigado de 76 cm, que probablemente serán en realidad 34 cm y 79 cm, respectivamente (1,5 y 3,5 palmos). Es decir, que tenemos una longitud real de cardinas de $2 \times 5,84 + 2 \times 8 \times 0,79 = 24,32$ m. Tomando únicamente los tramos seccionados, obtenemos una longitud lineal de 6,32 m, algo inferior a la que presuntamente se habría recortado a la Sala.

Podemos imaginar ahora un gran salón de unos 25 metros de longitud y casi 5,5 de anchura, con una techumbre similar a las que se conservan en la Aljafería. Los frisos de cardinas con las inscripciones continuas, sin escudos interrumpiéndolas, repitiendo dos veces los versos de Juan de Mena. Y un tablero plano o taujel con molduras aplicadas, conformando casetones de poco relieve o quizá una decoración de lacería y estrellas de a ocho, como las que vemos en las hojas de las puertas

⁷⁵⁸ Casualmente, los 5,84 m se corresponden a 26 palmos ó 13 “brazos” que es la anchura constante que se mantiene en la descripción de Filarete para todas las habitaciones.

referidas. Al fin y al cabo, en España ¿no era eso arquitectura y decoración al modo antiguo? ¿no estaba Juan Guas introduciendo elementos andalusíes en el Palacio del Infantado? O un auténtico artesonado como el del Salón del Trono de la Aljafería, quizá el más antiguo conservado en España.

Lo cierto es que la Aljafería de Zaragoza no puede entenderse fuera de la renovación del gusto arquitectónico llevada a cabo en tiempo de los Reyes Católicos y en la que tuvo un papel más que relevante la figura de Juan Guas⁷⁵⁹. Poco queda de finales del siglo XV en otras residencias de los Reyes Católicos, salvo alguna noticia. Por ejemplo, sabemos que en 1492 se inauguraba la hospedería real que el mismo Guas había proyectado para la Reina Isabel en el Monasterio de Guadalupe, cuya construcción costó la enorme suma de 2.076.733 maravedíes.

El edificio, demolido en el siglo XIX, estaba flanqueado por dos torres, tenía tres plantas y contaba con lujosas salas para verano e invierno, entre las que destacaba el salón, con un artesonado de oro, plata y azul, sembrado con los emblemas de los reyes, así como una espléndida habitación donde se alojó el Gran Capitán⁷⁶⁰. No es difícil imaginar este salón similar a los de Zaragoza, frente a las armaduras tradicionales castellanas presentes en el Alcázar de Segovia y otros palacios de mediados del XV.

Volviendo a la casa de los Sorell, en algún momento posterior a 1485 se habría decidido dividir la sala y crear una antesala introduciendo un tabique con una puerta conopial, anterior en todo caso a 1500. La idea sería emular la nueva disposición del Palacio de los Duques de Gandía, donde quizá se iban a introducir dos salas con artesonados distintos. Esta idea pudo surgir a la muerte del primer duque, en 1488. En la casa de los Sorell, sin embargo, la longitud disponible era menor, por lo que la estancia más próxima a la puerta quedó mucho más reducida y pasó a convertirse en una mera antesala de paso, frente a la idea original de dos salones comunicados. Todo ello justificaría la presencia de esta antesala, probablemente única en la

⁷⁵⁹ Ello nos lleva a plantear aquí la posibilidad de que las trazas iniciales para el palacio aragonés corrieran a cargo del maestro castellano o de alguien muy próximo a él, y siendo interpretadas posteriormente por artistas locales. Las ventanas del Salón del Trono presentan arcos mixtilíneos de tipo italianizante, similares a los de la Porta della Carta del Palacio Ducal de Venecia, pero empleadas por Juan Guas en el claustro alto de San Juan de los Reyes. El arco trilobulado que configura la base de las tres portadas de yeso en este salón y el tratamiento decorativo vegetal son muy del gusto de Guas, así como la proliferación de bandas de cardinas que encontramos en los artesonados.

⁷⁶⁰ AA.VV.: *Isabel la Católica...*, pp. 365-366. La obra se llevó a cabo entre 1487 y 1491, por lo que resulta coetánea a la Aljafería. Una curiosa coincidencia es que el edificio fue mandado demoler por el coronel Montero de Espinosa en 1858, la misma persona que había realizado el plano de la ciudad de Valencia, que redibujado por Ramón María Ximénez y grabado por Antonio Pascual se imprimió en el palacio de los Sorell pocos años más tarde.

arquitectura valenciana del XV y XVI. Sala y antesala estarían cubiertas de manera similar, dividiendo adecuadamente el artesonado original o creando finalmente dos techumbres nuevas completamente distintas.

La antesala sería, por tanto, parte de un salón que nunca se concluyó. Faltaría demoler el muro o tabique de la antigua *cambrà major* y trasladar el dormitorio principal a la *cambrà gran nova*, pero la operación no se completó. En ese sentido podemos interpretar la disposición testamentaria de Mossen Bernat Sorell, fechada en 1508, en relación a los tapices adquiridos para su palacio⁷⁶¹. No tenía mucho sentido ampliar el tamaño del salón principal, limitado por la cercanía del cruce con la calle Sogueros, pero sí el resto de la antesala, a costa del dormitorio.

La presencia de este muro o tabique –al menos el restituido según el contrato de 1703- permitiría ubicar una cuarta ventana que completaría la renovación de la fachada principal inconclusa. De hecho, dos de las tres columnas que vendió Baltasar Sorell a la Ciudad en 1514 podrían ser las compradas para esta cuarta ventana, y la tercera –recortada, según el documento- podría corresponder a la habitación de la torre donde, siguiendo el modelo del Palacio de los Duques de Gandía, iría una ventana de menor anchura y altura que el resto, en este caso una bífora (Lámina 8.6). La muerte del arquitecto Pere Compte en 1506 podría explicar la detención de la reforma, donde se tendría que haber regularizado o disimulado el quiebro de la fachada, además de realizar un nuevo artesonado.

De la restitución del nuevo friso y la posición de los escudos se desprende además que el espacio del primer casetón del lado occidental quedaba libre en el friso. Es decir, la inscripción estaba descentrada, ocupando nueve de los diez módulos en que podía compartimentarse el techo. Una posible explicación para el fenómeno es que en el testero de la sala hubiera existido una gran chimenea, tal como cuenta Filarete en la Banca Medicea o como la que encontramos en el Palacio de Cogolludo. Sabemos también que Joan Virvesques ejecutó una chimenea decorada en el Palacio de los Duques de Gandía, aunque pudo estar situada en cualquier sitio.

También podría haber estado aquí la antigua capilla del palacio. Suprimida poco tiempo después, se habría repuesto con fragmentos del friso desmontado al dividir la sala. Probablemente en la antesala se mantuvo el friso sin inscripción, o con otro motivo distinto, completando las bandas de cardinas con otras realizadas a imitación de las existentes. Este friso se debió desmontar en el siglo XVIII ó XIX, cuando se

⁷⁶¹ [...] *E vull e man que la tapeteria que yo he comprat y he fet venir de flandes per a la mia Sala de la casa de Val[encia] si aquella sera ampliada sia prestada cascun any per a ornar y empaliar la capella de la Verge Maria de la Seu de la ciutat de Val[encia] en la festa de la gloriosa assumpsio de la Verge Maria de agost.*

compartimentó la estancia, trasladándolo a alguna de las habitaciones de la parte renovada del palacio, lo que lo habría preservado de perecer en el incendio.

La gran actuación del palacio, sin embargo, ocurrió entre 1503-1506. Resulta extraño que se desmantelara el antiguo artesonado por capricho, o que se intentara forrar un elemento policromado manteniendo el friso a la vista. Sin embargo, la operación cobra más sentido si asumimos que se podrían haber demolido y reconstruido los muros perimetrales o parte de ellos. Comentamos en su momento el forro de piedra introducido en el Palacio de los Duques de Gandía en 1492, y también la esbeltez de los muros de la Sala en la casa de los Sorell, según los dibujos decimonónicos, que nos recuerda a la obra del Consulado del Mar, comenzada en 1498. El mismo hecho de que la reforma del edificio que nos ocupa se interrumpiera en 1506 sugiere igualmente que se trataba de algo más que cambiar cuatro ventanas en fachada.

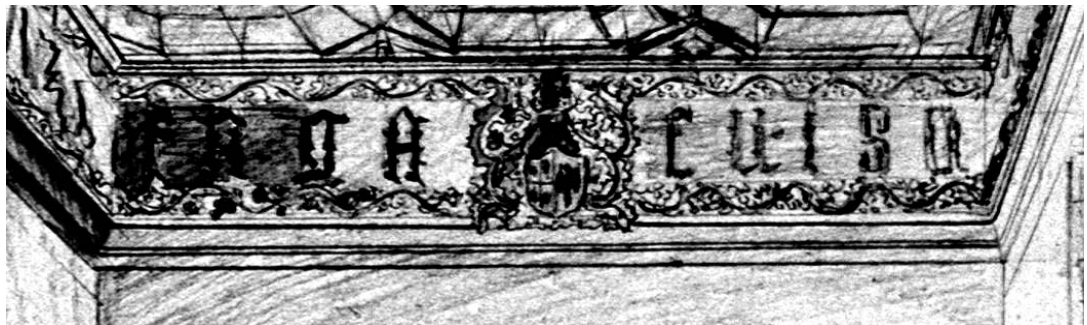
Pues bien, si se llegó a demoler la planta noble de la casa de los Sorell, es lógico que se hubiera desmontado el artesonado de 1485 y, a la hora de volver a montarlo, se hubiera preferido remozarlo según los nuevos criterios que se impondrían en el siglo XVI, es decir, madera en su color y molduraje clásico, como se estaba llevando a cabo en ese momento en el Consulado del Mar. Debe observarse que la solución renacentista de los perfiles de los casetones era algo totalmente nuevo y que en el palacio de los Centelles de Oliva, construido entre 1507 y 1510, todavía se mantuvieron las formas góticas. En todo caso, es significativo que también en 1507 los Borja renovaran el techo de los entresuelos de su palacio.

No podemos descartar que el artesonado se terminara en tiempos de Baltasar Sorell y que repitiera intencionadamente el escudo de armas de su padre. De hecho, la forma en que se resuelven los casetones, los pinjantes y sobre todo su encuentro inferior nos recuerda bastante a la Sala Dorada Pequeña del Palacio de la Generalidad, de hacia 1520, que a su vez podía estar repitiendo la estructura desaparecida de la Sala Grande, de composición más austera, comenzada en 1511. En este sentido, el artesonado de Mossen Sorell bien podría haberse completado tras su muerte, a imitación de alguno de los referidos, pero no deberíamos descartar lo contrario.

Los escudos de armas del friso se hicieron a principios del siglo XVI. Las tallas mostraban las armas de Sorell y Aguiló, privativas de Mossen Bernat Sorell, quien falleció en 1510. En los escudos de la Sala lo que más destaca es la extraña forma que presentan en su parte superior, donde el vértice central queda muy elevado. Como se comentó anteriormente, responden a este mismo modelo algunos de los escudos del Castillo de Vélez Blanco (1506-1515). Encontramos escudos muy

similares en un pergamino con los Capítulos de la Liga entre Alejandro VI, el emperador Maximiliano, los Reyes Católicos y los duques de Venecia y Milán (1495) conservado en el Archivo General de Simancas⁷⁶². Quizá sea significativo que, en el documento, presentan esta forma el escudo papal y los de los dos estados italianos, siendo el hispánico y el alemán más convencionales⁷⁶³.

En ámbito local también encontramos un pequeño blasón resuelto de la misma manera en una de las portadas menores del patio del Palacio de los Boil de Scala, en la plaza de Manises. Este patio resulta verdaderamente enigmático y generalmente se ha considerado bastante tardío, de hacia 1540, por la presencia de elementos renacentistas en su decoración⁷⁶⁴. Sin embargo, en nuestra opinión, la acusada permanencia de características gotizantes lo situaría algo antes, en las primeras décadas del XVI⁷⁶⁵.



Friso del salón principal del palacio. Detalle de uno de los dibujos de la colección Lázaro Galdiano.

⁷⁶² AA.VV.: *Isabel la Católica...*, p. 45.

⁷⁶³ La sinuosidad exagerada en la curva y contracurva de la parte inferior parece tener una ascendencia castellana y está ya presente en el escudo que remata el retablo de la Capilla de Santa Ana en la Catedral de Burgos, obra de Gil de Siloé comenzada hacia 1483-84. En el mismo retablo comprobamos ya una importancia notable de las cardinas doradas sobre fondo azul oscuro, que se repite en el retablo de la Cartuja de Miraflores y otras obras tardogóticas castellanas, lo que sugiere que quizá existieran techos similares al de la casa de los Sorell en los grandes palacios del ámbito burgalés, como la Casa del Cordón, usada con frecuencia por los Reyes Católicos como residencia de la Corte.

⁷⁶⁴ Bérchez Gómez, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana 1500-1570*, Bancaja, Valencia 1994, pp. 86-88. Los elementos más claramente renacentistas, derivados del tratado de Sagredo, se encuentran en el último cuerpo del edificio, una galería de arcos de medio punto sobre pechinas que le dan una planta ochavada. Esta parte superior del patio, ejecutada en madera y albañilería, contrasta con la inferior de cantería, que es la que afirmamos que podría ser anterior.

⁷⁶⁵ Es cierto que la solución del segundo piso es tardía, pero los elementos novedosos de las ménsulas en forma de S o los adornos de la escalera a modo de candelabros responden a la estética del *quattrocento* italiano y eran conocidos en la Valencia del último cuarto del siglo XV. El tratamiento de las esquinas de los arcos, en forma de curva cóncava, es más propio de esta época, frente a los ángulos redondeados que encontramos a partir de 1500 por influencia castellana en el atrio del Almudín, el Castillo de Alaquás, el patio del Palacio de la Generalidad y la Bailía.

7.- CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE

El estudio de la arquitectura profana, sobre todo cuando es privada, presenta una complicación añadida por el hecho de estar haciéndose reformas continuamente. La casa señorial de los Sorell se había mantenido prácticamente intacta durante más de cuatro siglos y medio, y ello nos ha permitido una aproximación a su origen mucho más profunda que en otros edificios conservados en la ciudad de Valencia. No obstante, hemos comprobado que en sus primeras décadas de existencia fue el escenario de grandes cambios y modificaciones, que hacen confusa su lectura.

A lo largo de estas páginas hemos abordado el problema desde diferentes enfoques, tanto documentales como estilísticos y constructivos, estableciendo paralelos con otros edificios de la época mejor o peor conservados. Haciendo una síntesis de lo visto hasta ahora, se podría plantear la siguiente cronología a modo de conclusiones.

- 1460: Comienza la adquisición de propiedades en la zona, a los pocos años de que Tomas Sorell herede las propiedades de su padre y la parte que correspondió a su hermano. La residencia familiar había estado hasta este momento en las proximidades de la iglesia de Santa Catalina, trasladándose al nuevo emplazamiento por la proximidad al negocio de tintes familiar y la disponibilidad de suelo a precio razonable, en un barrio popular. Sería razonable considerar que toda la operación se pueda relacionar con un matrimonio no documentado de Tomas Sorell en esta época.

- Década de 1460: Se construye el edificio principal, probablemente según proyecto de Francesc Baldomar. Se trataría de una obra de aspecto sencillo y quizá arcaizante, dentro de la reivindicación de la estereotomía federiciana llevada a cabo por el maestro valenciano en estas fechas. Destacaría la monumentalidad de la escalera principal, resuelta en caja cerrada como las decendas de cava de la Trinidad o de la Valldigna. Igualmente, los grandes arcos abovedados de la galería enfatizarían la idea de noble robustez de la arquitectura de Baldomar. El cambio de notario sugiere que a mediados de esta década la nueva residencia estaba concluida.

- 1484-1485: Remodelación del edificio (*cambrà gran nova*, pasos en esquina e intervención sobre la Sala) con nuevos criterios inspirados en el Tratado de Filarete, conocido seguramente por la vía del contacto con Nápoles. En algunos aspectos se puede intuir una vinculación con la arquitectura de Juan Guas y las residencias de los Reyes Católicos. Las citas a la distribución e interiores de la Banca Medicea y la fachada con torres inspirada en la descripción de la Casa del Gentilhombre se interpretaron desde la óptica valenciana, creando un nuevo modelo que serviría de referencia inicial a la residencia de los Duques de Gandía, que iría mucho más lejos en monumentalidad.

Cuando se acomete esta actuación, Tomas Sorell debía tener ya una edad avanzada, probablemente en torno a los sesenta años, puesto que los testamentos paternos sugieren que debió nacer antes de 1430. Resulta difícilmente comprensible que una persona de edad acometa una obra tan ambiciosa para sí misma. Ello y otros detalles nos hacen pensar que tuviera un heredero o heredera, fallecido antes de 1485, para el que amplió la casa. En este caso, pensando en un posible enlace matrimonial, tendría bastante lógica plantear que detrás de este proyecto estuviera realmente un miembro de alguna de las poderosas familias valencianas que a finales del siglo XV mantenían un fuerte contacto con Nápoles. Se trata de una hipótesis sugerente, aunque es difícil que puedan encontrarse documentos que la corroboren.

- 1485: Muerte de Tomas Sorell y cambios de criterio en el edificio. La falta de continuidad del proyecto comenzado y los cambios introducidos por Bernat Sorell al heredar podrían estar corroborando la idea de que la reforma del palacio se comenzó pensando en legar el edificio a otra persona.

- 1486-1487: Documentada la renovación de la escalera y otras intervenciones menores de cantería. La escalera estaría seguramente inspirada en la que se acababa de ejecutar en el palacio de los Duques de Gandía. A esta época podría también corresponder la puerta con las armas de Violant de Aguiló, similar a la de la escalera de la Lonja. Igualmente podría ser de este momento la introducción de la antesala,

realmente una segunda sala no completada. En estos y otros cambios, el proyecto se va haciendo cada vez más deudor de la obra llevada a cabo en la nueva residencia de los Borja, perdiendo la originalidad del planteamiento inicial inspirado en Filarete.

- 1491: Documentados pagos al maestro Virvesques por obras de cantería realizadas desde antes de la muerte de Tomas Sorell 1485. Es probable que entre éstas se encuentre la ejecución de la portada de la capilla. Como se apuntó en su momento, la obra presenta determinadas innovaciones ligadas a los diseños para la Lonja y el círculo de Pere Compte, aunque la escultura todavía no está influida por las formas desarrolladas por los escultores alemanes presentes en la ciudad desde mediados de la última década del XV.

- 1494: Segundo matrimonio de Bernat Sorell; 1495: matrimonio de su hijo Baltasar y venta del señorío de Xeldo. Posibles cambios y reformas menores en el edificio. La ganancia obtenida por la venta debió emplearse sobre todo en la reconstrucción de la casa señorial de Albalat dels Sorells, como demostrarían algunos estilemas presentes en arcos y puertas. En este pequeño edificio se puede rastrear una lectura muy forzada de la descripción que hace Filarete de la Casa del Gentilhombre, confirmando un conocimiento del texto italiano.

- 1495-1496: Probable fecha para la estancia en la Corte de los Reyes Católicos. Es posible que el viaje por distintas poblaciones castellanas influyera en decisiones posteriores, como los antepechos calados del palacio de Valencia, que pueden relacionarse con los ejecutados en la Casa de las Conchas de Salamanca, por ejemplo.

- Hacia 1495-1500: Probable construcción de la torre, que requeriría un privilegio real especial. Esta torre se puede relacionar con modelos italianos, pero también con ejemplos castellanos anteriores, como la Torre de las Cigüeñas en Cáceres.

- 1503: Mossen Bernat Sorell gana el pleito por la herencia de los Aguiló. Desconocemos el alcance de esta aportación al patrimonio familiar, aunque creemos que no debió ser una cantidad despreciable. Es posible que se tratara de propiedades en Nápoles o Cerdeña y que fueran vendidas, obteniendo liquidez para acometer nuevas obras en el palacio.

- 1503-1506: Probable demolición y reconstrucción de parte de la fachada del palacio en obra de cantería. Desmontaje y reconstrucción del artesonado primitivo, adaptado a la moda italianizante y ejecución de los nuevos entresuelos del lado de Poniente. Realización de algunas portadas interiores de yeso, principalmente la de la Sala, de ascendencia napolitana. Incorporación de la portada principal a la fachada,

convenientemente modificada con el guardapolvo y la inscripción. Detrás de toda esta actuación podría estar Pere Compte, lo que explicaría que la actuación no se prosiguiera a la muerte del maestro en 1506, como muestra la venta de parte del material adquirido para la obra..

- 1508 Testamento de Mossen Bernat Sorell, que fallecería en 1510. En él se hace mención explícita al deseo frustrado de ampliar la Sala. Probablemente no se haga referencia al salón principal, sino a la Antesala que, como se vio, no sería más que una versión reducida de la segunda sala que encontramos en los grandes palacios de hacia 1500, como el de los Borja o el de los Centelles.

- Antes de 1570: Ampliación de la calle de En Sorell y transformación en plaza. Probablemente se demoliera el edificio mencionado en el testamento de 1508, situado enfrente del palacio principal, que se cedía a su futura viuda Isabel Saranyó para que habitara en allí hasta su muerte.

- Finales del s. XVII: Probable fecha del colapso de la torre y ruina de la parte oriental del edificio, convertida en corral.

- 1703: Reparaciones de desperfectos y rehabilitación de la zona afectada por la ruina de la torre. Estas operaciones son consecuencia del prolongado exilio del conde de Albalat. Compartimentación de la antigua *Cambra major* y adecuación del paso a la cocina a través de la capilla. Del documento se deduce también que en esa época se habían demolido tabiques en la parte posterior del edificio, existiendo un gran salón de dimensión parecida a la Sala del palacio gótico. Este salón era consecuencia de una ampliación del comedor medieval, pero a finales del XVII se había creado otro comedor más pequeño en la crujía de fachada, lo que acarreará algunos cambios en las circulaciones del edificio. Encontramos también la compartimentación del antiguo dormitorio creando alcobas y espacios más recogidos.

- Siglo XVIII o siglo XIX: probable traslado de la portada de la capilla desde su ubicación original a la posición que ocupa en las imágenes decimonónicas.

- Medios del siglo XIX: probable venta de los terrenos del corral y antigua torre del palacio y edificación del edificio de viviendas que todavía se conserva. Con el dinero obtenido, reparación de desperfectos y alquiler de distintas partes del edificio como viviendas o para distintos negocios. El nivel elevado del pavimento en los dibujos decimonónicos sugiere que se reforzó o dobló el forjado del salón principal, que podía estar en mal estado desde principios del XIX. En este sentido, cabe

destacar el escueto tamaño del inventario del VIII conde, en 1817, y el hecho de que el salón principal se alquilase.

- 1878: Incendio y posterior demolición del edificio. Cabe destacar el interés despertado por diversos artistas en documentar y llevar a la posteridad la memoria del edificio. Personajes como Vicente Poleró, Emilio Sala o, sobre todo, Salustiano Asenjo, son responsables de que hoy en día podamos hablar de este edificio y de su artesanado destruido en el incendio

Desde el punto de vista historiográfico, lo que más nos interesa es la gran aportación que el conocimiento del palacio de Mossen Sorell supone para cualquier estudio sobre el tardogótico valenciano. La pérdida de los interiores del Palacio de los Borja hace que el artesanado costado por Bernat Sorell quede como principal representante de la opulencia de las residencias aristocráticas de la época. La particular simbiosis de elementos de dos períodos diferentes nos ayuda a plantear una primera época resuelta de modo muy similar a las salas del Palacio de la Aljafería de Zaragoza, y una segunda remodelación que sería un ejemplo tempranísimo de las techumbres valencianas del XVI, pudiendo fecharse entre 1503 y 1506.

Respecto a las portadas interiores, hemos podido constatar un variado repertorio que sirve para exponer la transición entre el último gótico y las influencias del estilo de los Reyes Católicos en la Valencia de hacia 1500, poco antes de que el léxico renacentista hiciera su aparición. Se trata, por tanto, del eslabón perdido entre obras “clásicas” de la década de 1480, como la Lonja, el castillo de Luchente o el Palacio de los Borja, y el estilo heterodoxo, híbrido de tardogótico y renacimiento, que recogen las viejas fotografías del Palacio de los Centelles de Oliva o del Castillo de Bolbaite.

Desde el punto de vista tipológico, cabe destacar el cambio del prototipo de la casa noble aristocrática y la posible influencia de las recomendaciones de Filarete y su descripción de la Banca Medicea. Se ha visto la gran relación entre el proyecto del palacio de los Borja y la remodelación de la casa de los Sorell, prácticamente coetáneos. Igualmente se ha tratado sobre la inspiración filaretiana de otras obras vinculadas a los Sorell o a sus conocidos, como los castillos de Albalat y de Alaquás. Ello y algunas otras particularidades métricas nos hacen plantear que fueron los Borja quienes partieron del modelo planteado por los Sorell y no al revés, si bien la segunda remodelación del edificio que nos ocupa se efectuará en sentido contrario, emulando el palacio del Duque de Gandía y las nuevas aportaciones que en él se hicieron. En cuanto al origen de la influencia de Filarete, parece más napolitano que

romano, probablemente derivado de la copia del manuscrito mediceo encargada por el cardenal Juan de Aragón en 1483.

Se ha visto también que la obra de los Sorell no puede interpretarse sin conocer el contexto castellano de la época. Algunos detalles de elementos conservados o documentados pueden vincularse con las modas castellanas y, más concretamente, con la figura del arquitecto real Juan Guas. El hecho de que Guas hiciera varias visitas a la ciudad de Valencia en el año 1484 y que incluso colaborara en la obra de la Lonja, probablemente dando trazas para la bóveda de la capilla, hace más plausible pensar que pudiera actuar como asesor o realizar algunos dibujos para los Sorell, que serían llevados a cabo por constructores locales. Las similitudes de algunas soluciones, como las trompas en esquina, con lo realizado por las mismas fechas en el castillo de Luchente, son más que evidentes. En este último, la excelente obra de albañilería hace pensar en la actuación del maestro Francesc Martínez, alias Biulaygua.

Desconocemos si las trompas de la casa de los Sorell eran de piedra o de yeso, aunque no hemos encontrado ninguna otra solución similar en cantería. Por otra parte, la escalera construida en 1486, similar a la ejecutada en Albalat, tiene una apariencia demasiado mediocre para pensar en la mano de un maestro cantero de primera fila, como Pere Compte. El hecho de que en 1486 y 1487 se pague a los oficiales de cantería y no directamente al maestro hace pensar que el autor hubiera fallecido poco antes, y tanto Biulaygua como el cantero Joan Ibarra murieron precisamente en 1486.

Respecto a la segunda renovación del palacio, las mismas razones que nos sirvieron para descartarlo, ahora nos llevan a pensar en la figura de Pere Compte. El estancamiento de las obras precisamente en 1506, la elegante solución de la portada principal -añadiendo un guardapolvo decorado sobre una pieza anterior reutilizada- o la originalidad de las ventanas italianizantes, hacen considerar a Pere Compte como responsable. La portada de la capilla, quizá ejecutada en una etapa algo anterior, también remitiría en su trazado al maestro Compte, aunque la ejecución y la escultura quedarían en manos de algún cantero de habilidad, quizá Joan Virvesques.

Para esta segunda renovación hemos planteado la fecha de 1503, principalmente por el hecho de haber recibido Mossen Bernat Sorell la herencia materna de los Aguiló, y suponer que en ese momento habría decidido incorporar este blasón en su escudo de armas. Podríamos haber considerado que las obras comenzaron en 1495, aprovechando la venta del señorío de Xeldo. La renovación del palacio podría haber comenzado entonces, aunque hay que recordar que este señorío había sido cedido

por Bernat Sorell a su hijo Baltasar poco antes, y resultaría lógico que el dinero lo gastara el joven para su residencia. Los arcos del palacio de Albalat remiten precisamente a esta cronología. Por otra parte, determinados estilemas que aparecen en el palacio de Valencia, como la forma de los escudos, la solución de las ventanas de fachada o el particular remate de la portada de la Sala, resultan más propios de la primera década del XVI que de la última del XV.

No hay que olvidar tampoco las extraordinarias circunstancias que han rodeado al palacio y a la familia que habitó en él, y que han permitido restituir tres etapas diferentes de su evolución. El proyecto inacabado de principios del XVI quedó sacralizado de alguna manera. O quizás el hecho de que sólo pudiera abrirse la plaza sobre una parte del edificio convirtió en algo natural la enorme dicotomía que se planteaba entre las dos fases reflejadas en la fachada. Los problemas familiares y económicos a lo largo del siglo XVIII y, sobre todo, el XIX, permitieron la conservación del edificio gótico con muy pocas renovaciones, que no afectaron al núcleo principal del palacio.

Todo esto llevó a que, con mayor fortuna que las residencias de los Borja y los Centelles, se mantuviera prácticamente intacto hasta el tercer cuarto del siglo XIX, cuando el romanticismo y sobre todo el medievalismo habían comenzado a inspirar una admiración y afán de protección de los monumentos y edificios históricos, que unas décadas antes apenas existía de manera embrionaria. La actividad del taller del litógrafo Antonio Pascual y del Ateneo-Casino Obrero permitieron que sus puertas se abrieran a eruditos y curiosos, despertando una fascinación quizá algo exagerada. Finalmente, el novelesco final entre las llamas de un catastrófico incendio ayudaría a que el edificio tuviera un póstumo reconocimiento en la prensa, donde los dibujos de Asenjo y diversos textos ayudaron a preservar su memoria hasta nuestros días.

8.- REVISIÓN MÉTRICA Y CONSIDERACIONES FINALES

Posteriormente a la conclusión del texto de esta Tesis hemos tenido conocimiento de que el profesor Fernando Pingarrón publicó hace relativamente poco en *Ars Longa* un artículo sobre el derribo del Palacio de Mossen Sorell, en la misma línea que ha hecho en el último número de la revista con la Casa de la Ciudad, citado anteriormente⁷⁶⁶.

En su texto trata los mismos temas que se han expuesto en nuestro capítulo, heredero de una parte inédita del trabajo para el Diploma de Estudios Avanzados presentado en el año 2006. Existen algunas aportaciones interesantes, como alguna referencia de prensa de la época a la incapacidad de la Comisión de Monumentos para asumir el coste de las piezas que acabaron en el extranjero. También nos consuela comprobar que Pingarrón ha funcionado con material de procedencia distinta, como en el caso de los protocolos notariales, donde nosotros trabajamos con la copia del Archivo Municipal y él con el original del notario, conservado en el Archivo del Reino. De interés es el texto que publica sobre la comparecencia de los peritos y un notario para reconocer los restos del palacio el 10 de mayo de 1880, pues nos da la imagen del edificio cuando se había procedido a la mitad del derribo para la reedificación parcial:

⁷⁶⁶ Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El incendio del palacio de Mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística”, en *Ars Longa* nº 19 (2010), pp. 147-159.

[...] Y se procedió al reconocimiento de dicho edificio, del cual resulta que existe en primer término lo que debió ser la puerta principal de la casa palacio en la línea de la frontera. En el vestíbulo existe igualmente un arco rebajado que se sustenta sobre dos postes de sillería, empotrado el uno en una pared que hasta la altura del piso principal es medieviera [sic] con el horno de la misma plaza. En el segundo término se ve otro arco también rebajado, que descansa sobre otro poste compuesto de sillería y de ladrillo, y uno de los muros del edificio. Este arco es paralelo próximamente al primero, y entre ambos hay una pequeña escalera de madera que conduce a uno de los entresuelos, una puerta que da entrada a la cuadra y los restos de una escalera que debió ser la principal de la casa, que conduce a otro entresuelo destruido y al piso principal, que fue en parte víctima de las llamas. El restante local de estas dos primeras crujías está ocupado por materiales hacinados. Después del segundo arco sólo existen edificados dos trozos de pared, contiguo el uno a la escalera y el otro paralelo a éste; y el resto es tanto el corral o solar, ocupado en parte también con materiales procedentes del derribo⁷⁶⁷.

A pesar de la frialdad del lenguaje notarial, la descripción es bastante elocuente y nos da una imagen desoladora del solar a mitad del derribo, pero por otra parte tristemente familiar para la mayoría de los arquitectos con algunos años de ejercicio. Interesa detenernos algo en el texto y en los elementos en él citados. Según la descripción, la puerta se encontraba todavía en pie, en la línea de frontera. El resto de la pared se había demolido ya y por ello se habla de línea y no de muro de frontera, como se puede comprobar en el plano que después se comentará. Se menciona también dos arcos, el primero en la crujía de fachada, apoyado en la pared del horno y en los restos de lo derribado. El segundo, aproximadamente paralelo, debe ser el que estaba al fondo del patio.

Entre ellos se menciona una escalera de madera que sube al entresuelo, la puerta de la cuadra y la escalera principal, todo ello situado al lado izquierdo del patio, pues la zona derecha estaba totalmente derribada. El paso a la primera escalera y la puerta deben ser los dos huecos que vemos en el dibujo del patio, mientras que la escalera principal es la que analizamos en su momento.

Al hablar después de las dos primeras crujías, da la sensación de que los dos arcos fijados pudieran estar en el cuerpo paralelo a la calle, pero eso es imposible, pues no cabrían todos los elementos considerados. Del mismo modo, cuando menciona lo que hay más allá del segundo arco, con el muro contiguo a la escalera y otro muro paralelo, no está haciendo referencia al ala izquierda del palacio, todavía en pie, sino a la crujía del fondo.

⁷⁶⁷ Pingarrón, F.: “El incendio...”, p. 154.

La comprobación de esta situación se nos ofrece en los planos para la regularización de la plaza, firmados por Vicente Constantino Marzo Capilla en 7 de mayo de 1881 y publicados por el mismo Pingarrón (Lámina 9.1.). Como viene siendo habitual en este autor, ha publicado las imágenes sin referencias. Cita en la tramitación que pasaron por Policía Urbana y deberían estar entre los expedientes de la caja de este año, pero no aparecen en el vaciado general de este año. Con precedentes de expedientes traspapelados y extraviados, no hemos creído imprescindible dedicar más tiempo a buscar el original, máxime cuando se trata de un levantamiento parcial y muy simplificado. Por ello hemos tomado la imagen tal cual aparece en la revista, la hemos escalado y hemos trabajado directamente con esta base.

Si comparamos esta imagen con la reconstrucción propuesta anteriormente, encontramos algunas diferencias importantes (Lámina 9.1.). La primera es que la parcela se prolongaba más allá del cruce con la calle San Ramón, invadiendo parte de su anchura. La segunda es que el quiebro de fachada, que nosotros interpretamos como un cambio de alineación en ángulo, no aparece reflejado, pero sí un brusco retranqueo de unos 50 cm en la fachada contigua. La alineación del frente del nuevo proyecto habría sido la excusa para invalidar la solicitud de licencia de obras e iniciar el procedimiento de ampliación y expropiación, como vimos.

Hay otras anomalías en las edificaciones ubicadas en el extremo del chaflán. En nuestra reconstrucción supusimos que el frente del palacio llegaba prácticamente a la esquina, pues el volumen que ocupaba esta zona extrema tenía una superficie muy pequeña, de unos 16,5 m². En el plano podemos comprobar que este pequeño anexo existía, pero se situaba en un espacio posterior, quedando en el frente una amplia zona cuyo uso nos es desconocido, y que no aparece reflejada en las superficies expresadas por los peritos. ¿Qué había en ese lugar? Tosca lo representa como parte del patio, aunque seguramente es una simplificación. Acaso pudiera ser la zona ocupada por las calderas de la fábrica de hilados, a la que se accedía desde el local antes referido, nombrado como “Carbonera” en la documentación. Sin embargo, estos dos volúmenes existían ya en 1831, antes de que se instalase la fábrica, como se puede constatar al revisar la planimetría histórica.

Respecto a los cuerpos más antiguos del palacio, aparece representado el volumen de las dos crujías paralelas a fachada, con una longitud de 20 m y una anchura de 9,25 m, aproximadamente. Tal como está dibujado no es un rectángulo perfecto, con lo que su superficie real sale de 180 m², que es el valor reconocido por los peritos. En cuanto al cuerpo perpendicular, tiene una profundidad de 10,35 m en el lado del patio y 9,70 m en el muro opuesto, siendo su anchura variable entre 5,95 y 6,15 m. Sobre el mismo hay marcada una línea de separación en dos zonas aproximadamente

cuadradas, así como el corte en diagonal por la nueva alineación de la plaza. Comenzando desde el cuerpo de fachada, sus superficies son de 28,06 m², 16,05 m² y 16,70 m², respectivamente. Del peritaje para la tasación de 1882 obtenemos, sin embargo, los valores de 36,56 m², para las dos primeras⁷⁶⁸. Comparando, pues, tenemos que la superficie expropiada de esta segunda crujía fue de unos 44,10 m² según el plano y de 36,56 m² según los peritos.

¿Quién de los dos se equivocaba? Desconocemos los detalles del levantamiento de los peritos, aunque éste se hizo más tarde, quizá con las nuevas alineaciones replanteadas sobre el terreno. Por tanto, nos parecen más fiables sus ajustes. Hay otra razón para desconfiar del plano de alineaciones, como el desplazamiento hacia la parcela de los Sorell de la medianera con el edificio contiguo, que al compararse con el catastral actual vemos que se ha movido 1,65 m⁷⁶⁹. Incluso tomando en sentido favorable el margen que nos da el ancho del muro, estaríamos frente a un error mayor a un metro.

Si trazamos una recta paralela a un metro del corte de la nueva alineación y tomamos la superficie entre ambas, nos da unos 12 m². De ahí en adelante, porque el error en la posición de la medianera es mayor. La alternativa es que ambas líneas no sean paralelas, sino que sean convergentes. Ello es posible si giramos la planta desde algún punto situado en la fachada del edificio, lo que nos llevaría a confirmar el cambio de alineación que habíamos propuesto en nuestra reconstrucción, y que es muy evidente en el plano de Tosca. Por otra parte podemos observar la falta de coincidencia entre la superficie de “deslunados” referida por los peritos, de 240,57 m² y la que se puede calcular a partir del dibujo de las alineaciones, de 98,07 + 174,88 = 272,95 m².

Ello nos confirmaría que los peritos elaboraron un plano distinto a éste, perdido en la actualidad. Concluimos, por tanto, que seguramente habrá errores en uno de los dos levantamientos, o más probablemente en ambos. Hemos perdido bastante tiempo intentando localizar y corregir este error razonando de manera lógica, pero las soluciones son múltiples y no hay elementos de juicio suficientes como para resolver de una manera concreta el problema planteado⁷⁷⁰.

⁷⁶⁸ En el segundo peritaje se divide en 17 y 19,56 m², aunque no nos fiaremos totalmente de este dato porque se usa para ajustar las superficies de reparto y podría estar redondeado.

⁷⁶⁹ El catastral actual tampoco tiene una fidelidad absoluta, al basarse en fotografías aéreas rectificadas. Pero podemos considerar un margen de error de aproximadamente el espesor del muro de medianera, que es común a dos construcciones, pero que los topógrafos toman por un lado o por otro en función del edificio que sobresale más.

⁷⁷⁰ Hay, con toda probabilidad, otro error en la ubicación de la carbonera con respecto al palacio. Es muy raro el modo en que esta pequeña construcción “muerde” el volumen principal. Sin embargo, son varias

Respecto a la dimensión de la crujía perpendicular a fachada, su escasa anchura nos ha sorprendido. Tomando el máximo de 6,15 m, y dando un espesor de 57 cm a los muros (2 palmos y medio) tenemos 5,01 m, que son 22 palmos. Podríamos apurar a muros de 2 palmos si fueran en piedra o ladrillo, pero no menos, aunque la referencia a paños reventados en 1703 lo descartaría. En el contrato de obras de este año 1703 se habla de un ancho de 24 palmos, aunque ya vimos que propiamente sería el de la crujía del fondo del patio. Respecto a la profundidad de 10,35 m, debemos suprimir el espesor del arco del fondo, que suele ser de 2 palmos (45 cm) para obtener 9,90 m, prácticamente los 44 palmos (9,97 m) que vimos que en 1703 tenía el patio de ancho. Es decir, el patio tenía una proporción de cuadrado o, más bien, de romboide con al menos dos de sus lados iguales.

La relación entre los distintos cuerpos que componían el palacio, independientemente de su posición en la plaza, parece bastante fiable al no tener este levantamiento grandes complicaciones de medición. Situada nuestra planta de la Sala en posición, incluyendo muros, comprobamos que le falta aproximadamente 1,5 m para abarcar su longitud total. Podemos ahora alinear a la izquierda o a la derecha del frente del bloque marcado en el plano. En el primer caso nos encaja la fachada con lo representado en el plano de 1877, pero la puerta de acceso a la crujía perpendicular queda en una posición imposible. Alineando a derecha, garantizamos la posición de la puerta de paso, pero nos sobraría un trozo de edificio a la izquierda de la fachada. Algo falla, por tanto.

Hemos planteado distintas alternativas para explicar el posible error y corregirlo. De todas ellas, la menos problemática es la de considerar el plano del levantamiento como fiable y aplicar el error en la posición de la portada dentro del dibujo de la Sala. De hecho, el dibujante habría cometido ya un error al trasladar la anchura de la puerta desde la planta con la que ejecutaba la perspectiva, por lo que aparece más ancha de lo que en realidad le correspondería. Y si trasladamos todo el error a la parte izquierda de la misma, ya sería posible entrar desde ella a la crujía perpendicular. Esta posición gana una cierta holgura si además consideramos que la crujía pudiera tener la misma luz que las otras del palacio, dando por supuesto un descuido del delineante equivalente al espesor de uno de los muros.

Tenemos visto, por tanto, que el levantamiento tendría una fiabilidad relativa, pero que los posibles errores se centrarían en la parte central y posterior de la parcela y que no tenemos ninguna manera de cuantificarlos y corregirlos, pero que no van a afectar de manera significativa a nuestras nuevas conclusiones. De hecho, lo más

las alternativas y no hay datos objetivos para preferir una a otra. Por ello, finalmente, se ha dejado tal como estaba en el plano.

importante es la longitud de la fachada, que se obtiene por una cinta corrida y, por tanto, puede considerarse exacta.

De la fachada existe el alzado parcial realizado en 1877 de la zona izquierda, y el proyecto de reedificación de 1879, que afectaría al solar representado en el plano de alineaciones. Sin embargo, el solar es mucho más grande que el frente propuesto, sobrándonos unos 2,7 metros. ¿Por qué este margen de error? Vimos que había problemas con la propiedad del horno pero, incluso en ese caso ¿no era suficiente con apurar hasta el muro lateral del zaguán y dejarlo como medianera?. Una posible explicación es que Carolina Alonso pretendiera conservar la parte más antigua e interesante del palacio, e incluso reconstruir el artesonado. La línea adoptada como límite para el nuevo edificio viene a coincidir con la posición del tabique que separaría la antesala y la primitiva *Cambra Major*. Se pretendería, por tanto, conservar la antesala, donde había al menos tres portadas de interés y quizá incluso un artesonado, como veremos.

Tras esta observación se nos plantea otra duda, sobre si el límite entre ambas estancias sería un tabique convencional o un muro de mayor espesor. Si ubicamos la portada medieval en su sitio, comprobamos que este límite coincide con el lugar donde Asenjo dibuja claramente la separación entre las dos zonas de la fachada. Descartado un ángulo de giro marcado, que estaría reflejado en el plano, sólo puede tratarse de una cantonera. Además, la portada conservada en el Louvre es demasiado gruesa para haber estado ubicada en un tabique o un doble tabique⁷⁷¹. En todo caso, si este tabique hubiera sido un muro o murete, necesariamente debería apoyar sobre un zaguán abovedado⁷⁷². Puede avalar esta idea el hecho de que se conservara el arco en lugar de dejarlo caer al demoler el ala este del palacio.

⁷⁷¹ La portada presenta restos de una decoración simétrica, más simplificada, con baquetones y molduras formando el arco. No tenemos medida la pieza en este sentido, pero su espesor debe ser de unos 2,5 ó 3 palmos (1 palmo en el chaflán del rodapié, por cada lado, más un espacio intermedio recto correspondiente al desarrollo del intradós de la portada) lo que sería coherente con la dimensión de los muros del edificio.

⁷⁷² Esta solución en el zaguán no es lo habitual en Valencia, aunque hay un buen ejemplo en el número 19 de la calle Juristas. Sería realmente una bóveda tabicada de arista, como las del entresuelo derecho, lo que explicaría además el hecho de que en los relatos del incendio la gente pensara que el techo del horno no se había hundido por estar abovedado. Resulta extraño que no haya un gran regruesamiento de los muros (algo evidente, por ejemplo, en la posición de la puerta pequeña a la izquierda del zaguán, que acota la anchura del muro de este lado) Lo cierto es que las bóvedas tabicadas prácticamente no empujan por su escaso peso y que, en este caso, el peso propio de los muros de mayor altura contrarrestaría en gran parte el empuje. En Geldo, antiguo señorío de los Sorell, hay bóvedas de medio cañón rebajadas en planta baja y entresuelo. Sus luces rondan los 4 metros y los muros tienen 90 centímetros o más de espesor, aunque en la crujía del fondo hay una bóveda de 5 metros entre muros de 60 centímetros. Por la cronología del palacio, es posible que se incorporara tempranamente una estructura de tabiquillos para eliminar el relleno, como tenemos documentado de manera pionera en la bóveda de la torre de la Lonja, en construcción hacia 1485-1490.

También hay que añadir que la altura de cornisa del proyecto de 1879 coincidiría con la del cuerpo principal del palacio desaparecido, representada en el alzado de 1877. De hecho, por mantener esta altura, el proyecto recibió la censura del arquitecto municipal, que consideraba los pisos demasiado bajos. Todo ello lleva a pensar que Carolina Alonso, propietaria del edificio, probablemente pensaba haber mantenido la parte más antigua del palacio, es decir, la Sala, Antesala y el Estudio, con la escalera adosada. La mitad del patio sería absorbida por los intereses especulativos de la nueva construcción, pero al menos se habría conservado lo más destacado, trasladando la portada principal a otra posición. Hay que recordar también que la parte que se pensaba demoler estaba muy transformada.

El Ayuntamiento fue, por tanto, el principal responsable de la demolición de esta parte del edificio que la propietaria seguramente pretendía rehabilitar con lo obtenido por las viviendas, sufragadas a su vez por la venta de parte del huerto del palacio. Si los intereses en ampliar la plaza para mejorar el mercado no hubieran forzado el rechazo de la licencia de obras solicitada en 1879, quizá las cosas habrían sido muy distintas.

Zanjada, al menos en parte, la cuestión decimonónica, vamos ahora a comentar las consecuencias que puede tener el nuevo plano para nuestra reconstrucción hipotética del palacio medieval (Láminas 9.2. y 9.3.). Éstas afectaban principalmente a la crujía de fachada, que es la que más nos interesa. Como se ha visto anteriormente, la longitud de ésta no coincide con la que habíamos planteado en nuestros razonamientos anteriores, confirmándose ahora que la parcela era algo más larga.

¿Y la torre? Habíamos considerado incluirla dentro de la parcela demolida, porque casualmente la suma de ésta y de la habitación contigua mencionada en 1703 coincide con el ancho del proyecto de 1879. Sin embargo, esta hipótesis implica resolver la comunicación entre la cocina y la habitación renovada en el ángulo del patio y, sobre todo, es incompatible con las condiciones del forjado ejecutado sobre la bóveda hundida. La torre, por tanto, estaría en la parcela contigua al comienzo de la calle Santo Tomás, y detrás de la misma quedaría el corral mencionado en la documentación del siglo XVIII. Este corral sería probablemente el patio representado en esta zona en el plano urbano de Valencia realizado en 1831 por Francisco Ferrer⁷⁷³.

⁷⁷³ Lo cierto es que, por la posición, da más la sensación de que pudiera corresponder a la parte izquierda del solar del palacio, lo que nos llevó en algún momento a considerar que esta parte del edificio hubiera sido destruida durante la revuelta de labradores de 1801 y reconstruida por alguno de los condes de Albalat en la primera mitad del siglo. Sin embargo, no hay expedientes de reedificación posteriores a 1831 y el sobrio estilo de la parte derecha de la fachada, completamente liso, no responde a los cánones

La diferencia efectiva no es muy grande. Con los supuestos planteados anteriormente en las páginas de este estudio llegábamos a una fachada de 39,95 metros de longitud, mientras que la planta decimonónica nos sitúa en 37,35 metros sin la torre, y unos 43,5 adosándola. Sin embargo, conocer esta longitud es importante para comprobar si podemos seguir manteniendo nuestras teorías sobre el origen del proyecto de la casa de los Sorell y su relación con la Banca Medicea y el palacio de los Duques de Gandía.

Ante la falta de precisión de los planos decimonónicos y la irregularidad de la parcela, cualquier intento de hacer que la métrica partiera de la casa de los Sorell habría sido comprometido. Por ello operamos de manera inversa, partiendo de nuestras restituciones de la Banca Medicea y de la residencia de los Borja, ajustándolas a la misma escala que el palacio de los Sorell e intentando comprobar si hay relación entre las mismas.

Recordemos que dedicamos un capítulo al tema de la Banca Medicea y a plantear una reconstrucción plausible a partir del texto de Filarete. Recordemos lo que decía de las estancias principales del edificio:

Las medidas de los lugares delanteros son éstas. Antes de la escalera principal, que da al patio, como antes se ha dicho, hay una salita que tiene un lado de doce brazos y por el otro trece. Cuando se entra en ella a mano izquierda hay una cámara del mismo tamaño; a la otra parte, es decir, subiendo la escalera a mano derecha, hay una puerta por la que se entra a la sala principal, que tiene una longitud de cuarenta y un brazos y una anchura de trece, y que da a la calle. La salita, la cámara y la sala son de mayor belleza que ninguna otra que haya en Milán; la sala está adornada con un hermoso techo, semejante al del palacio de Florencia, a cuadros tallados al modo antiguo, trabajados con oro y azul fino, de modo que provocan enorme admiración a quien lo contempla. En su centro hay una chimenea con las armas ducales talladas y con las divisas del Duque adornadas con oro y bellísimos y finísimos colores, entremezcladas con armas y divisas del digno y magnánimo Cósimo. A dicha sala dan muchas puertas que no están hechas a la manera de Milán, sino a la que hoy se usa en Florencia, a la antigua. En el otro extremo de la sala hay una cámara de trece brazos por un lado y doce por otro. Cuando se sale de ella, hay una antecámara de seis brazos de anchura y diez de longitud, que da a un pequeño patio.

academicistas en boga durante las décadas centrales del XIX. La fotografía de Laurent es la que podría darnos la clave, aunque su lectura es confusa. El aparejo que asoma a la derecha de la puerta puede interpretarse como una tapia valenciana (técnica usada hasta principios del siglo XVII) o como un aparejo de ladrillo de ejecución tosca, protegido por una lechada de cal delgada, como se hacía desde finales del XVII y durante todo el XVIII. Escalando la fotografía, la distancia entre sombras es de unos 6 a 8 cm, correspondiendo a una hilada completa de ladrillo y mortero de una fábrica del segundo tipo referido, porque la tapia valenciana trabaja con separaciones mucho mayores. La fachada lisa y el detalle de la cornisa cortada por las ventanas del porche remite nuevamente a una cronología del siglo XVII o XVIII.

En su redacción el texto parece claro, presentando una sala de 41 brazos centrada, dos habitaciones iguales de 12 brazos a una parte y una tercera, acompañada de una antesala más pequeña de 6 brazos, al otro lado. Sumarían en total 83 brazos, que quedarían en 87,5 brazos al incluir los espesores de muros. Extrañamente Patetta, en su reconstrucción, introduce en esta crujía otra habitación de ocho brazos que fuerza a que dos de las cámaras tengan un tamaño diferente. Además, este autor agrupa las cuatro estancias menores juntas, dejando que la sala llegue a uno de los extremos del edificio. Desconocemos por qué se hace esta interpretación, aunque lo cierto es que sería una configuración más habitual, referida en las descripciones utópicas de otros edificios de Filarete y en obras de referencia como el Palazzo Médici de Florencia, antes de la remodelación del siglo XVII.

Hemos preparado una lámina comparando la Banca Medicea así restituida, y los palacios de los Borja y los Sorell, escalados en base al ancho de las habitaciones. La relación, sin embargo, no es tan directa como imaginábamos inicialmente, porque hay alguna pieza que habría cambiado de posición⁷⁷⁴. Empecemos por ahora con el palacio de los Borja, Duques de Gandía. En su momento vimos cómo el contrato de 1485 dejaba ver que existiría un proyecto previo con la crujía más estrecha, de la misma anchura que la torre, es decir, 30 palmos. No vamos a recordar la restitución que se hizo, cuadrando la recámara extrema y reduciendo algo la longitud de la Sala para mantener sus proporciones, eliminando el recercado del artesonado.

Lo interesante es que la relación entre las dimensiones de la casa de los Borja y la de los Sorell responde a relaciones numéricas simples. Así, podemos pasar de una planta a la otra estableciendo una relación de 5 a 4 en sus dimensiones. La torre y la recámara tendrían 30 palmos de lado (6 x 5) en la casa de los Borja mientras que en la de los Sorell serían 24 palmos (6 x 4). Recordemos que este era el ancho de crujía en la habitación que se remodelaba en 1703, mientras que en la torre la dimensión era sólo de 23 palmos, quizá porque el muro se hizo más grueso al tratarse de un elemento de mayor altura. La *cambra de paraments* o habitación principal tenía 30 x 40 palmos, que reduciendo en la proporción descrita nos queda en 24 x 32 palmos. Recordemos que la habitación nueva de 1703 tenía precisamente 24 x 33 palmos.

Es significativo, además, que la anchura conjunta de las dos piezas, incluyendo muros intermedios y laterales, sea de 14,5 metros, que es precisamente la anchura de la fachada que se pretende reedificar en 1879. Hemos comentado que la situación no es tan sencilla, porque la torre quedaba en la parcela ya reedificada. Pero la torre

⁷⁷⁴ La semejanza entre el palacio de los Sorell y de los Borja es notable, pero con la diferencia principal de la posición de la capilla. Situada en mitad de la fachada en el proyecto de los Sorell, correspondería de algún modo a la pieza que los Borja usan como torre, como veremos.

tenía unas dimensiones prácticamente cuadradas y esto es lo que nos interesa. Manteniendo el límite de la reedificación propuesta, la habitación contigua a la de los 33 palmos -la *primera peça* referida en 1703- tendría unos 24 x 24 palmos. Desconocemos si la separación entre las dos estancias, documentada en 1703, existiría en la Edad Media⁷⁷⁵. De hecho, la documentación apunta a que no, porque en el inventario de 1485 se nos está hablando de una *cambra major* que muy bien podría haber abarcado la superficie de ambas, con una longitud de más de 14 metros, en la misma línea que la disposición supuesta para el proyecto ejecutado del palacio de los Borja. Incluso en el caso de haber compartimentación, el espacio mayor habría estado más próximo a la sala, siendo el otro una simple *recambra*.

Recordemos que el muro de separación de 1703 no llegaba desde el suelo, sino que apoyaba sobre la bóveda. Si el muro era del siglo XVII, sería rara esta compartimentación y si se trataba de un simple tabique no tendría sentido la posición dejando la estancia de 33 palmos, porque la contigua, sin el espesor de un muro grueso, ya no sería un cuadrado perfecto. Pero ¿por qué levantar dos muros de casi 60 centímetros de espesor sobre una bóveda en el zaguán, sólo para separar dos habitaciones que podrían haberse segregado con un simple tabique o, como mucho, un tabicón? Podríamos considerar un interés en emular las construcciones italianas, pero la interpretación no sería del todo satisfactoria. Hay otra explicación mejor, más coherente con otros elementos presentes en el edificio.

Si recordamos, en el muro de separación de esta *primera peça* y la antesala (seguramente el comedor del siglo XVIII) estaba la portada de la capilla que ahora se conserva en el Museo del Louvre. Antes hemos dado por supuesto que esta portada se habría movido más o menos, pero ¿qué ocurriría si siempre hubiera estado aquí? Que la *primera peça* habría sido inicialmente la capilla, incorporándose quizá el oratorio cerrado en el siglo XVII para poder aprovecharla con otros usos. La estructura de Sala y Capilla contiguas, separadas por una pequeña -o no tan pequeña- puerta de paso, nos recuerda la disposición del Castillo de Luchente, renovado hacia 1485. Recordemos que en esta residencia de los Próxita y después de los Maza de Lizana es donde encontrábamos los pasos sobre trompas en la fachada, por lo que no podemos dejar pasar esta relación. La capilla de Luchente, que ocupa parte de la primitiva sala del siglo XIV, por su parte, se caracteriza únicamente por presentar una discreta bóveda de arista ejecutada en ladrillo tabicado.

⁷⁷⁵ El ancho de la fachada referida es de unos 14,40 m (63,5 palmos) aunque la parcela se estrecha y queda en 13,5 metros (unos 59,5 palmos) Tomando esta última dimensión, tenemos 24+2,5+33 palmos, es decir, una habitación cuadrada, un muro similar a los considerados en fachadas y los 33 palmos referidos en 1703. Tomando el frente mayor tendríamos 24+2,5+37 palmos. Nótese que la tercera dimensión se podría descomponer también en 12+1+24 palmos, es decir, una habitación cuadrada, una de la mitad de ancho y un tabicón grueso de separación. Esta última situación nos remite a la reconstrucción propuesta de la planta de la Banca Medicea.

Esta podría ser entonces la capilla del proyecto inicial, que aparece en el inventario de 1485, y que estaría entre la Sala y la *Cambra Major*. La Sala, por su parte, abarcaría inicialmente todo el espacio restante, incluyendo la antesala y el espacio residual en el frente opuesto. En una revisión de las hipótesis sobre la disposición de la leyenda completa de la Sala hemos podido ajustar el texto a una sala de 24 x 96 palmos, que se correspondería con esta configuración inicial. Respecto a la Capilla, podemos suponer una planta centralizada con una bóveda ochavada, similar a la vista en la Capilla de los Jurados de la Casa de la Ciudad. Aparte de ser la solución que menos empujes produce en las paredes, permitiendo muros de un tamaño razonable, es también posible encajar la ménsula conservada en el Museo del Louvre en el muro noroeste de la estancia, el mismo donde se encontraba la portada que ahora se conserva también en París⁷⁷⁶.

La presencia de una capilla en el paso entre las estancias más públicas y los espacios más privados es una solución recurrente, sobre todo si se ubica sobre la puerta de acceso. En Italia esta disposición debió estar bastante extendida. La encontramos, por ejemplo, en el palacio del Episcopio de Porto, reconstruido por el cardenal Rodrigo de Borja a finales del siglo XV y completamente remodelado en el XVI. En Valencia la misma solución se adopta en el Palacio del Marqués de Dos Aguas, antigua residencia medieval de los Rabasa de Perellós. En ambos casos las puertas de paso se encuentran próximas al muro del patio y el altar se ubica en la parte de la fachada, que es ciega. Lo mismo debía ocurrir en la casa de los Sorell, lo que explicaría la aparición posterior en esta zona de una ventana pequeña y mal resuelta, que podemos ver en el dibujo que hizo Asenjo del incendio y, parcialmente, en la fotografía de Laurent.

Es interesante observar también los problemas que implicaría la prolongación de la estructura de fachada renovada a principios del siglo XVI (Láminas 9.4., 9.5. y 9.6.). Colocar la ventana simétrica a la de la Antesala conllevaba demoler la bóveda de la capilla, puesto que su localización coincidiría con uno de los arranques de los nervios, aparte de estar excesivamente pegada al muro. La renovación del palacio implicaba, por tanto, la eliminación de la capilla, y esta debió ser una de las razones que llevó a detener la intervención a la muerte del maestro Pere Compte. Seguramente la actuación preveía derribar también el muro intermedio y unificar la capilla y la estancia contigua en un espacio único, de grandes dimensiones, según el

⁷⁷⁶ Debemos tener en cuenta que el resto de paredes se habían demolido en 1879, en la primera fase del derribo. La extraña configuración de la ménsula respondería a una solución asimétrica: por una parte el nervio crucero y los dos terceletes, saliendo de la zona más regular de la pieza. Por otro lado, el avance de la ménsula serviría para el apoyo del arco que cerraba el octógono. Este arco quedaría desplazado del eje, seguramente porque en las paredes no había formales y su cara interior debía alinearse con las paredes. La pieza presentaba un ligero esviaje, en el mismo sentido del que hemos podido en la planta parcialmente dibujada para el plano de alineaciones antes referido.

modelo que vimos que probablemente se reprodujo en el palacio de los Borja y en las dos residencias de los Centelles⁷⁷⁷. Quizá la capilla se pensara trasladar a la torre o incluso al entresuelo, como ocurría en el edificio ocupado actualmente por el Círculo de Bellas Artes, en la calle Cadirers⁷⁷⁸. En todo caso, lo importante es comprobar que culminar la renovación del palacio suponía algo más que cambiar dos ventanas.

Debe observarse también que la portada principal se sitúa preparada para la nueva modulación de fachada, por lo que no queda a eje del zaguán. Probablemente el balcón que representa Asenjo en la parte derecha del frente respondiera a la antigua seriación de las ventanas, que poco tendría que ver con lo renovado. La ubicación de este balcón se ha realizado de una manera muy aproximada a partir del dibujo decimonónico, por lo que sería estéril intentar restituir esta fisonomía inicial del proyecto anterior a 1485, pues los errores serían muy grandes. Sin embargo, teniendo en cuenta que la capilla no podría tener ventanas exteriores para centrar el altar y retablo, sí que se puede hipotizar que la puerta estaría ubicada más o menos a eje del

⁷⁷⁷ Podemos recordar la hipótesis de distribución en dos salas, basada en la presencia de un único muro de carga que partiría desde la planta baja. Existiría, por tanto, una primera sala de unos 8,40 x 23,65 metros (104,5 palmos) con acceso directo desde la escalera, y otra de 8,40 x 20,28 metros (89,5 palmos), más privada, a la que seguiría la torre. En la casa de los Sorell tenemos acotada la sala por la taquería medieval, incluyendo un extraño falseado cerca del testero, con una longitud de 15,67 metros (69 palmos). Tomando el espacio al otro lado del tabique hasta el muro de la torre, por el lado interior (pensando en un falseado para ubicar un artesonado) tendríamos unos 18,21 metros (80 palmos). La relación entre las dos salas de cada edificio es la misma. Además, si intentamos restituir una retícula para ubicar un artesonado en la supuesta sala mayor, tenemos el mismo problema observado en el palacio de los Borja, que se resolvía usando una trama de triángulos similar a la vista en Alaquás y Oliva. Esta trama se basa en la división del cuadrado en cuatro y seis partes. Como en el palacio de los Borja, la longitud total no se puede resolver con módulos cuadrados convencionales, pero sí con los rectángulos que salen de esta modulación.

Desconocemos el origen de estas tramas triangulares. Existen casetones en forma de rombo en el ábside del templo de Venus y Roma. Aparece un artesonado pétreo muy parecido, pero plano, en la planta baja de la tumba de Jamblique, en Palmira. Tanto en un caso como en otro, la proporción de los rombos es de 2 a 1, mucho más simple que la que vemos en Valencia. ¿Por qué ir a una relación de 3 a 4? Una posible explicación es que en el origen de esta solución de carpintería esté una aproximación al hexágono. De hecho, con la trama descrita podemos trazar hexágonos muy aproximados a los regulares, pero con un control dimensional de números enteros entre su largo y ancho. Encontramos casetones hexagonales en la Sala de los Lirios del Palazzo Vecchio de Florencia. Debe recordarse que, entre 1475 y 1480, Benedetto y Giuliano da Maiano trabajaron en el Palazzo Vecchio, compartimentando la sala grande del segundo piso y creando la Sala de los Lirios, con casetones hexagonales, y la Sala de Audiencias, con casetones octogonales. Es de destacar también que ambos artesonados presentan bicromía azul y dorada y que presentan un ancho friso, de proporciones similares al visto en la casa de los Sorell. Giuliano da Maiano trabajó para el Duque de Calabria en Nápoles entre 1487 y 1490, dando trazas para la Villa Duchesca y la Villa de Poggio Reale, hoy perdidas. Pocos años después comenzaba la Guerra de Nápoles, donde participaron tropas españolas al mando de Gonzalo Fernández de Córdoba, por lo que esta línea no debería descartarse, aunque resulte prácticamente imposible de comprobar.

⁷⁷⁸ Hasta la rehabilitación del edificio, hacia el año 2000, existía en el entresuelo una estancia abovedada con una bóveda de yeso de cinco grandes claves, de la que el delineante que trabajó en el proyecto nos enseñó el dibujo en la planta. Nada sabemos de esta bóveda, que seguramente fue derribada considerando que se trataba de un añadido neogótico. En la entrada a esta habitación se conservaba también una portada de yeso mixtilínea, similar a las del Palacio de la Generalidad, lo que haría la obra fechable hacia 1510-1520.

patio y que quedaría un gran vacío sobre ésta, entre las dos ventanas que la flanqueaban, que coincidirían aproximadamente con los huecos transformados en balcones. En este contexto, podemos pensar en una portada monumental que abarcara las dos plantas, como se había hecho ya pocos años antes en la Casa del Cordón o en el Palacio del Infantado. Quizá más que una portada exuberante, más propias de ámbito castellano, lo que podría haber existido es un frente compuesto con escudos y otros elementos llenando el paramento liso superior, como ocurre en la fachada de la antigua Casa de la Ciudad de Barcelona, la Lonja de Valencia y, de alguna manera, la casa de los Escrivá.

Pero ¿llegó a levantarse una fachada con una portada monumental? Y, si realmente se construyó ¿por qué se sustituyó apenas dos décadas después? Ya nos planteamos estas preguntas en su momento, hablando de la posibilidad de que toda la decoración de la fachada inicial estuviera ejecutada en yeso, lo que explicaría su rápida sustitución por elementos pétreos. Incluso considerando que parte de los muros serían de sillería, esto no resulta incompatible con la ejecución de la decoración en yeso, material mucho más económico y fácil de trabajar⁷⁷⁹. Con yeso podrían ejecutarse ventanas de tracerías complejas, como las que vemos hechas con piedra en el Consulado del Mar, comenzado en 1498⁷⁸⁰. En la misma época tendríamos una nueva reforma del *Real Vell*, en cuyo frente meridional se observaban ventanas muy parecidas a las del Palazzo Abatellis de Palermo (1490-1495)⁷⁸¹. Se trata, sin embargo, solamente de una hipótesis.

Vamos a hacer otra reflexión pasajera en torno a los patios de los palacios de los Sorell y de los Borja. Si tomamos la planta del último, escalada de la misma manera que hemos hecho con el cuerpo de fachada, y superponemos el plano del solar de los Sorell, observamos una sugerente coincidencia con las alineaciones definidas por el ala occidental no demolida y la medianera oriental. Si observamos con más detalle el plano del palacio de los Borja, comprobamos la curiosa continuidad de algunos muros de las galerías del patio en la crujía izquierda, que parecen definir una planta más amplia. La escalera de este patio se contrató en septiembre de 1485, lo que fija

⁷⁷⁹ En este sentido, recuérdese la portada representada en el dibujo suelto de la Fundación Lázaro Galdiano, apoyada sobre un muro de sillería. Igualmente vimos la posibilidad de que la fachada del Palacio del Almirante, ejecutada en piedra, hubiera resuelto sus ventanas con yeso, ya que sólo se conservan toscos arcos de descarga sobre huecos limpios. Aparte de los modelos aragoneses, como el palacio de los Luna en Daroca o el palacio de los Duques de Granada en Sangüesa, podríamos mencionar una ventana recientemente descubierta en el patio de la casa señorial de Xeldo, el primer señorío de los Sorell, o la ya citada ventana en el Palacio de los Centelles de Oliva. Es probable que el palacio valenciano de los Centelles presentara una fachada con una rica decoración de yeso, lo que explicaría las alabanzas de Lalaing en 1502.

⁷⁸⁰ Debe observarse que las ventanas de la Lonja presentan guardapolvo, un elemento extraño en la tradición valenciana, que estaría plenamente justificado para proteger de la lluvia a un elemento de yeso.

⁷⁸¹ Se remite a los planos de Manuel Cavallero.

una fecha clara para la actuación reflejada. Sin embargo ¿pudo haberse pensado inicialmente en un patio más grande, más próximo a referentes italianos y castellanos? Lo cierto es que, tomando el contrato inicial para la fachada, la puerta quedaría debajo de una ventana, la de la *cambrà de paraments*, que estaría prácticamente centrada con este hipotético patio mayor, del mismo modo que se relaciona en su ubicación definitiva con el patio ejecutado. Se trata sólo de una especulación sobre una modificación hecha en fase de proyecto, por lo que resultaría estéril intentar ahondar en el tema.

Volvamos a las plantas. Realmente las distribuciones de la casa de los Sorell y de los Borja no son tan similares como creíamos antes de comprobar la posición de la capilla, aunque coinciden si trasladamos la capilla al otro lado de la Sala, es decir, a la torre de los Borja. La posición descentrada de las ventanas de ésta en la planta noble sugiere que se pudiera haber pensado en colocar un altar allí en algún momento. El uso como oratorio también podría haber propiciado a mantener la planta cuadrada en la torre cuando se amplió la crujía del resto de la fachada.

Este tipo de solución para las capillas, de planta cuadrada y situadas en el extremo de la Sala, debió de ser bastante común en el territorio valenciano. Lo encontramos en el oratorio primitivo de la Casa de la Ciudad, analizado anteriormente, o en el Palacio de la Generalidad, donde se ha recreado a nivel espacial tras la última restauración. También en la casa señorial que poseían los Borja en la ciudad de Gandía existía la llamada Capilla de San Miguel, ubicada en una torre en el extremo de la fachada principal, junto a uno de los salones del edificio.

Teniendo ventanas en los dos frentes y la puerta por el lado de la Sala, el altar del palacio de los Borja en Valencia debería haber estado en la parte posterior de la torre, precisamente orientado al Este, como solía hacerse con las iglesias siempre que resultaba posible. No olvidemos tampoco que en el extremo de la parcela de los Sorell existía aquel espacio indeterminado sobre el que se ha hablado ya, donde muy bien podría haber cabido una torre si el chaflán no hubiera sido tan pronunciado⁷⁸².

⁷⁸² Por la semejanza entre ambos edificios, da la sensación de que los Sorell hubieran planificado inicialmente levantar aquí la torre y que, denegado el permiso por invadir parte de la vía pública, hubiesen tenido que comprar y ocupar la parcela del lado opuesto. La necesaria relación entre la sala y la capilla habría llevado a situarla en el lugar de la *cambrà major* y desplazar todo el programa hacia el lado derecho de la fachada. La referencia a la compra de la parcela al carpintero Joan Sorell, su uso como pajar en 1485 (recuérdese que por esta zona estaban las cuerdas según las noticias de 1703) y, sobre todo, la referencia también en 1485 a una *cambrà gran nova* que debía estar necesariamente en esta zona, son indicios que apuntan en esta dirección. Nótese además en el plano catastral actual que la parcela donde estaba la torre era relativamente pequeña y que, a sus espaldas, existen otros terrenos con frente a la calle Ripalda, que nunca pertenecieron a los Sorell. Esta parte del edificio parece que aprovechaba la estructura precedente, de inferior calidad, lo que quizá explicaría su colapso antes de 1703.

Finalmente, demostrar la relación entre estos proyectos y la Banca Medicea es más complejo. Varía la longitud de la sala principal, el total de la fachada y el número de habitaciones. Si esta relación existe, está claro que ha sido reelaborada adaptándose a los gustos y necesidades locales, y quizá a la reutilización de algunas preexistencias. Recordemos que los Sorell residían en esta zona desde la década de 1460, en la llamada *casa gran*, para diferenciarse de otras propiedades menores que tenían alquiladas. Es posible que toda la parte izquierda del edificio, donde se ubicaba la Sala, mantuviera una cierta unidad constructiva, como se desprende del dibujo de Asenjo⁷⁸³. Quizá el edificio primitivo fuese un cuerpo alargado, que se mantuvo en uso mientras se edificaba de nueva planta el resto del palacio, y que se encontraba en plena transformación en 1485⁷⁸⁴.

⁷⁸³ Recuérdese la línea de esquina empotrada sobre la portada que representa Asenjo en su dibujo del incendio. La parte de fachada contigua parece adosarse sobre este muro. La fotografía de Laurent nos muestra en este lado derecho una fábrica heterogénea, con sillería hasta unos dos metros de altura y obra de tapia en la zona superior.

⁷⁸⁴ Podrían plantearse dos hipótesis para el palacio primitivo. La primera sería un cuerpo alargado de doble crujía. Nótese que el ancho de la Sala y la galería posterior sumaba unos nueve metros, que es la dimensión más generalizada en las viviendas populares valencianas, correspondiendo a dos crujías de unos cuatro metros. La segunda opción sería la agregación de varias viviendas pequeñas entre medianeras, sobre las cuales se habría levantado el piso principal, demoliendo el exceso de edificación posterior. Esta operación se llevó a cabo, por ejemplo, en la Casa del Delme de Sagunto, donde la sala primitiva se erigió sobre unos antiguos baños árabes. Encontramos restos fosilizados de edificaciones antiguas en el Palacio del Almirante de Valencia, en la casa señorial de Xeldo o en el castillo de Albalat dels Tarongers. El aspecto desordenado de la fachada sugiere esta segunda opción, aunque la mención explícita de una doble crujía en el peritaje de 1882 y la escasez de ventanas nos decantaría por la primera hipótesis, considerando quizá la existencia de una bóveda de medio cañón rebajada y muros regruesados.

9.- APÉNDICE GRÁFICO II: EL PALACIO DE MOSÉN SORELL Y LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA GRÁFICA

1.- Imágenes históricas

- 1.1.- Planimetría siglos XVI y XVII
- 1.2.- Planimetría del siglo XVIII y XIX
- 1.3.- Planimetría del siglo XIX
- 1.4.- El entorno de Antonio Pascual
- 1.5.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (I)
- 1.6.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (II)
- 1.7.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (III)
- 1.8.- Otras imágenes decimonónicas (I) Fotografía de Laurent
- 1.9.- Obras de Emilio Sala
- 1.10.- Obras de Salvador Martínez Cubells
- 1.11.- El lienzo de Vicente Poleró
- 1.12.- Dibujos de Salustiano Asenjo (I)
- 1.13.- Dibujos de Salustiano Asenjo (II)
- 1.14.- Dibujos de Salustiano Asenjo (III)
- 1.15.- Dibujos de Salustiano Asenjo (IV)
- 1.16.- Dibujos de Salustiano Asenjo (V)
- 1.17.- Dibujos de Salustiano Asenjo (VI)
- 1.18.- Dibujos de Salustiano Asenjo (VII)
- 1.19.- Otras imágenes decimonónicas (II)
- 1.20.- Otras imágenes decimonónicas (III)

2.- Fragmentos conservados

- 2.1.- Portada principal, en la Galería Parmeggiani (Reggio Emilia).
- 2.2.- Portada de la capilla, en el Museo del Louvre.
- 2.3.- Hoja de puerta conservada en el Museo del Louvre.
- 2.4.- Otros fragmentos pétreos.
- 2.5.- Restos del friso en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
- 2.6.- Otros artesonados (I). Ciudad de Valencia.
- 2.7.- Otros artesonados (II). Fuera de Valencia.

3.- Planimetría básica

- 3.1.- Emplazamiento y toponimia.
- 3.2.- Entorno urbano medieval.
- 3.3.- Alzado parcial del palacio (1877).
- 3.4.- Alzado parcela de la antigua torre (1851).
- 3.5.- Alzado nuevo edificio (proyecto 1879).
- 3.6.- Distribución del mercadillo y nuevas alineaciones (1883).

4. Restitución dimensional

- 4.1.- Fachadas de edificios previos al derribo.
- 4.2.- Fachada del proyecto de reedificación de 1879.
- 4.3.- Composición de los tres alzados.
- 4.4.- Restitución inversa de la perspectiva para situar los vanos.
- 4.5.- Ajuste de las dimensiones de la Sala.
- 4.6.- Ajuste del ángulo del cambio de alineación.

5.- Otros edificios relacionados

- 5.1.- Palacio de los Próxita en Alcócer
- 5.2.- Banca Medicea en Milán. Descripción de Filarete.
- 5.3.- Palacio de los Borja, duques de Gandía (I).
- 5.4.- Palacio de los Borja, duques de Gandía (II).
- 5.5.- Palacios de Alaquás y Albalat dels Sorells.
- 5.6.- Palacio de los Centelles en Oliva.

6.- Interpretación documental

- 6.1.- Croquis sobre el contrato de 1703 (I). Cocina y cuartos altos.
- 6.2.- Croquis sobre el contrato de 1703 (II). Cuarto nuevo en fachada.
- 6.3.- Croquis sobre el contrato de 1703 (III). Porches plaza.
- 6.4.- Croquis sobre el contrato de 1703 (IV). Habitaciones que dan al huerto.

- 6.5.- Croquis sobre el contrato de 1703 (V). Entresuelo izquierdo.
- 6.6.- Croquis sobre el contrato de 1703 (VI). Obras en el oratorio.
- 6.7.- Croquis sobre el contrato de 1703 (VII). Huerto.
- 6.8.- Croquis sobre el contrato de 1703 (VIII). Entresuelo derecho.
- 6.9.- Croquis sobre la tasación de 1882 e inventario de 1817.
- 6.10.- Restitución distribución siglo XV (inventario 1485).
- 6.11.- Restitución distribución siglo XVIII (contrato 1703 + inventario 1817).
- 6.12.- Hipótesis distribución hacia 1878.

7.- Restitución de elementos arquitectónicos

- 7.1.- Localización de elementos conservados o dibujados.
- 7.2.- Localización de elementos documentados.
- 7.3.- Pasos en esquina a partir del dibujo del patio publicado por Venturi.
- 7.4.- Ménsula y desarrollo de los nervios.
- 7.5.- Hipótesis de la galería del patio.
- 7.6.- Proporción del testero de la Sala.
- 7.7.- Restitución del friso y artesonado.
- 7.8.- Hipótesis para la procedencia del friso.
- 7.9.- Ventana de la Sala.

8.- Restitución del edificio

- 8.1.- Hipótesis del edificio de 1460 (I) Alzado y sección.
- 8.2.- Hipótesis del edificio de 1460 (II) Planta.
- 8.3.- Hipótesis del edificio hacia 1485 (I) Alzado y sección.
- 8.4.- Hipótesis del edificio hacia 1485 (II) Planta.
- 8.5.- Hipótesis del proyecto no ejecutado de hacia 1485.
- 8.6.- Hipótesis del proyecto de reforma de hacia 1505 (I). Alzado.
- 8.7.- Hipótesis del proyecto de reforma de hacia 1505 (II). Sección.
- 8.8.- El edificio en los siglos XVI y XVII (I). Alzado.
- 8.9.- El edificio en los siglos XVI y XVII (II). Sección.
- 8.10.- El edificio en los siglos XVI y XVII (III). Planta.
- 8.11.- El edificio en el siglo XVIII (I). Alzado.
- 8.12.- El edificio en el siglo XVIII (II). Sección.
- 8.13.- El edificio en el siglo XVIII (III). Planta.
- 8.14.- El edificio en el siglo XIX (I). Alzado.
- 8.15.- El edificio en el siglo XIX (II). Sección.
- 8.16.- El edificio en el siglo XIX (III). Planta.
- 8.17.- Alzados interiores del patio.

9.- Revisión métrica

- 9.1.- Plano de alineaciones y comparación con la hipótesis de trabajo.
- 9.2.- Planta baja revisada a partir del plano de alineaciones.
- 9.3.- Planta principal revisada a partir del plano de alineaciones.
- 9.4.- Alzado revisado a partir del plano de alineaciones.
- 9.5.- Hipótesis del proyecto de finales del XV.
- 9.6.- Hipótesis del proyecto no realizado de principios del XVI.

10.- Análisis comparativo

- 10.1.- Grandes palacios tardogóticos españoles, a escala.
- 10.2.- La Banca Medicea y sus secuelas, a escala.
- 10.3.- El palacio de los Borja (Duques de Gandía) y algunas secuelas, a escala.
- 10.4.- Mossen Sorell comparado a escala proporcional.

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.1.- Planimetría siglos XVI y XVII



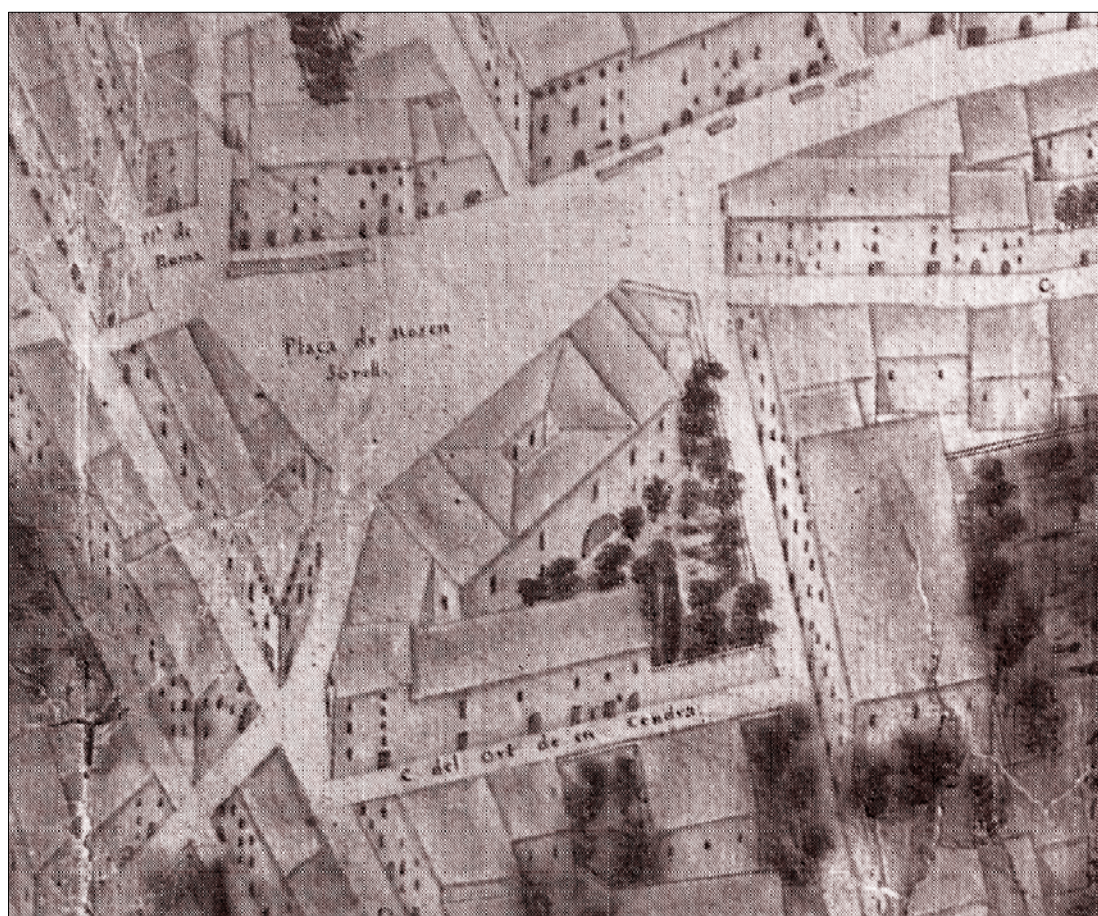
Detalle de la vista de Anton Van der Wijngaerden (1563) Bib. Nacional Viena



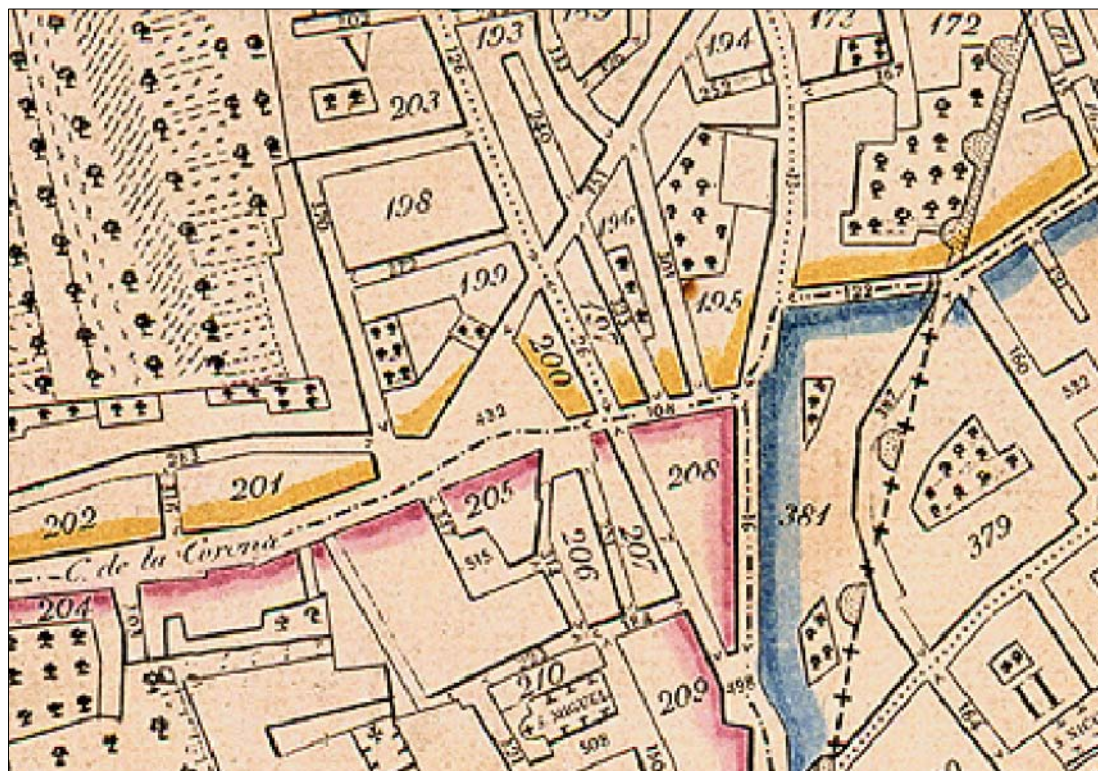
Detalle de la planta de Mancelli (1608) Colección Rieta

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.2.- Planimetría del siglo XVIII y XIX



Detalle de la planta de Valencia realizada por Tomás Vicente Tosca (1704)



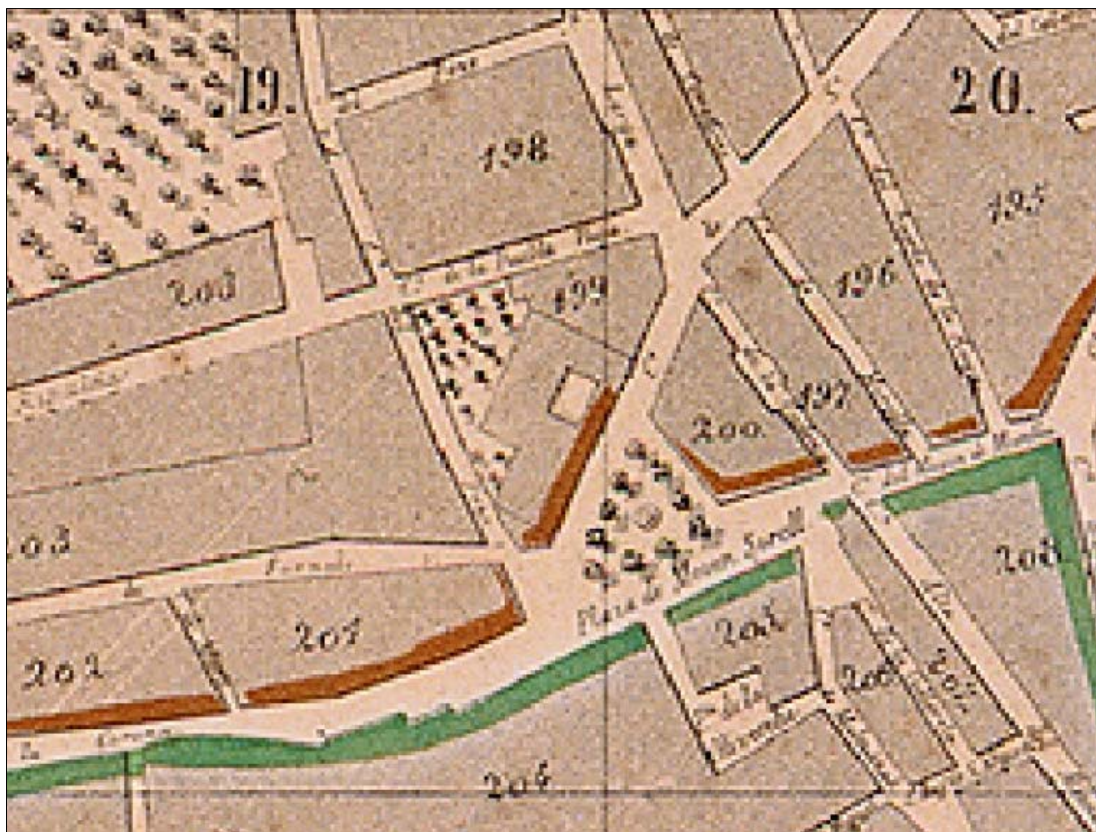
Detalle del plano del arquitecto Francisco Ferrer (1828)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.3.- Planimetría del siglo XIX



Detalle de la planta de Valencia realizada por Montero de Espinosa (1853)



Detalle de la planta redibujada por Ramón María Ximénez (1860)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.4.- El entorno de Antonio Pascual



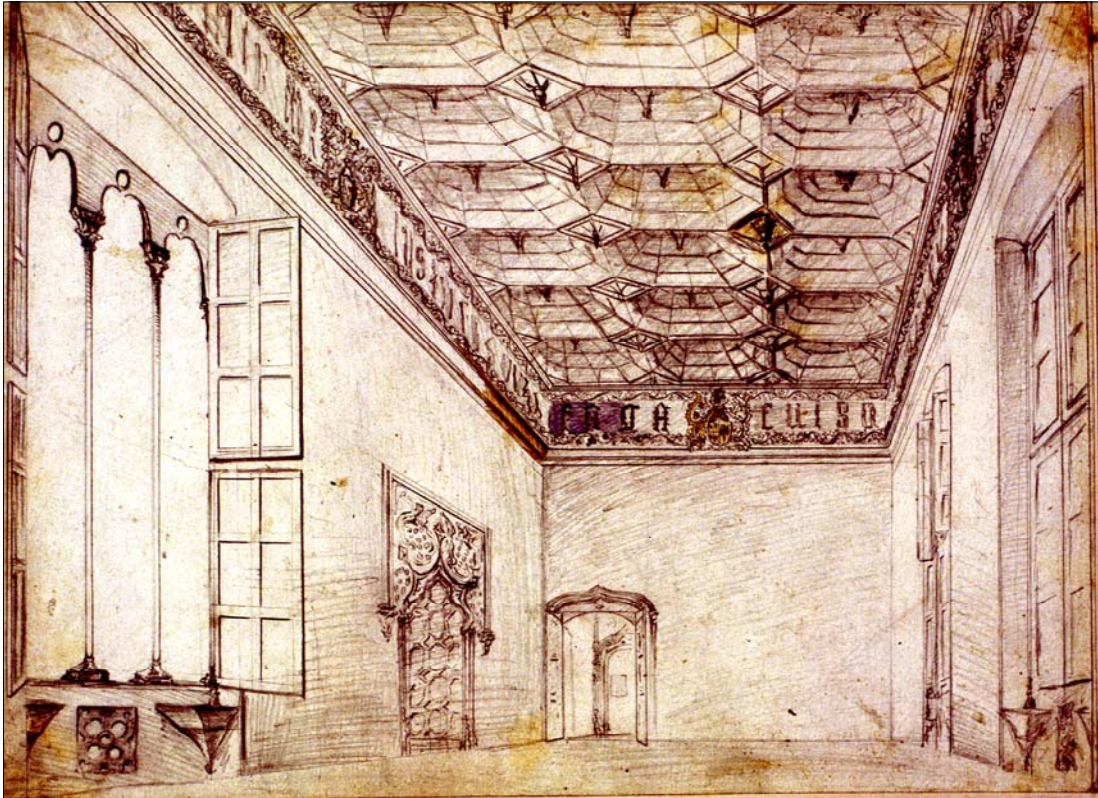
La Batalla de El Puig, lienzo de Isabel Pascual (Colección particular)



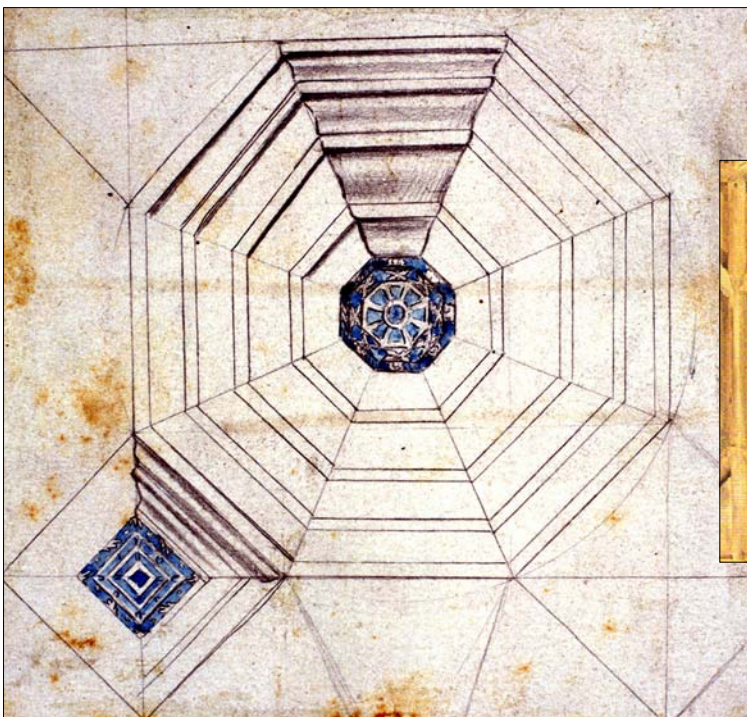
Plano de Valencia, dibujado por R. M^a. Ximénez y grabado por Antonio Pascual (1860)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.5.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (I)



Interior del Salón principal del palacio. Dibujo anónimo. Colección L. Galdiano

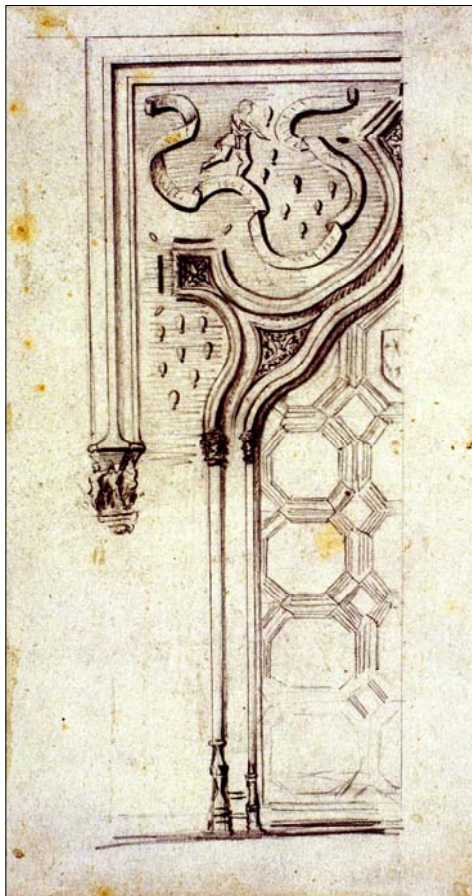
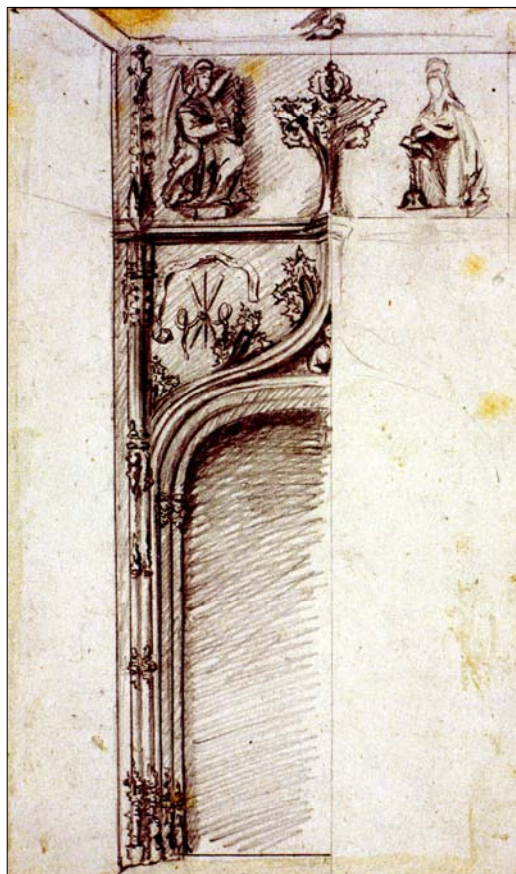


Casetón del artesanado del Castillo de Alaquás

Detalle del artesanado del palacio. Dibujo anónimo. Colección L. Galdiano

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

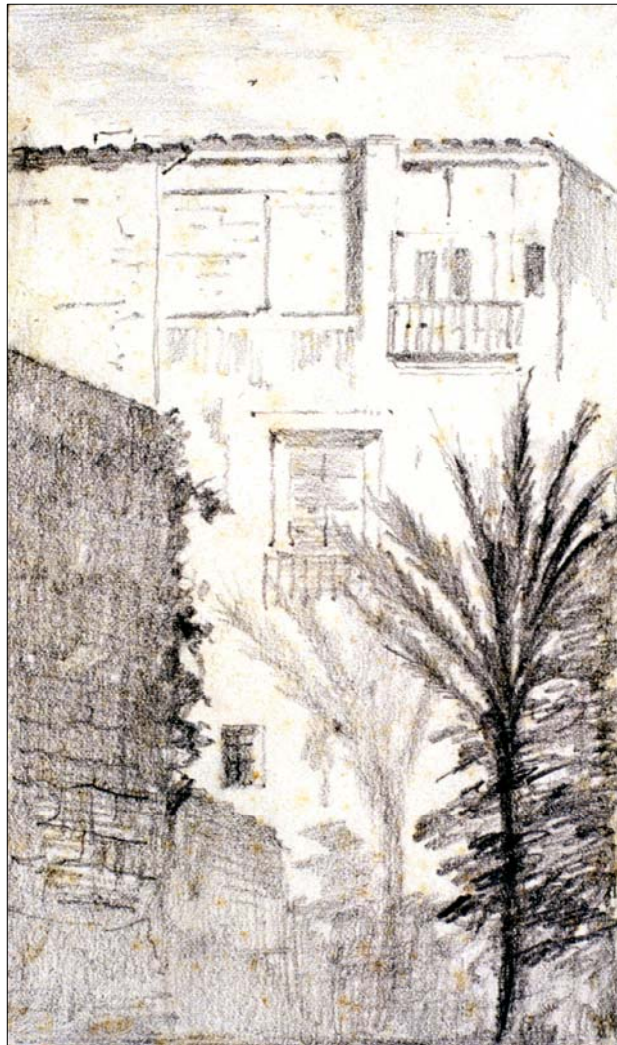
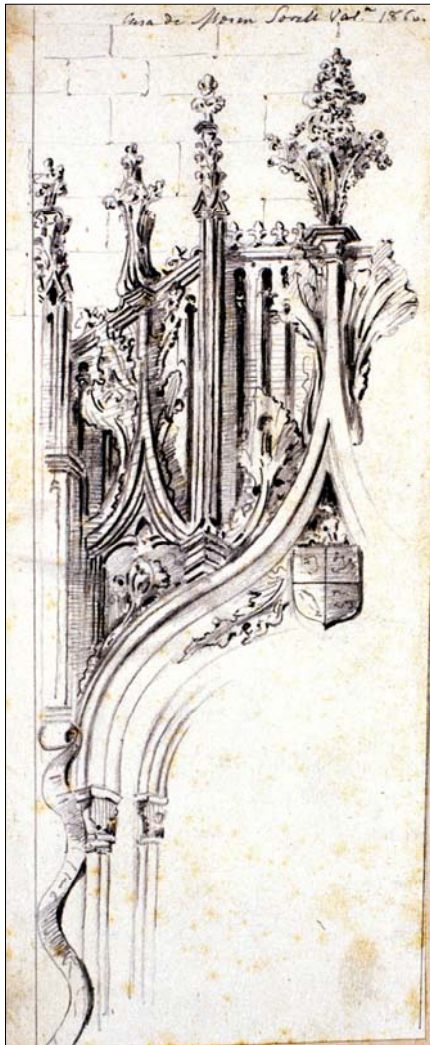
1.6.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (II)



Detalle de tres portadas, escudo y antepecho calado. Colección L. Galdiano

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.7.- Dibujos de la colección Lázaro Galdiano (III)



Portada interior del palacio. Dibujo anónimo. Colección L. Galdiano

Patio. Dibujo anónimo en el mismo cuaderno que el anterior. Colección L. Galdiano



*Detalle de tres azulejos de hacia 1500, en el mismo cuaderno que los anteriores
El de la izquierda recoge el lema "baralla nova" de la familia Centelles*

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

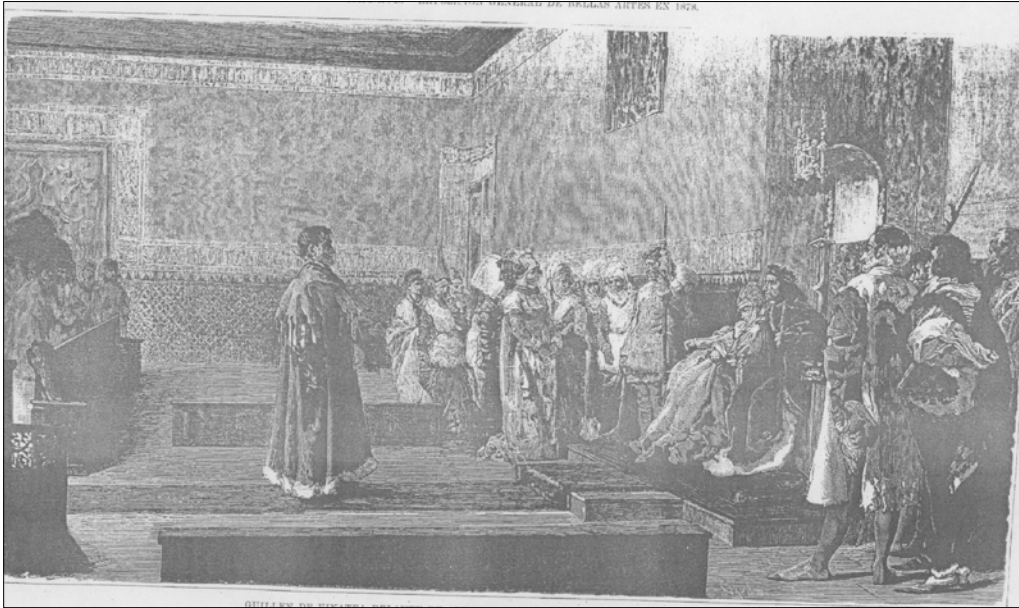
1.8.- Otras imagen decimonónicas (I)



Portada principal, fotografía de Jean Laurent (hacia 1870) Colección Huguet

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.9.- Obras de Emilio Sala Francés



Vinatea delante de Alfonso IV, haciéndole revocar los contrafueros (1878)



La expulsión de los judíos de España (1889). Museo del Prado

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.10.- Obras de Salvador Martínez Cubells



La educación del Príncipe Don Juan(1877) Palacio del Senado, Madrid



*Puerta de la escalera
Lonja de Valencia*



Acto segundo de la ópera Lucrezia Borgia (s/f). Museo de BB. AA. de Asturias



*Puerta con escudo de
los Aguiló (Montaje)
Museo de Cerámica de
Manises*



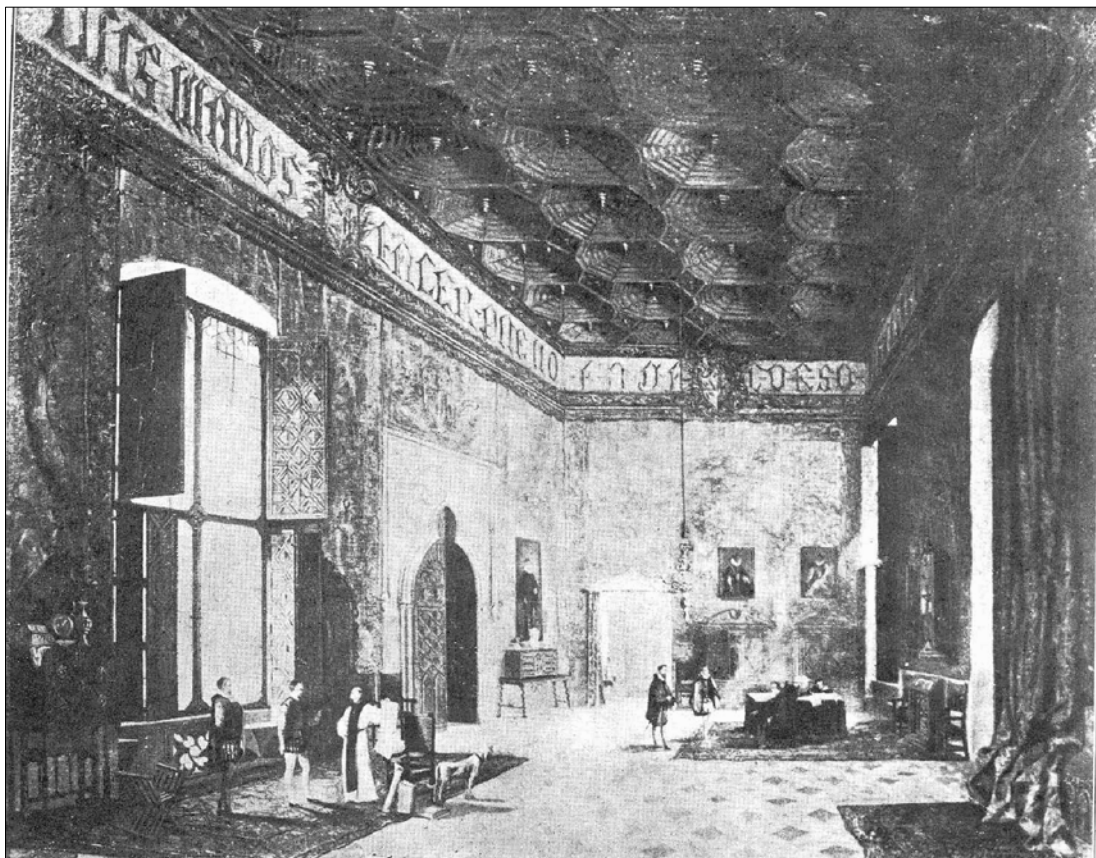
La vuelta del Torneo (1881) Museo de BB. AA. de Valencia



*Puerta de la Librería
Catedral de Valencia*

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.11.- El lienzo de Vicente Poleró



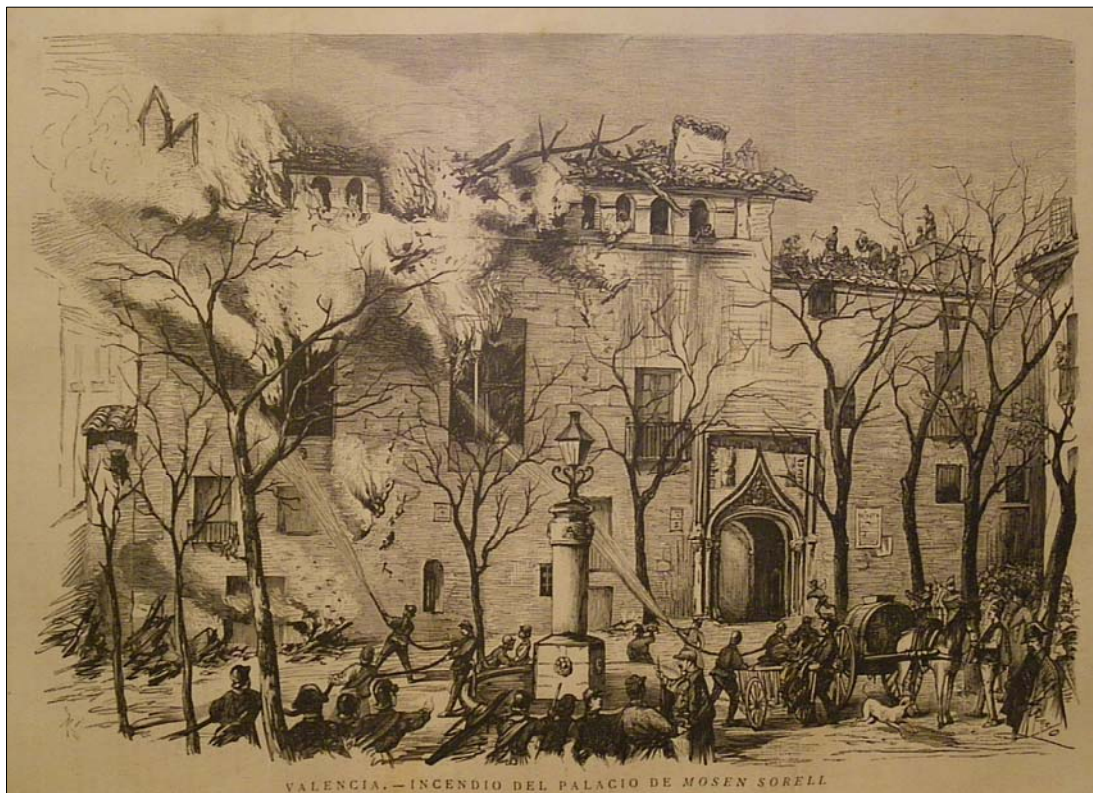
Salón del Palacio de Mosén Sorell. Fotografía de la pintura original, hacia 1876



Salón del Palacio de Mosén Sorell. Cuadro ya retocado, en el Museo de BB.AA.

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.12.- Dibujos de Salustiano Asenjo (I)



VALENCIA.—INCENDIO DEL PALACIO DE MOSEN SORELL

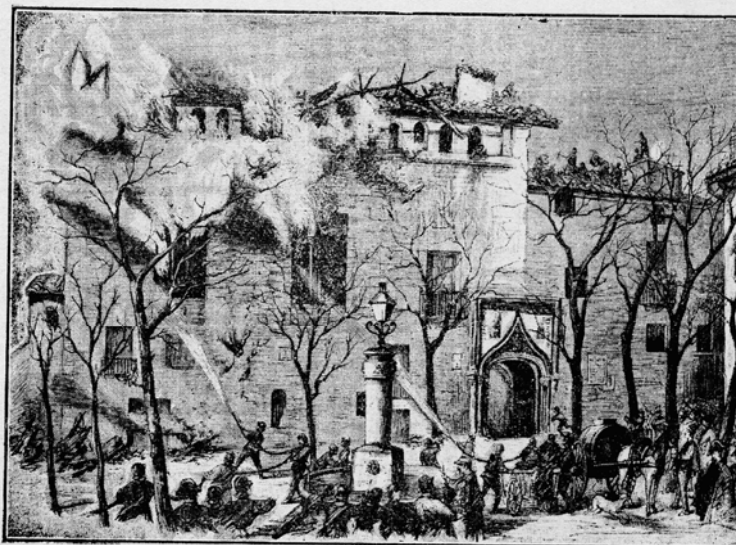
Dibujo del incendio del palacio, publicada en "La Academia" (23-04-1878)

RETROSPECTIVAS

El incendio del Palacio de Mosén Sorell

«Ayer á las tres de la madrugada, Valencia contaba con un monumento artístico, orgullo de propios y admiración de extraños, y á la hora que escribimos estas líneas ese monumento ya no existe; ha desaparecido por completo á impulso

hallando en él nada anormal, se retiraron. Un obrero cobrador de contribuciones, á quien no se le había querido admitir como socio, indignado por el desaire, no halló otro medio de saciar su venganza que el de privar á Valencia de uno de

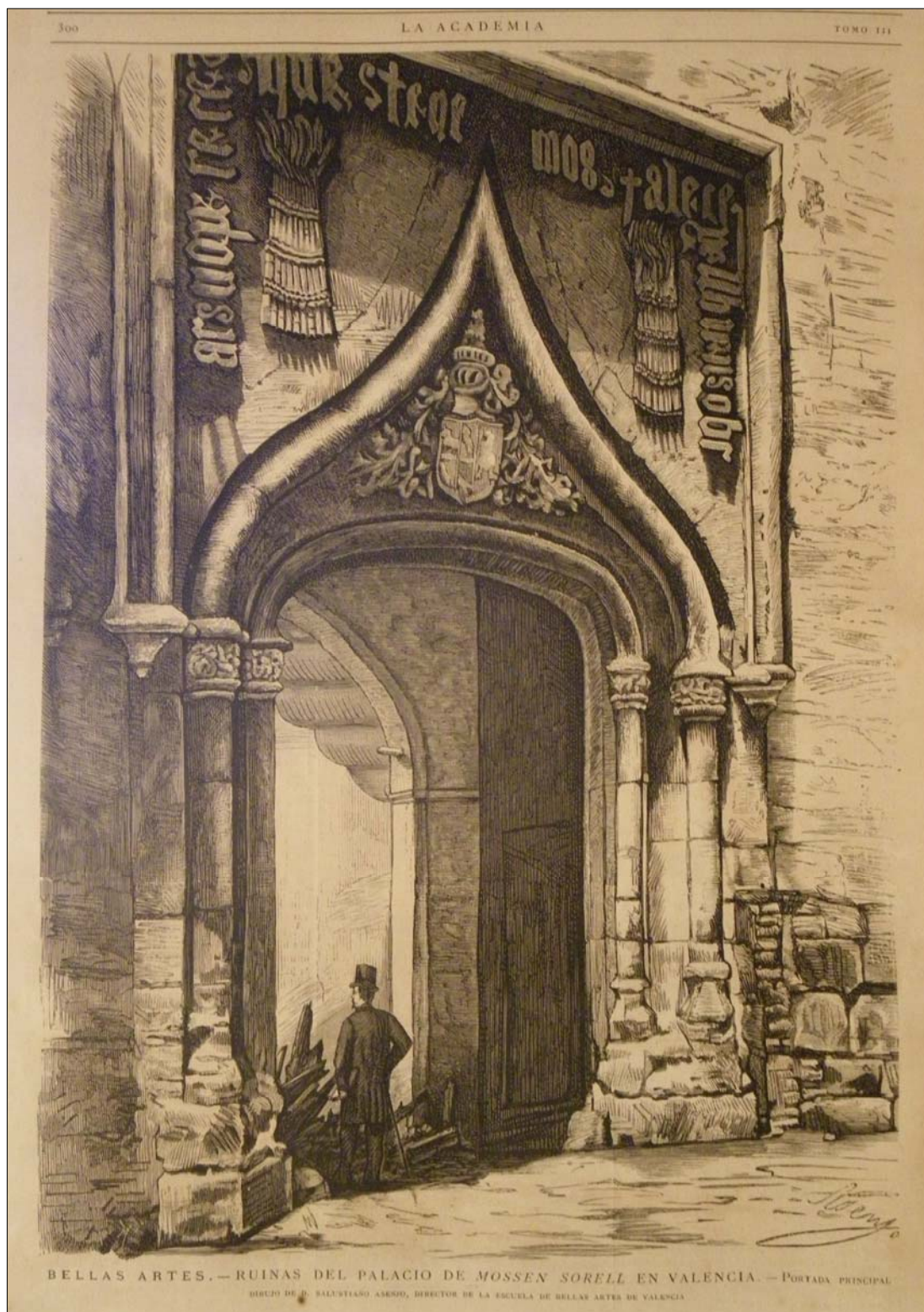


INCENDIO DEL PALACIO, según dibujo del natural por D. Salustiano Asenjo

*Fragmento del artículo original de González Martí
Anunciador de Valencia n° 7 (diciembre 1912)*

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

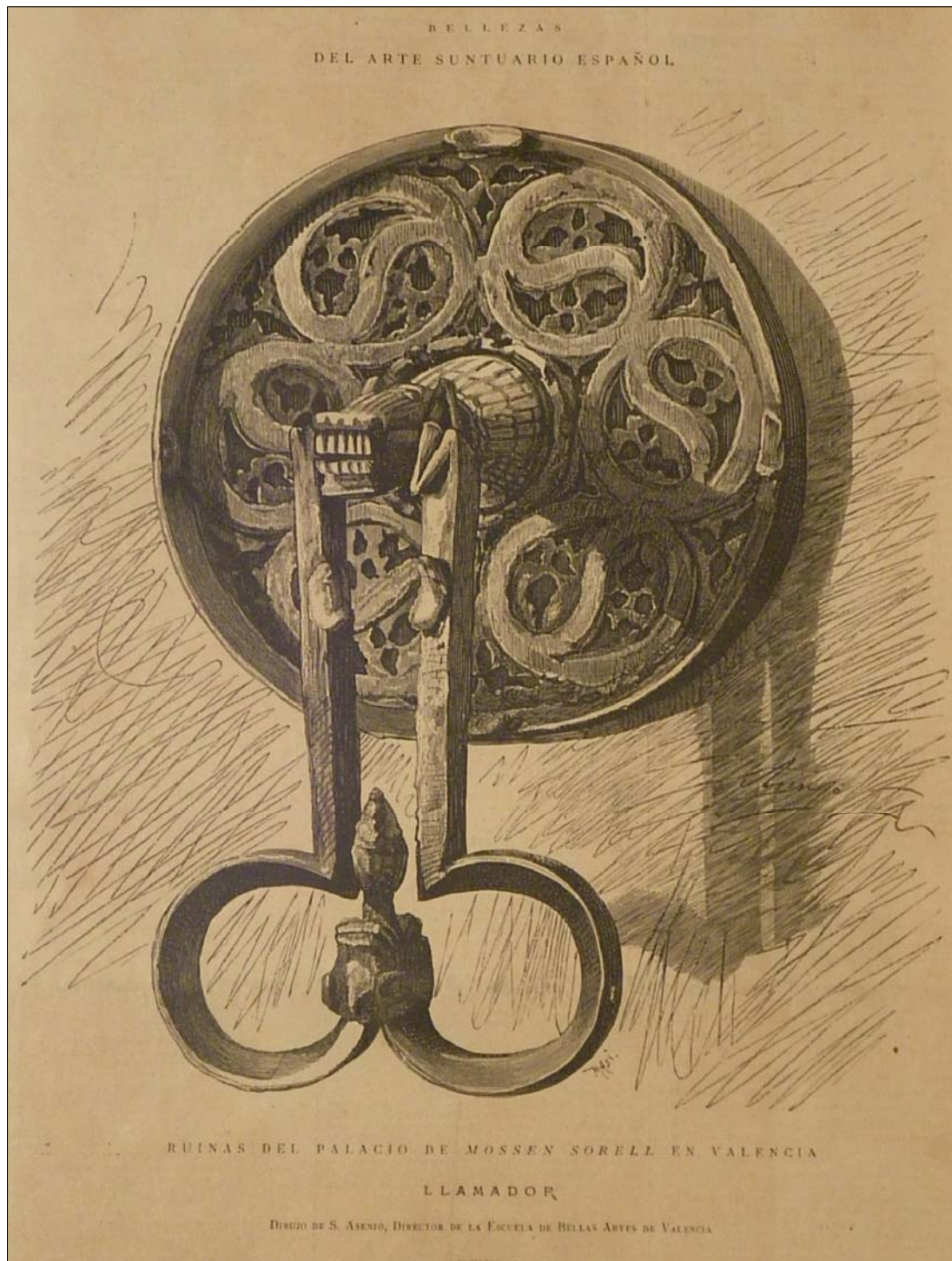
1.13.- Dibujos de Salustiano Asenjo (II)



Portada principal del palacio, publicada en "La Academia" (23-05-1878)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

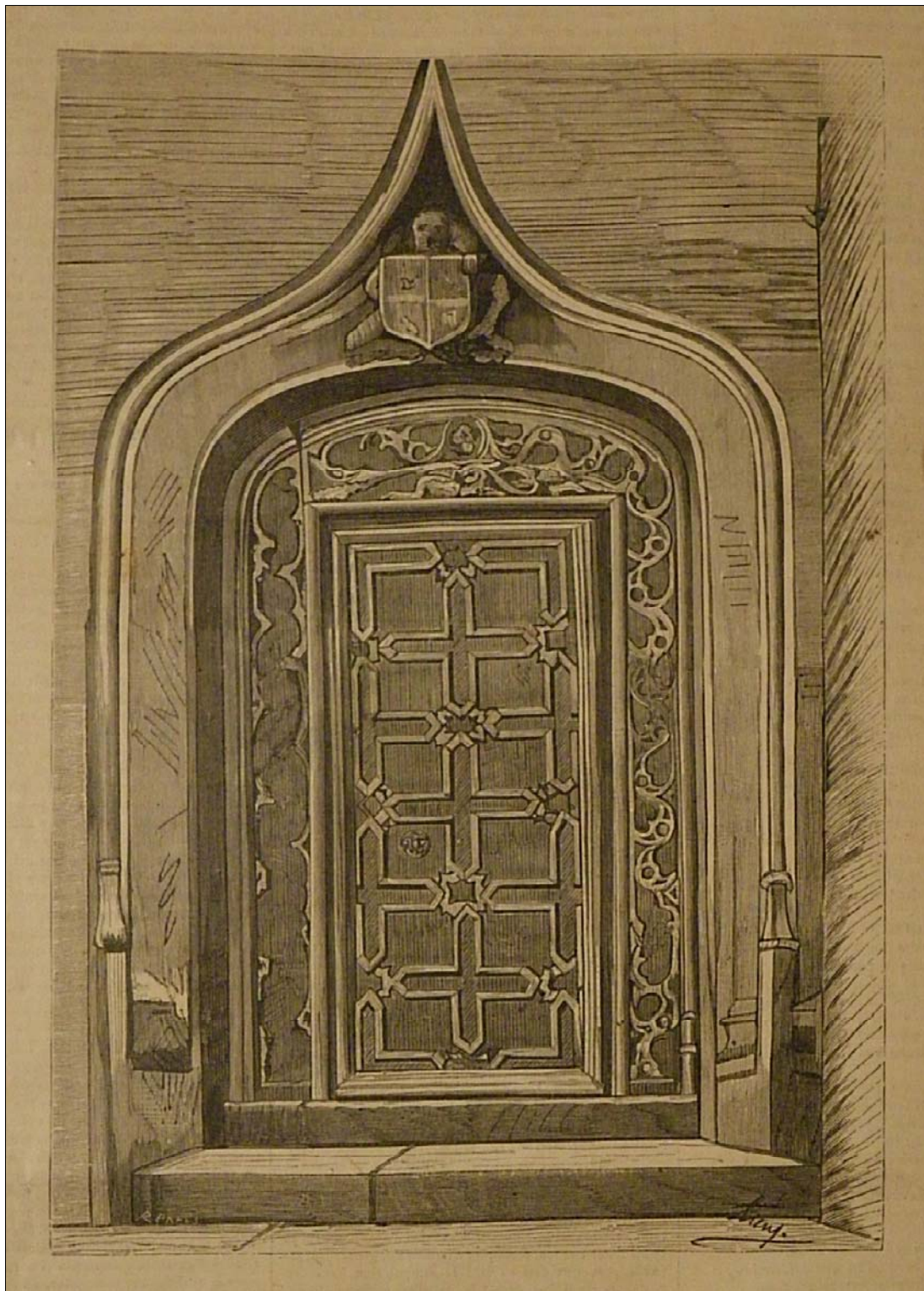
1.14.- Dibujos de Salustiano Asenjo (III)



Detalle de un llamador del palacio, publicada en "La Academia" (15-04-1879)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

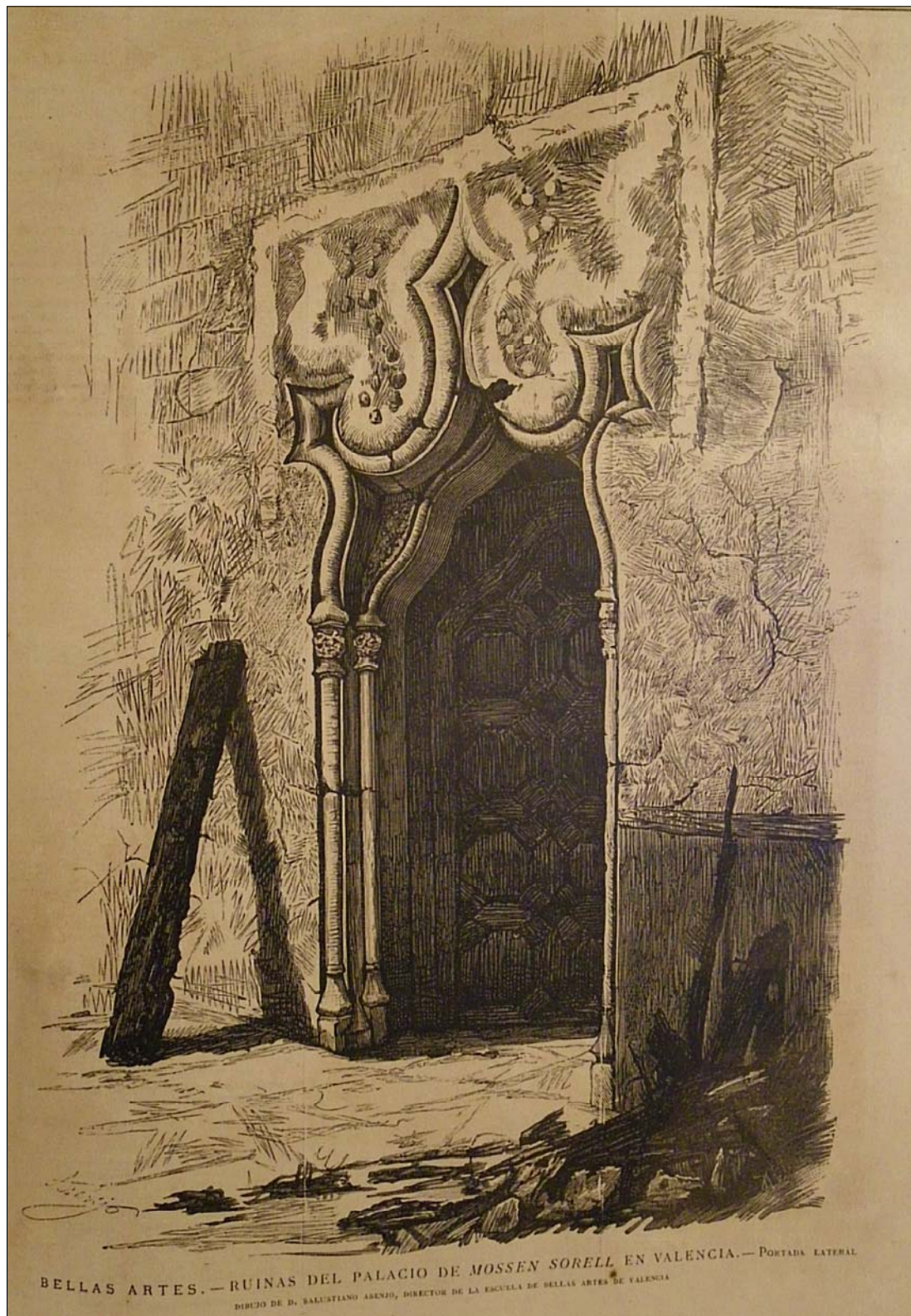
1.15.- Dibujos de Salustiano Asenjo (IV)



Portada en la escalera del palacio, publicada en "La Academia" (23-04-1879)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.16.- Dibujos de Salustiano Asenjo (V)



BELLAS ARTES.—RUINAS DEL PALACIO DE MOSSEN SORELL EN VALENCIA.—PORTADA LATERAL
DIBUJO DE D. SALUSTIANO ASENJO, DIRECTOR DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

Portada interna del palacio, publicada en "La Academia" (23-05-1879)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

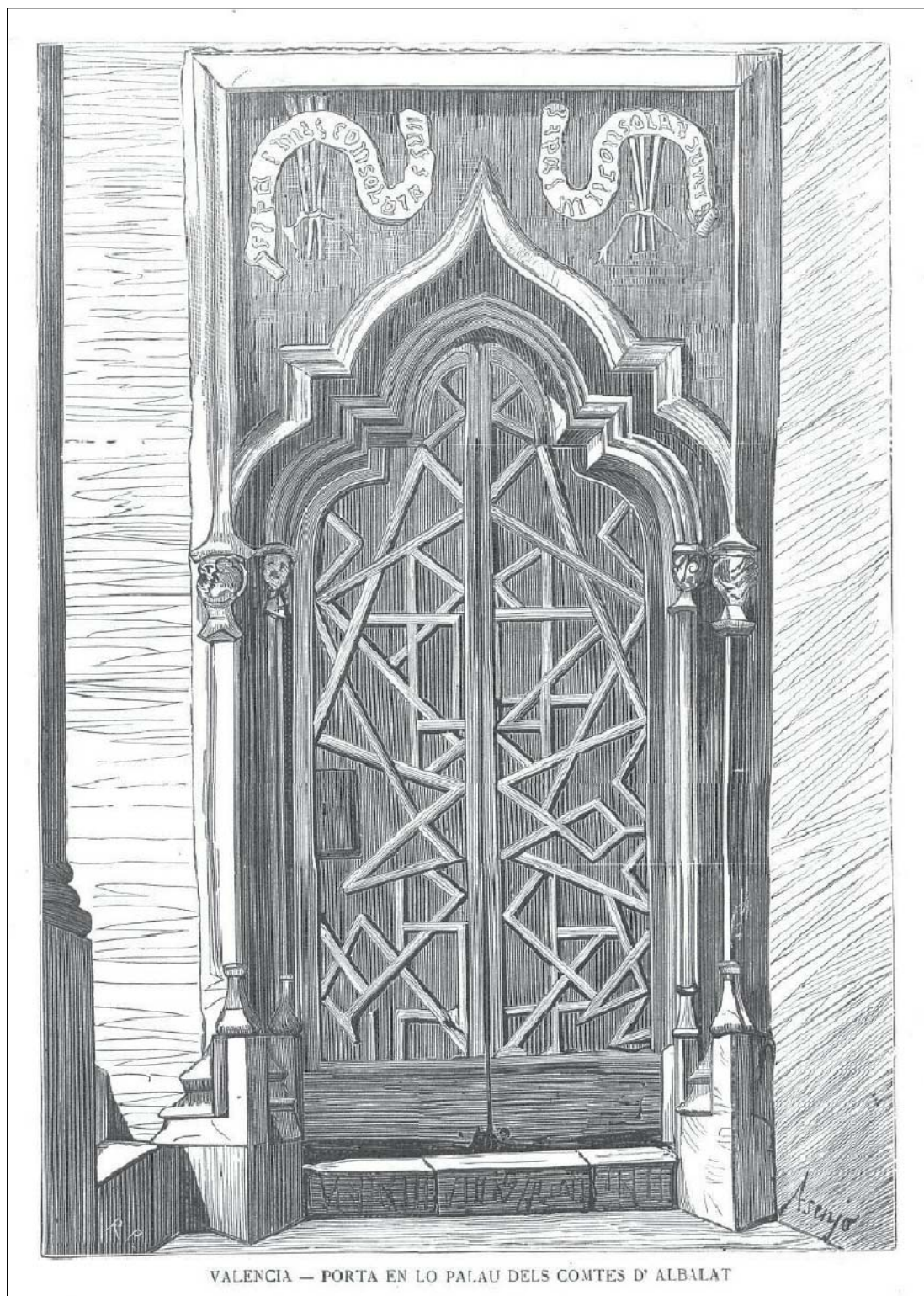
1.17.- Dibujos de Salustiano Asenjo (VI)



Portada interna del palacio, publicada en "La Ilustració Catalana" (30-07-1880)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.18.- Dibujos de Salustiano Asenjo (VII)



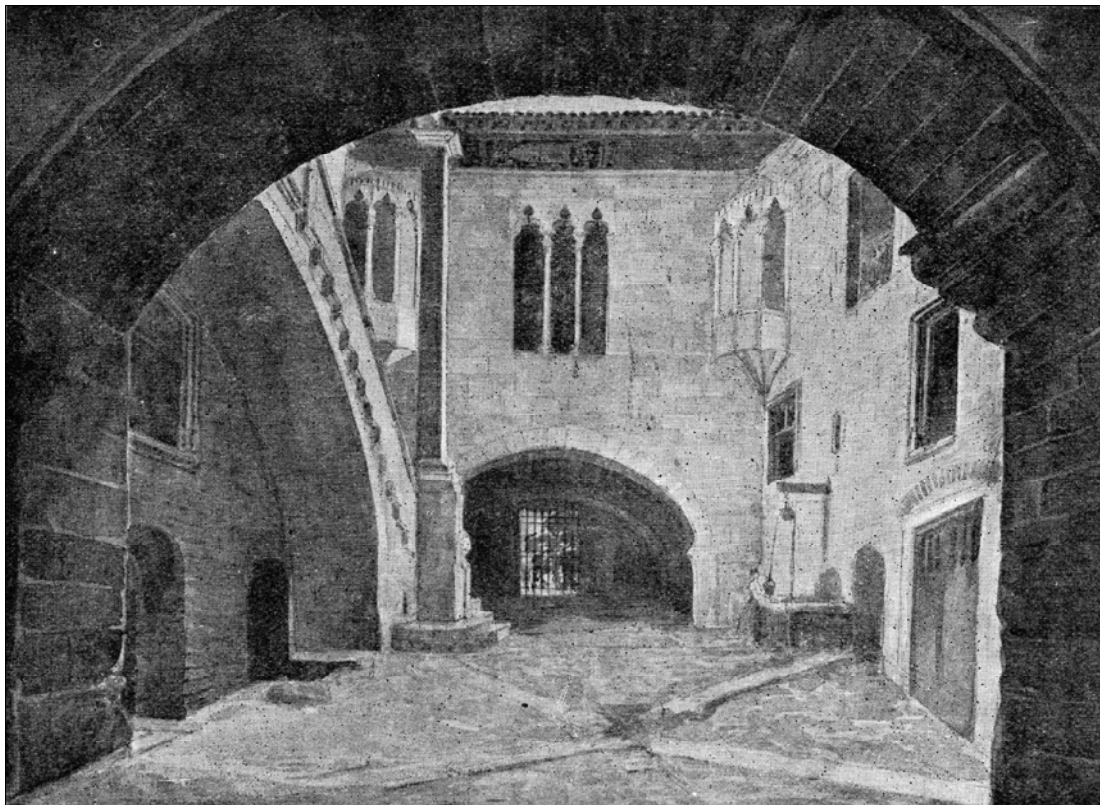
Portada en la escalera, publicada en "La Il·lustració Catalana" (15-06-1883)

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.19.- Otras imágen decimonónicas (II)



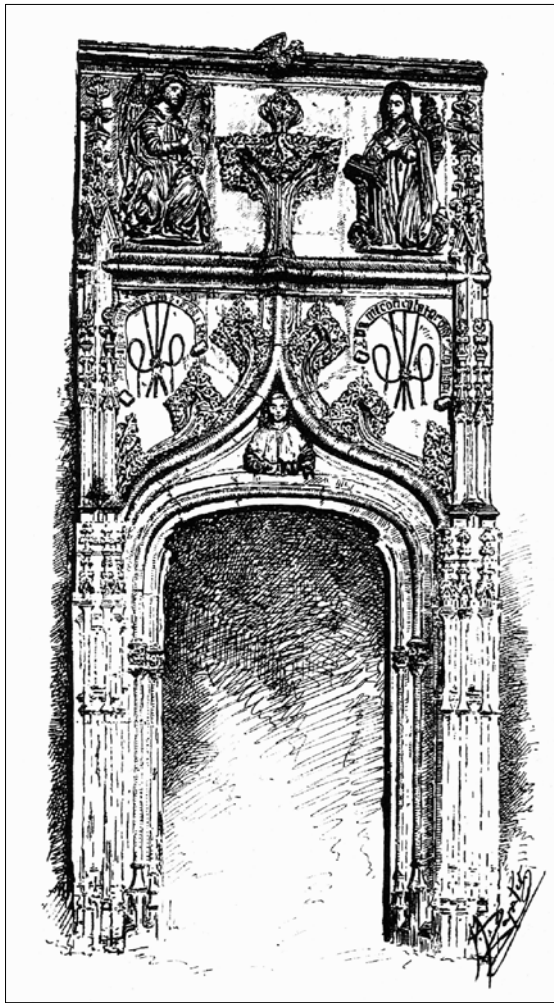
Vista del palacio tras el incendio, dibujo de Pascual Llorente. Archivo T. Llorente



Patio del Palacio de Mosén Sorell. Dibujo publicado por A. Venturi en 1924

1.- IMÁGENES HISTÓRICAS

1.20.- Otras imagen decimonónicas (III)



*Portada de la capilla, grabado de Zapater, publicado por T. Llorente (1899)
A la derecha, portada montada en el Museo del Louvre, antes de su remodelación*



Detalle del palacio en la vista de A. Guesdon (hacia 1858)

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.1.- Portada principal



Portada principal en la fachada de la Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia (Italia)



Detalle de la portada con el escudo de Sorell-Aguiló y los haces de trigo ardientes

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

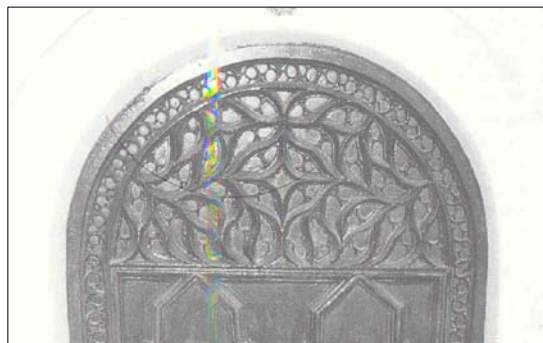
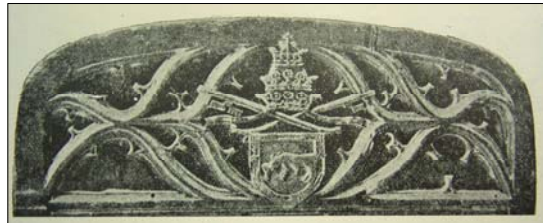
2.2.- Portada de la capilla



Detalles de la portada en su actual ubicación, en el Museo del Louvre (París)

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.3.- Hoja de puerta conservada en el Museo del Louvre



Izqda.: portada conservada en el Louvre. Dcha.: portada de la antigua Colegiata de Xàtiva, de la escalera de la Lonja y de una casa particular de Sagunto

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.4.- Otros fragmentos pétreos



Ménsula, Museo del Louvre



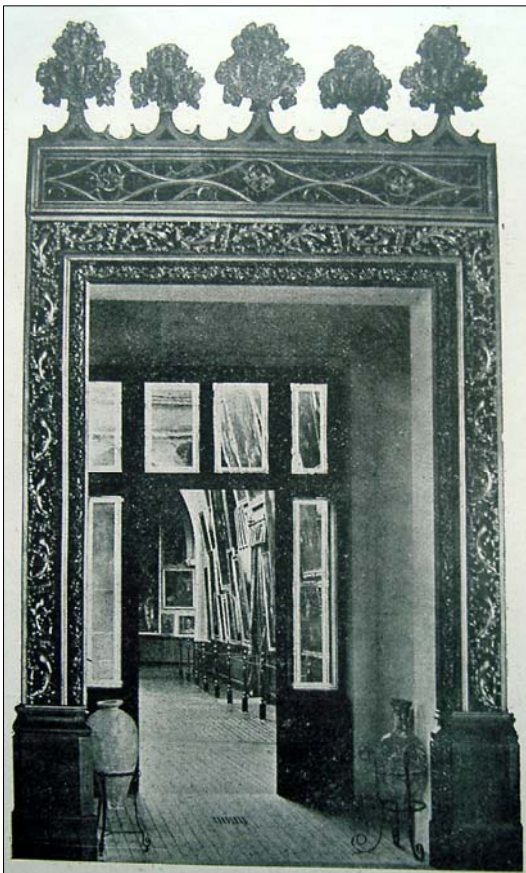
*Izqda: Escudo con las armas de Sorrell-Zanoguera, Museo de BB.AA. de Valencia
Dcha: Portada conopial con las armas de Aguiló, Museo de Cerámica de Manises*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.5.- Restos del friso en el Museo de Bellas Artes de Valencia



Restos del friso del palacio en su actual ubicación, en el techo de la Sala Laporta



Tribuna en la capilla de la Almudaina



Fotografía retrospectiva de una puerta en el Museo de Bellas Artes y detalle de una de las cardinas

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.6.- Otros artesanados (I). Ciudad de Valencia



*Sala Dorada Pequeña
Palacio de la Generalidad (post. 1520)*



Sala del Consulado del Mar (c. 1505)



*Palacio de los Duques de Mandas
(actualmente en Museo Picasso Málaga)*



*Palacio del Embajador Vich (c. 1525)
(actualmente en Museo BB.AA. Valencia)*



*Techumbre de la llamada Sala Vella del
Palacio de la Generalidad (ant. a 1500)*



*Biblioteca del Palacio Lassala
(mediados s. XVI)*

2.- FRAGMENTOS CONSERVADOS

2.7.- Otros artesanados (II). Fuera de Valencia



Sala de la Audiencia, Palacio de la Signoria de Florencia (c. 1475)



Salón del Trono, Aljafería (c. 1495)



Sala del Castillo de Alaquás (c. 1510)



1ª Sala de los Pasos Perdidos, Aljafería



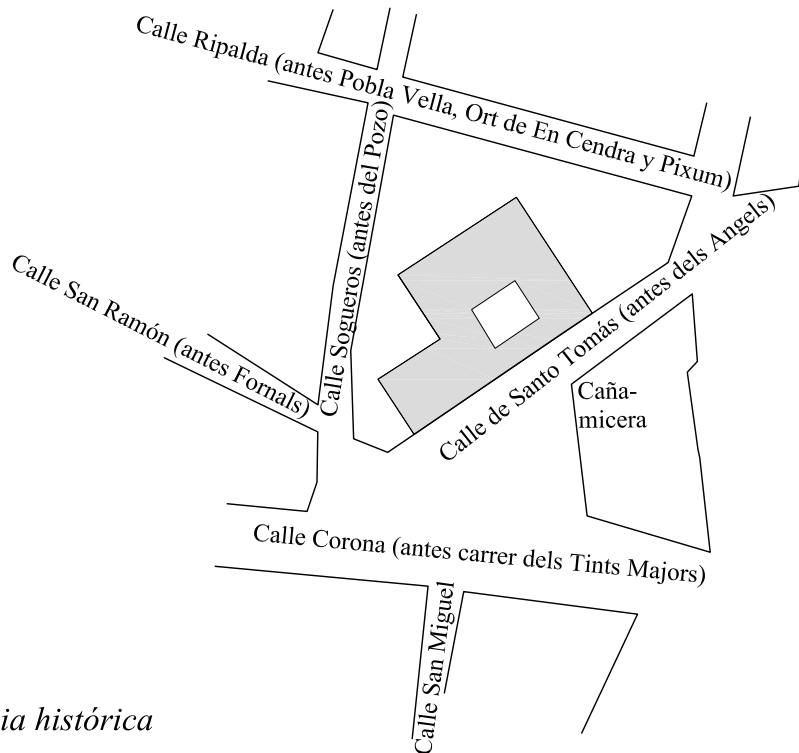
Colegio S. Domingo, Orihuela (c. 1550)

3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.1.- Emplazamiento y toponimia



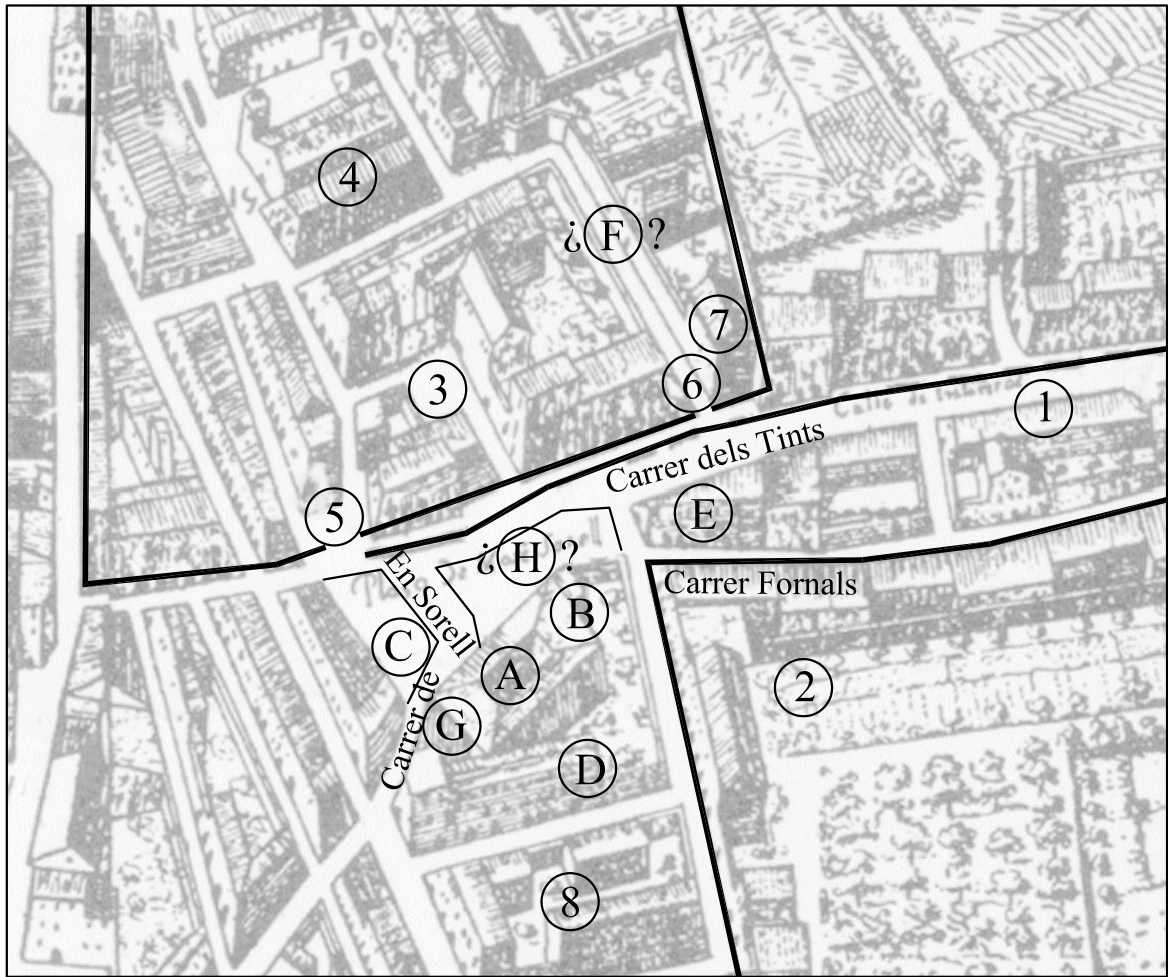
Parcelario actual



Toponimia histórica

3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.2.- Entorno urbano medieval



ENTORNO URBANO

- 1.- Acequia de Rovella
- 2.- El Partit (burdel)
- 3.- Recinto de la Moreria
(destruido en 1455)
- 4.- Antigua Mezquita
- 5.- Puerta del Malcuinat
- 6.- Puerta del Esmolador
- 7.- Baños árabes
- 8.- Huertos privados

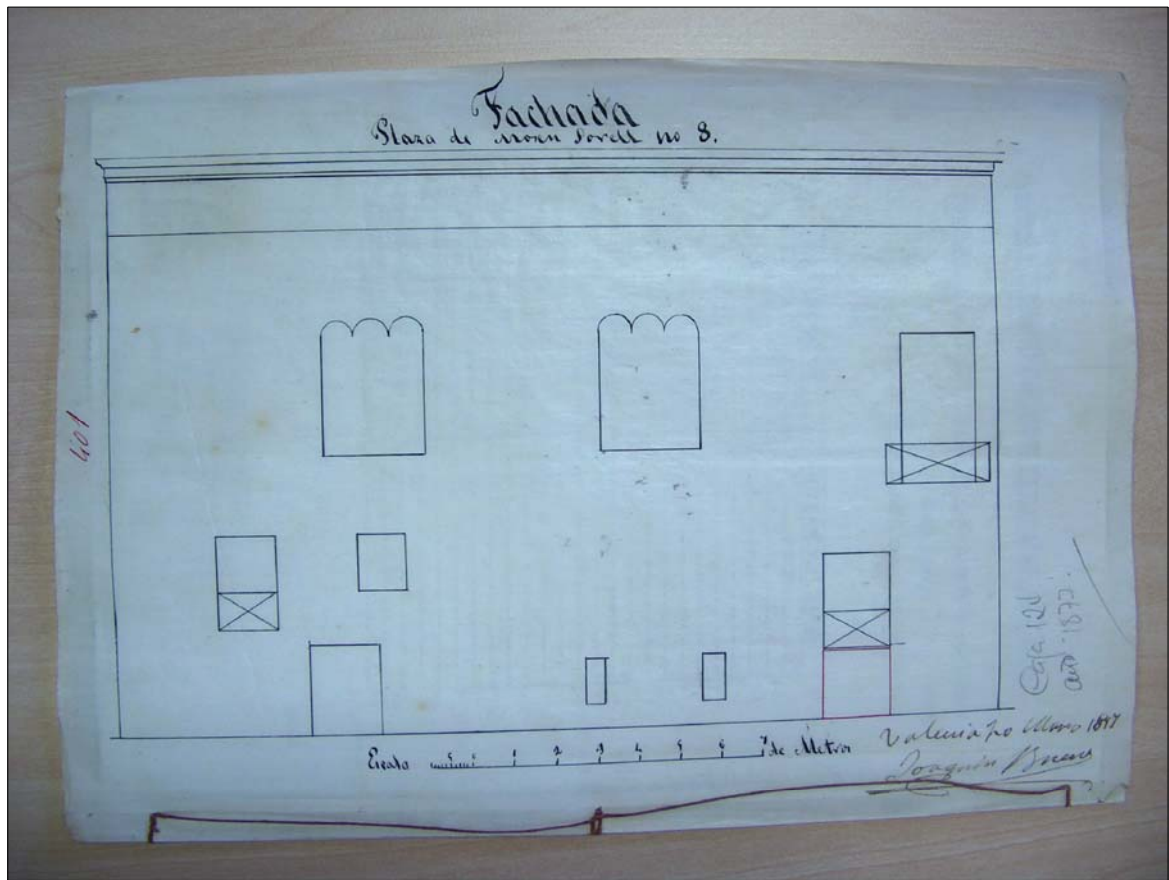
PROPIEDADES SORELL

- A.- Alberch gran (nº 1)
- B.- Forn attinent al alberch major (nº 2)
- C.- Alberch davant alberch major (nº 3)
- D.- Casa chiqua a spatles del alberch major
- E.- Alberch davant lo Bany del Rey (nº 5)
- F.- Cases en el carrer del Bany (nº 6)
- G.- Casa de Joan Sorell
- H.- Edificio documentado en 1454

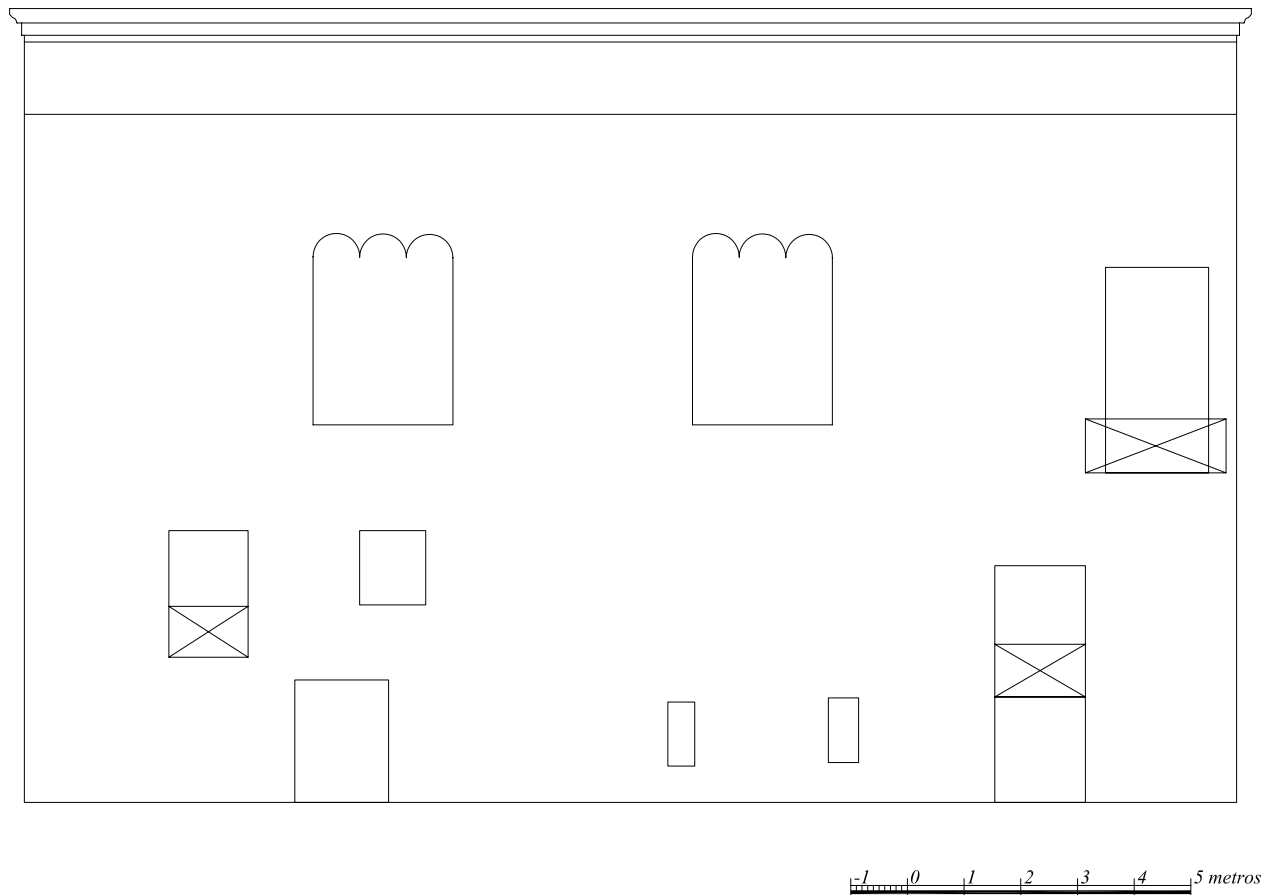


3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.3.- Alzado parcial del palacio (1877)

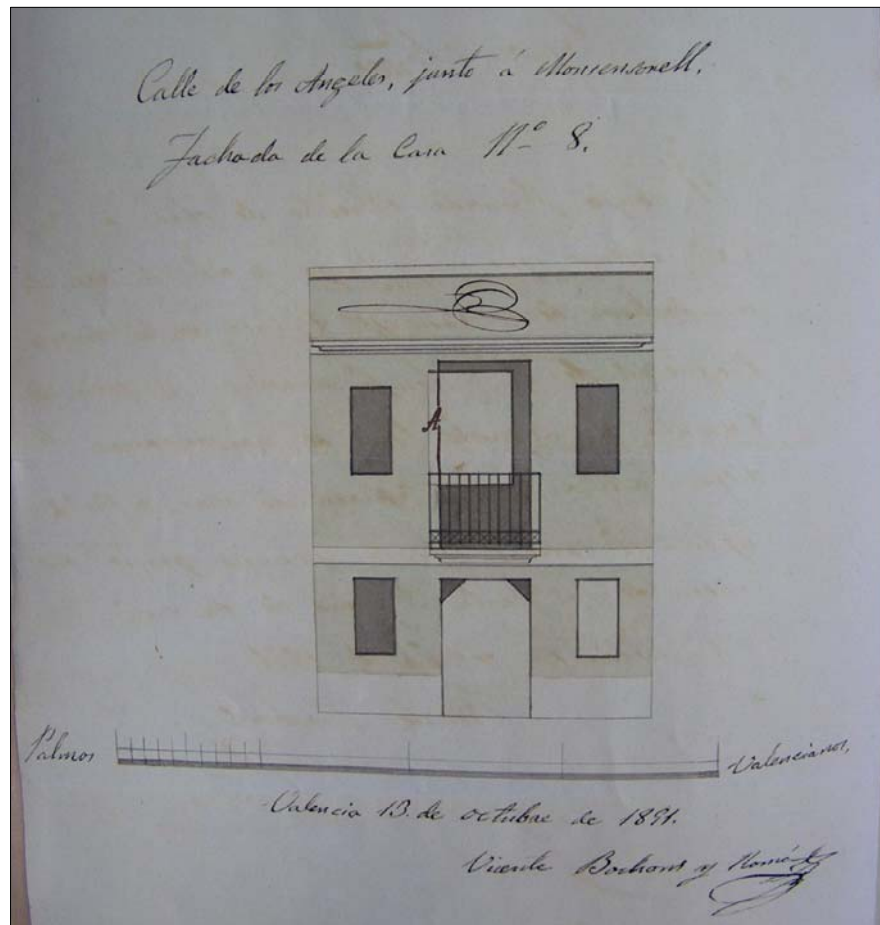


Solicitud de apertura de una puerta (AMV, Policía Urbana, C-124, exp. 401)

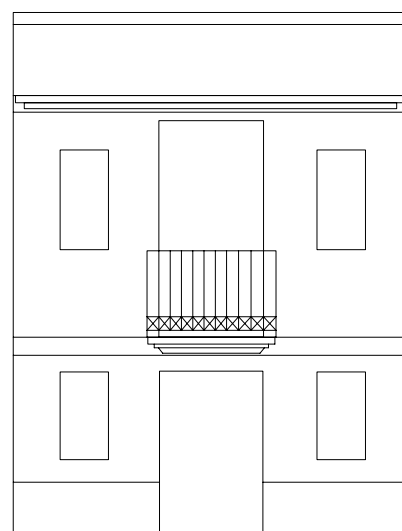
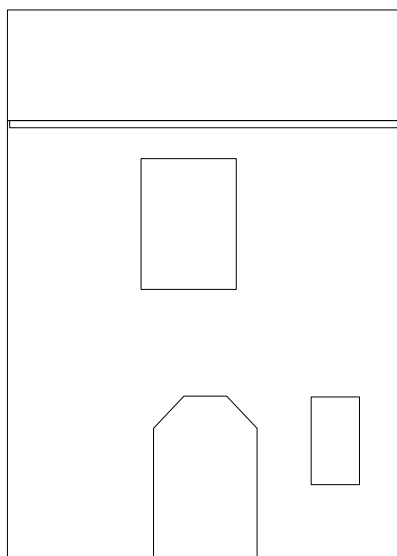


3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.4.- Alzado parcela de la antigua torre (1851)



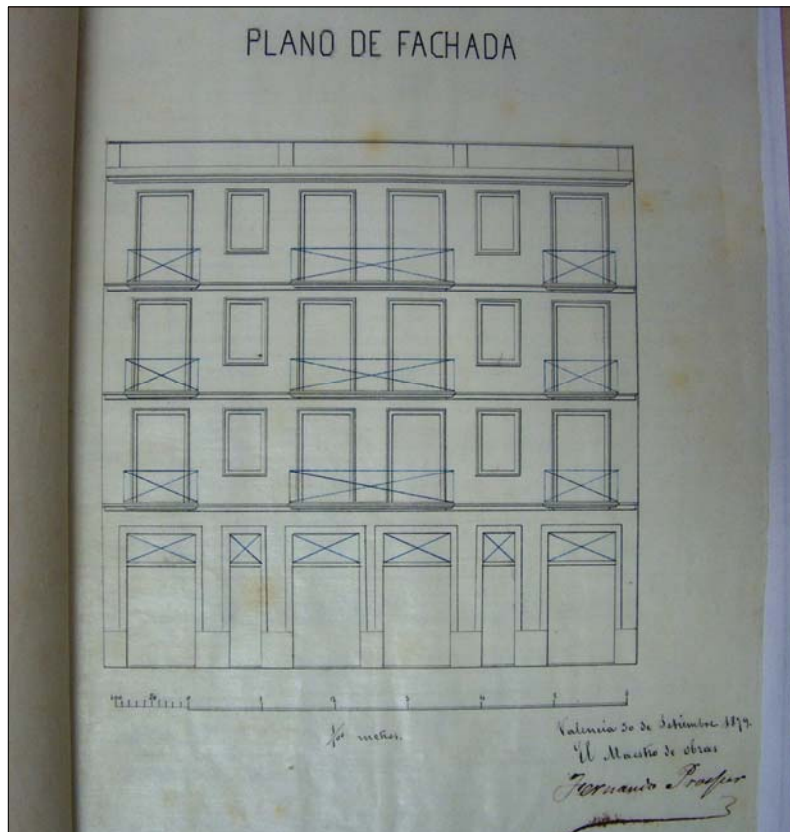
Pr. reedificación (AMV Policía Urbana C-78(91), exp.444)



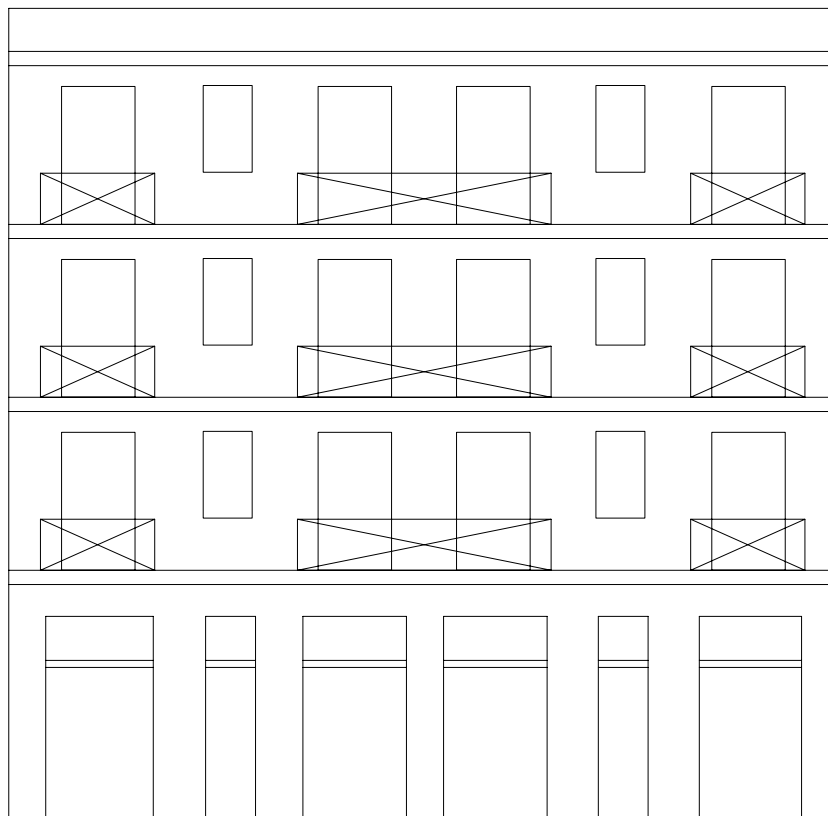
0 1 2 3 4 5 metros

3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.5.- Alzado nuevo edificio (proyecto 1879)



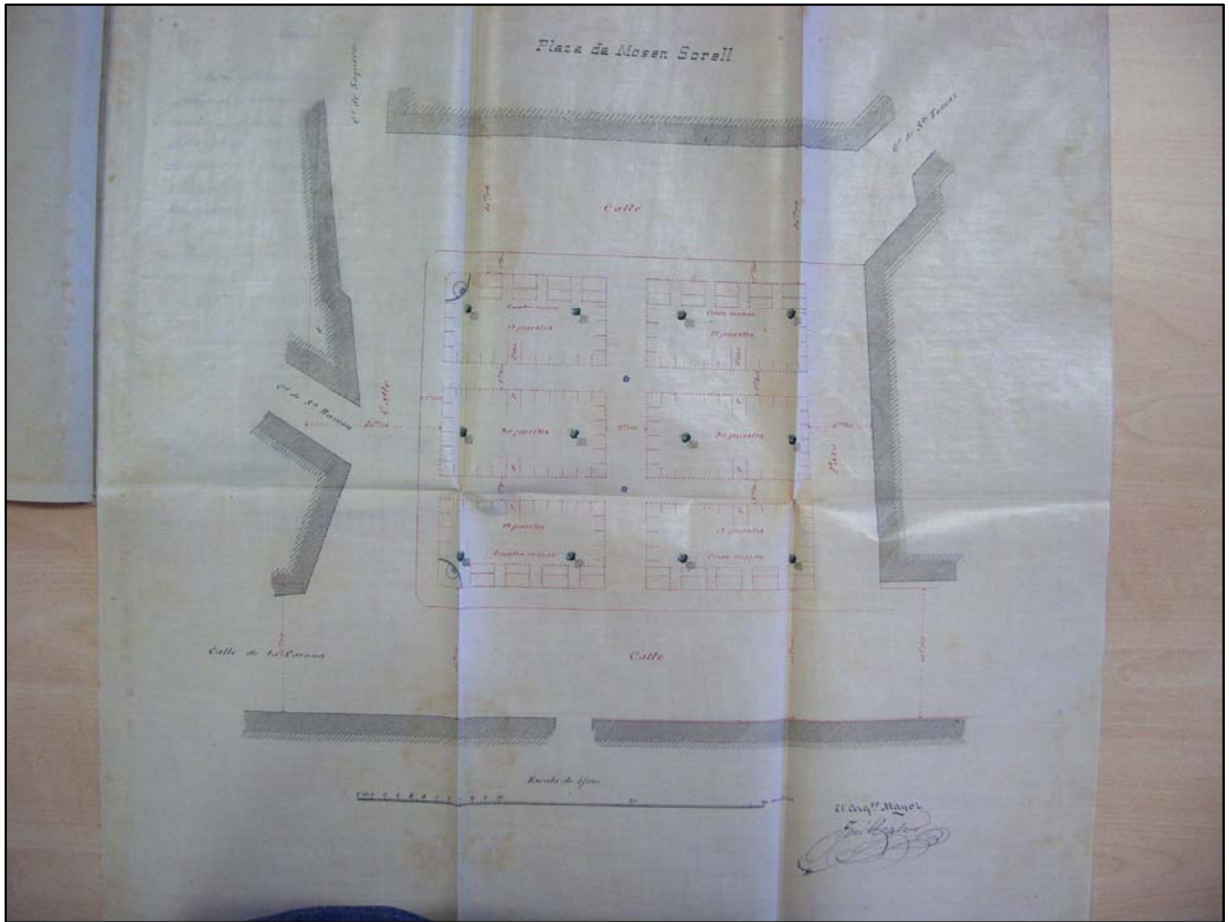
Pr. reedificación (AMV Policía Urbana C-131, exp. 363)



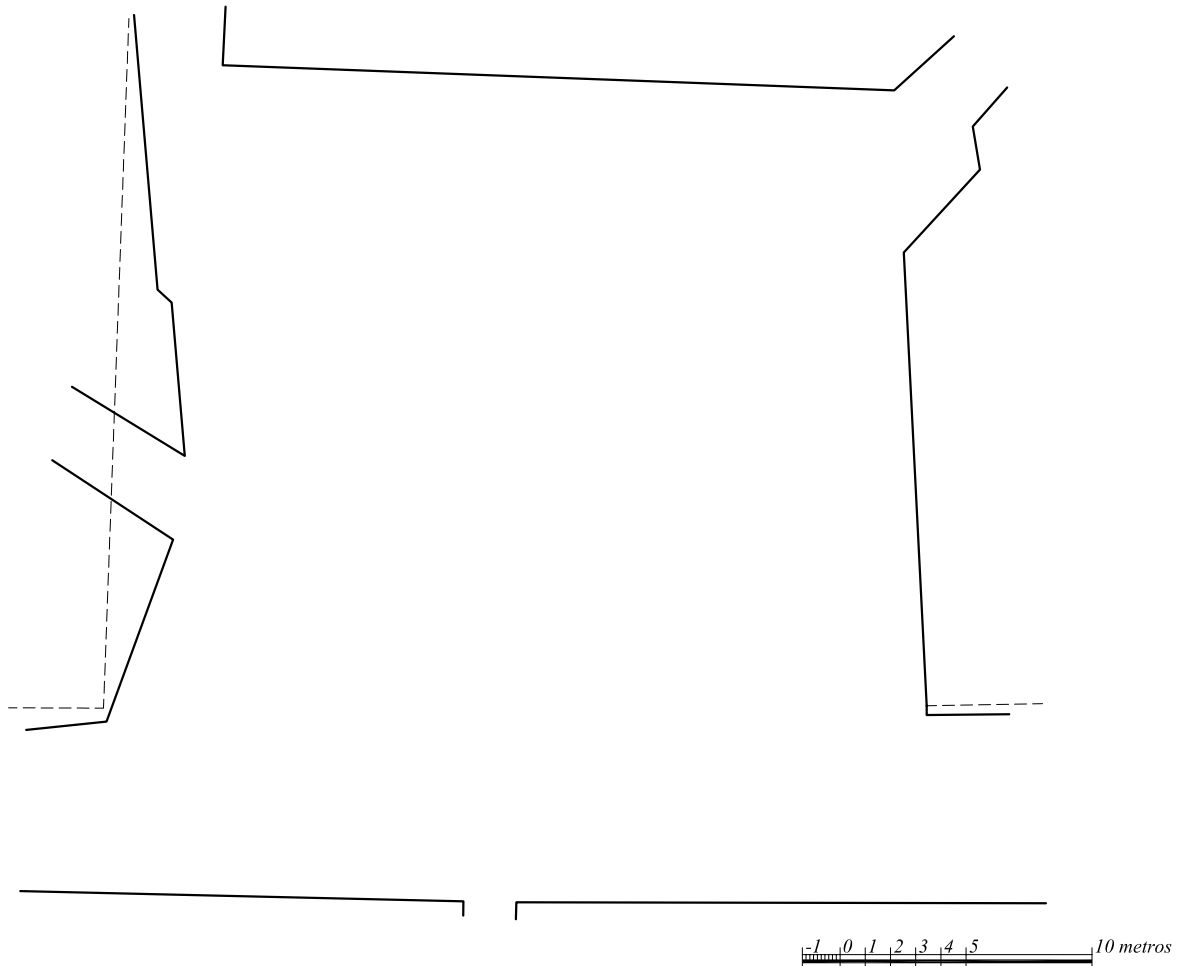
0 1 2 3 4 5 metros

3.- PLANIMETRÍA BÁSICA

3.6.- Distribución del mercadillo y nuevas alineaciones (1886)

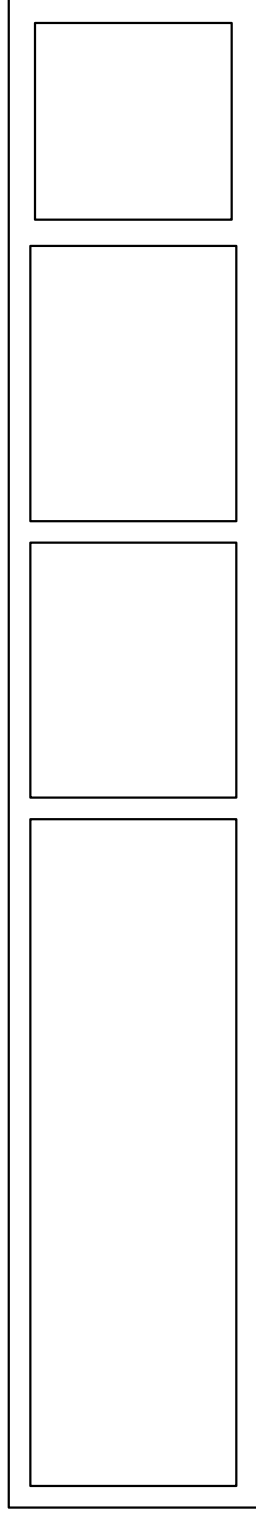
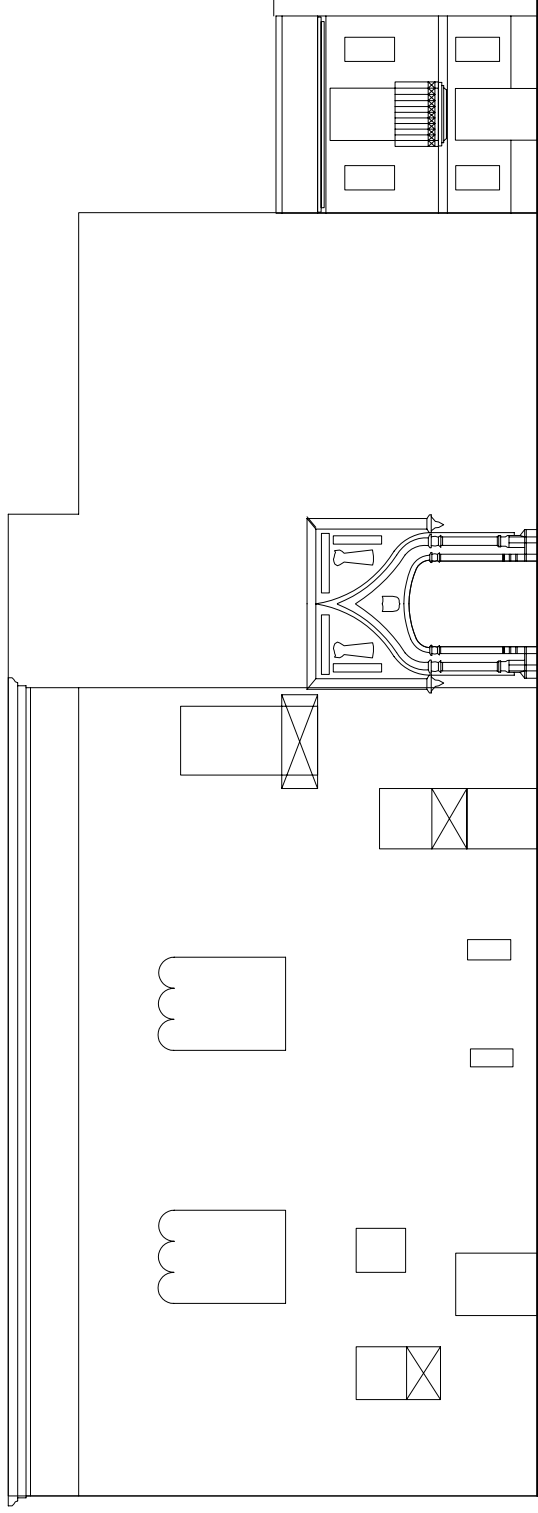


Disposicin del mercadillo en la nueva plaza (AMV Policia Urbana C-143, exp. 39)



4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL

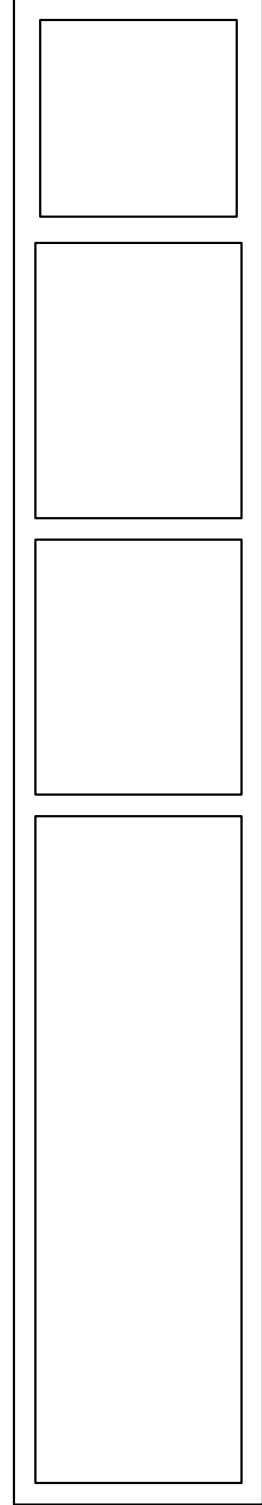
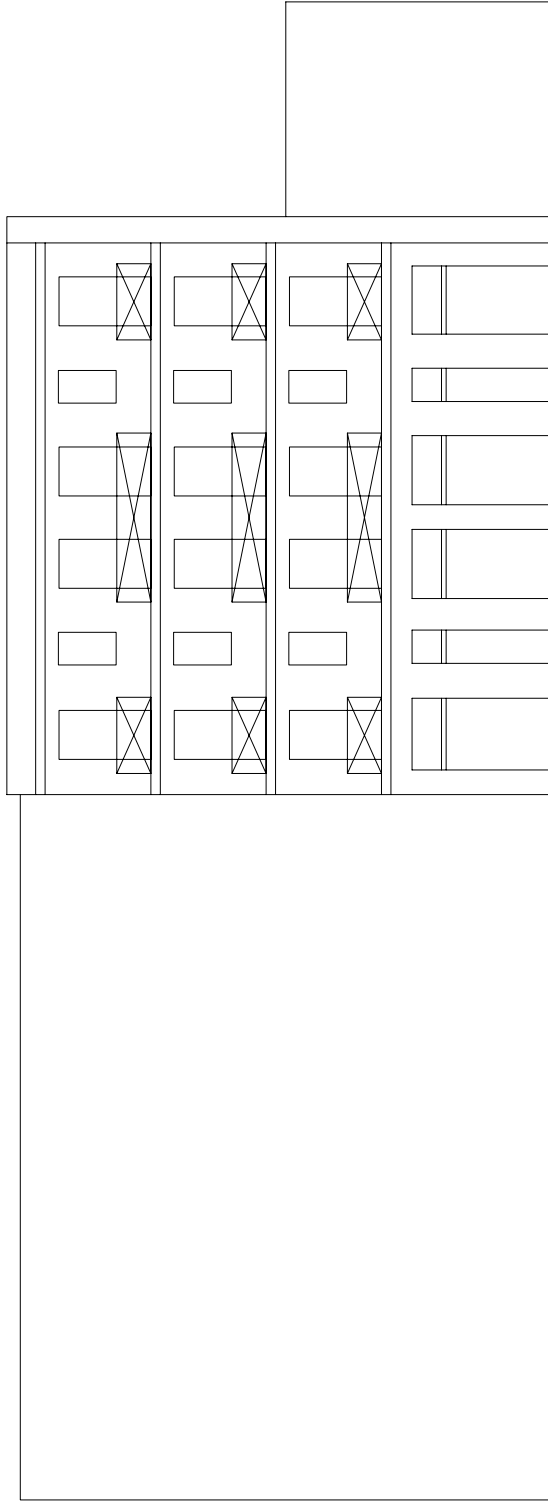
4.1.- Fachadas de edificios previos al derribo



10 20 30 40 50 palmos valencianos

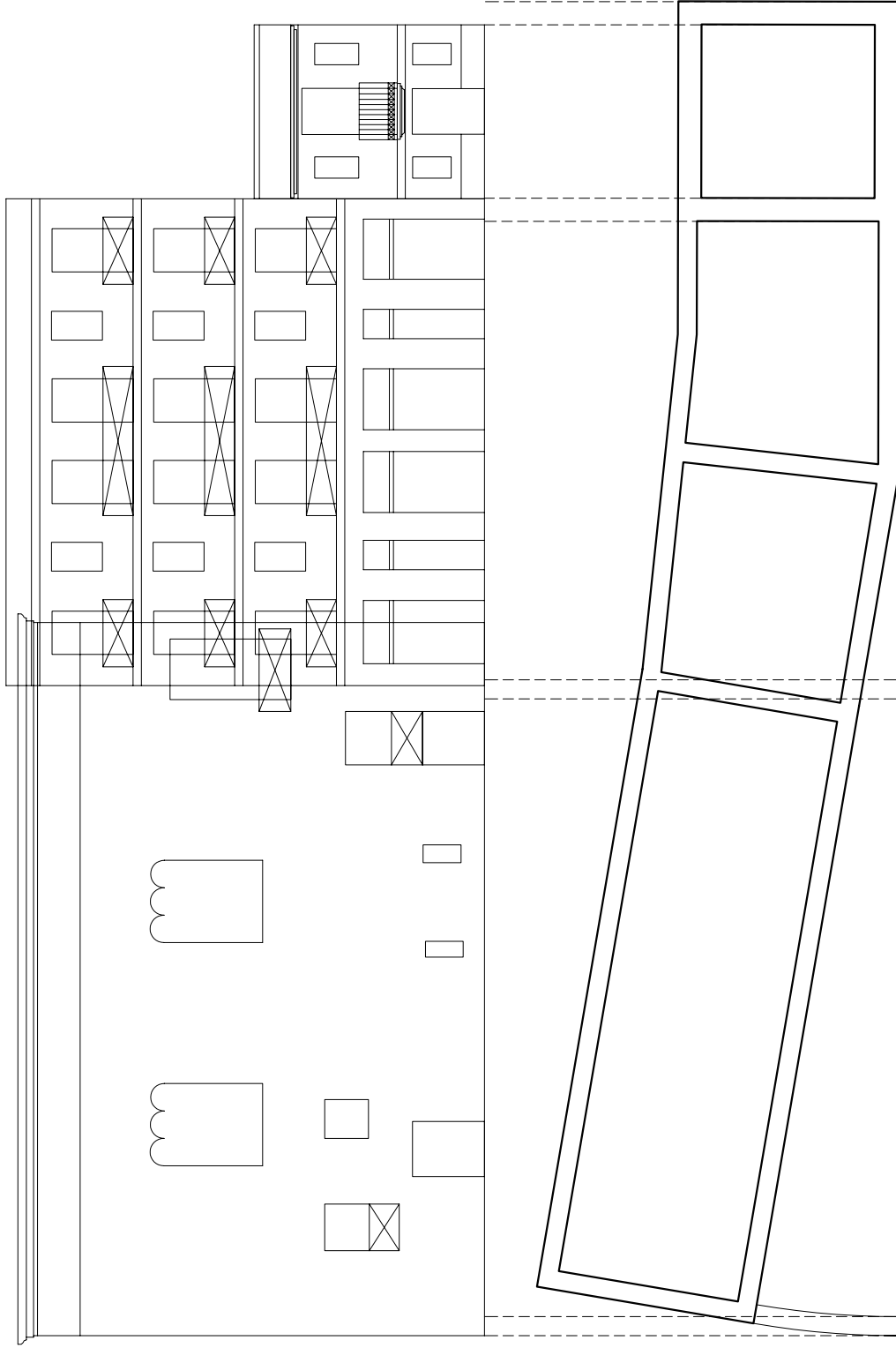
1 2 3 4 5 10 metros

4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL
4.2.- Fachada del proyecto de reedificación de 1879



4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL

4.3.- Composición de los tres alzados

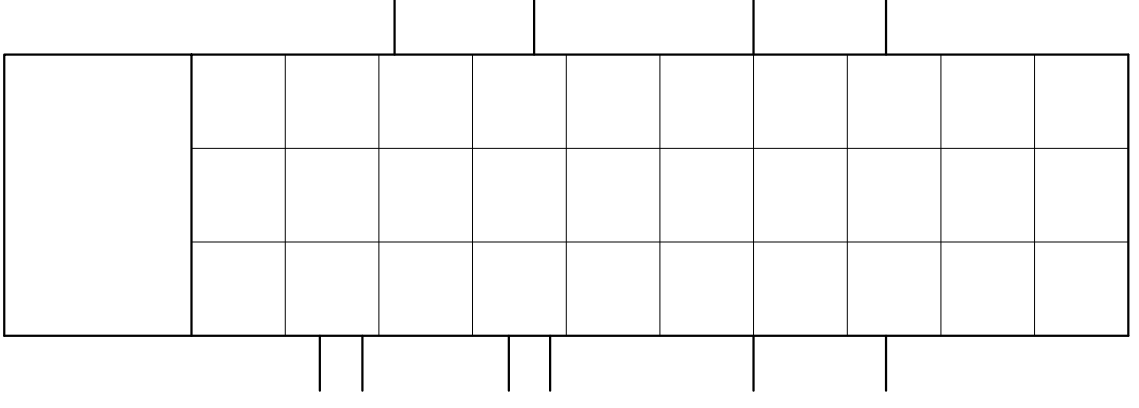
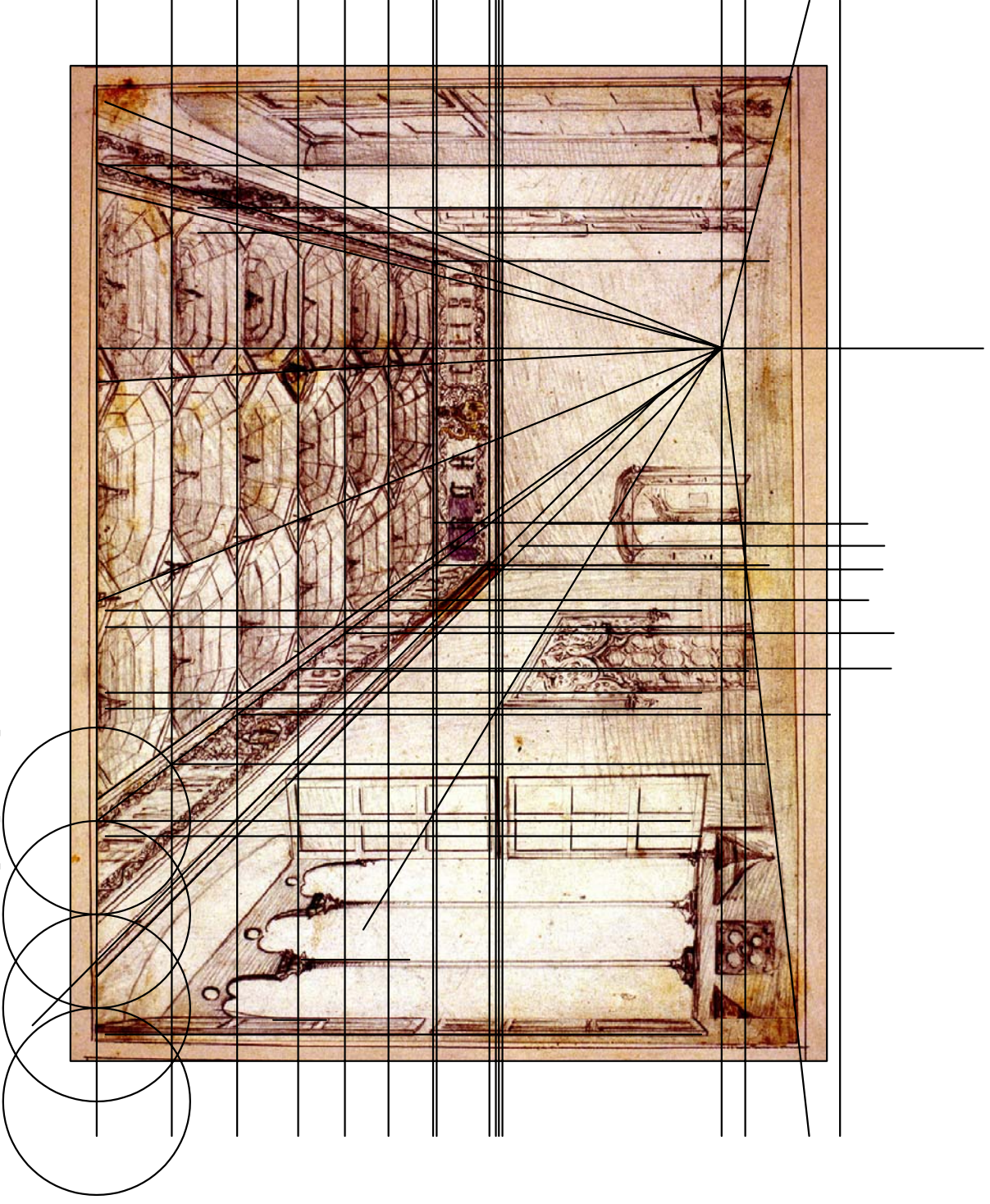


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

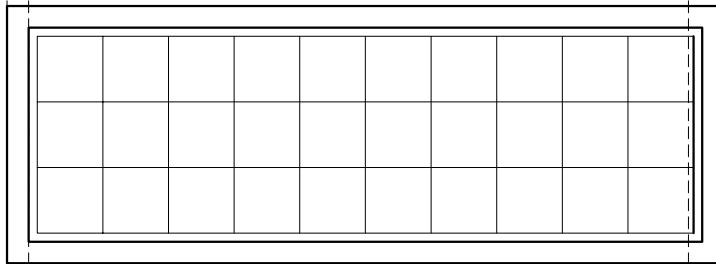
4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL

4.4.- Restitución inversa de la perspectiva para situar los vanos

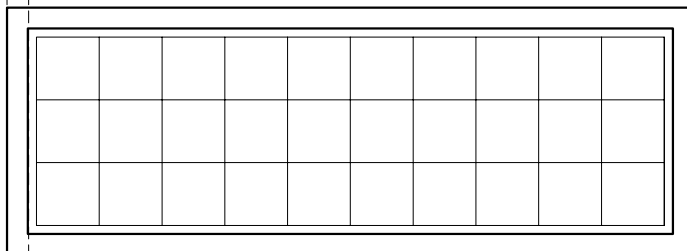


4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL

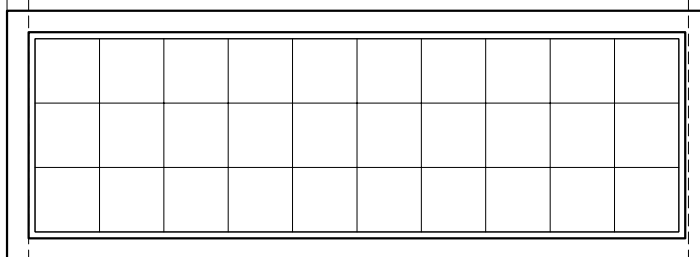
4.5.- Ajuste de las dimensiones de la Sala



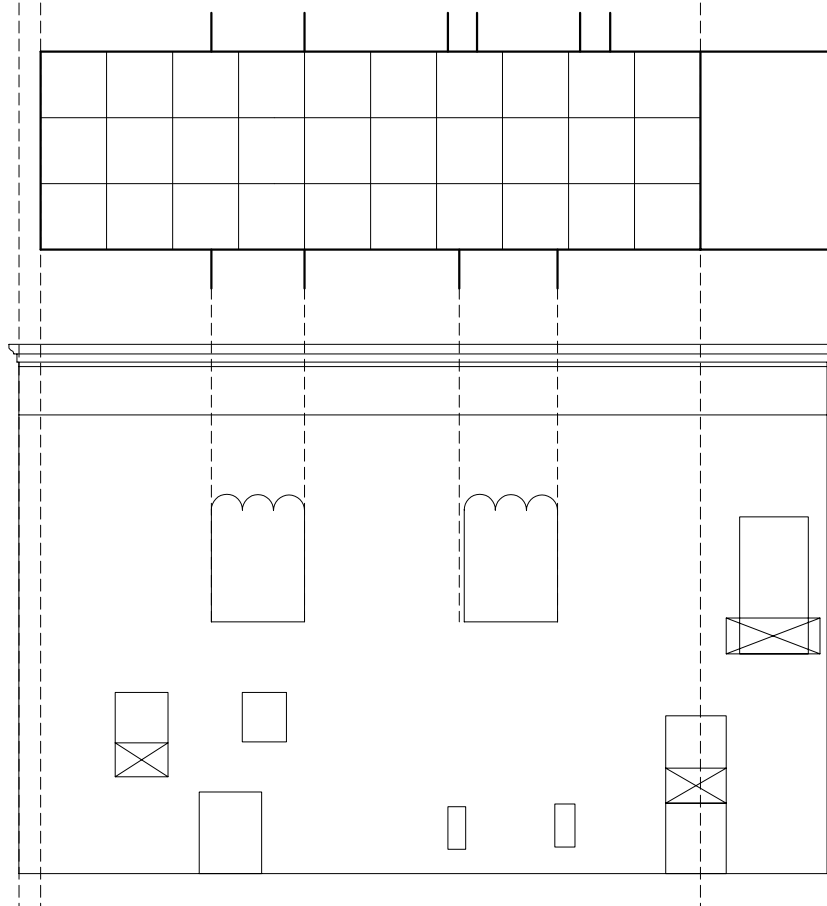
HIPÓTESIS 1
Anchura de 25 palmos
Casetones de 7,6 palmos
(friso 1+1 p)



HIPÓTESIS 2
Anchura de 24 palmos
Casetones de 7,3 palmos
(friso 1+1 p)



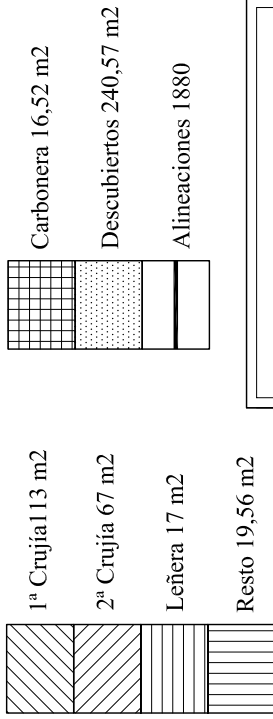
HIPÓTESIS 3
Anchura de 24 palmos
Casetones de 7,5 palmos
(friso 3/4+3/4 p)



4.- RESTITUCIÓN DIMENSIONAL

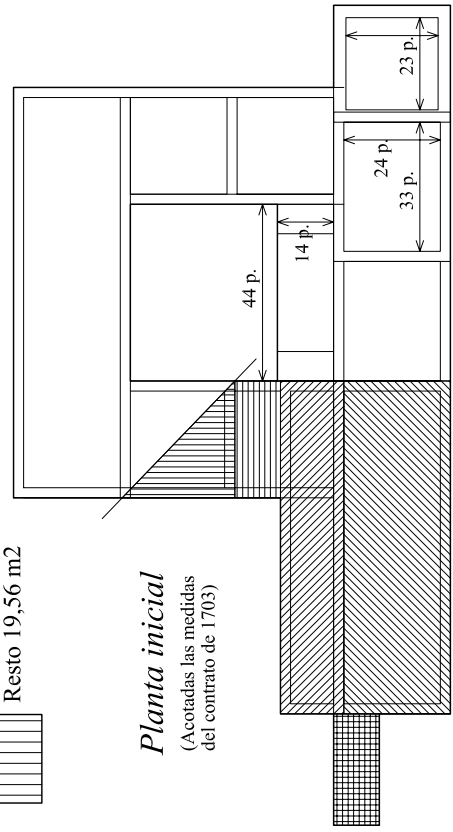
4.6.- Ajuste del ángulo del cambio de alineación

Superficies expropiadas (tasación de 1882)

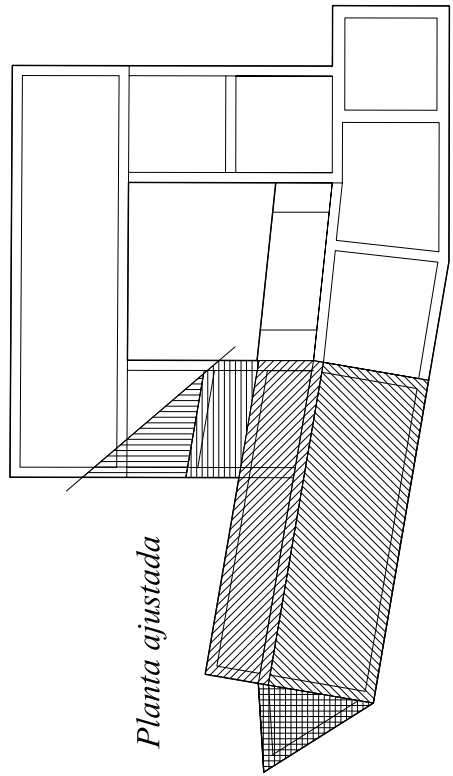


Planta inicial

(Acotadas las medidas del contrato de 1703)

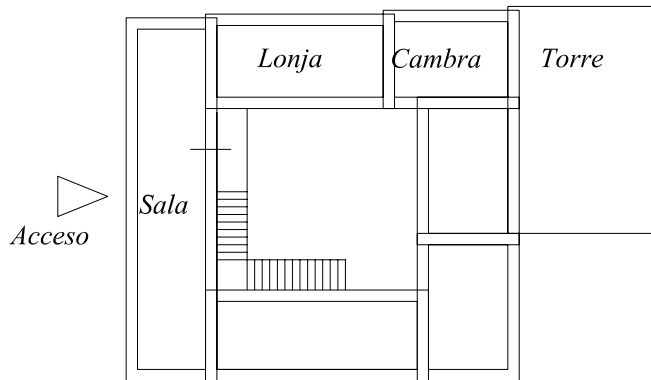


Planta ajustada

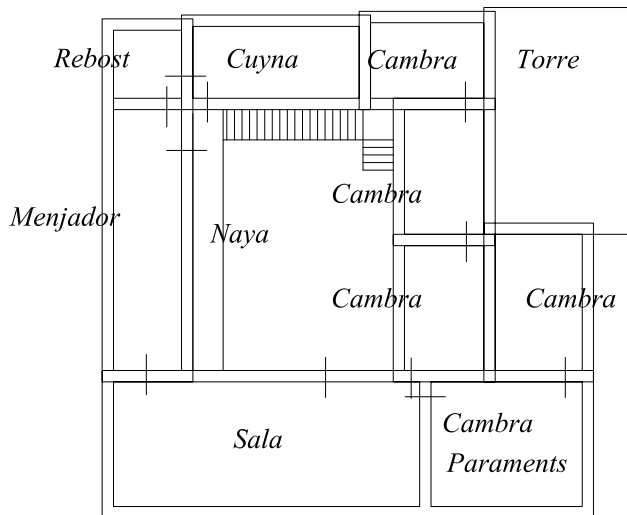


5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

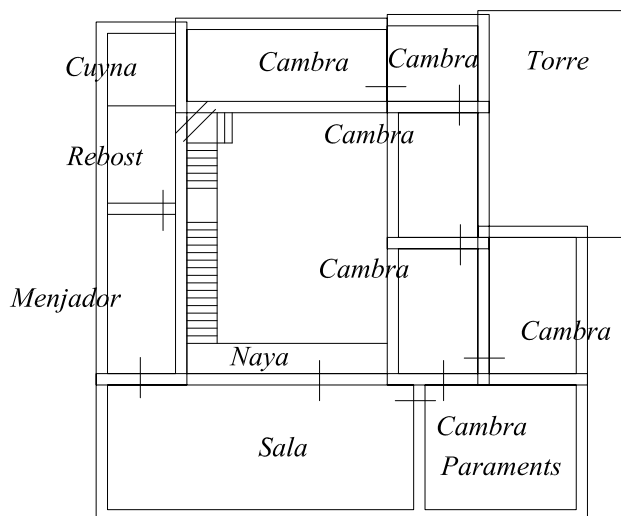
5.1.- Palacio de los Próxita en Alcócer



Edificio primitivo



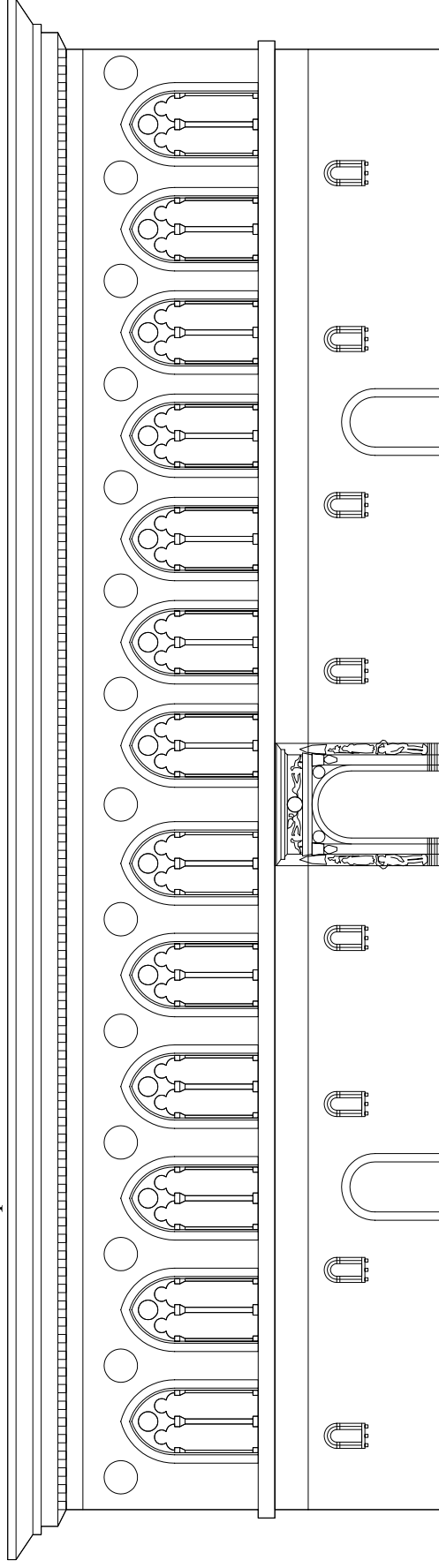
Proyecto 1476



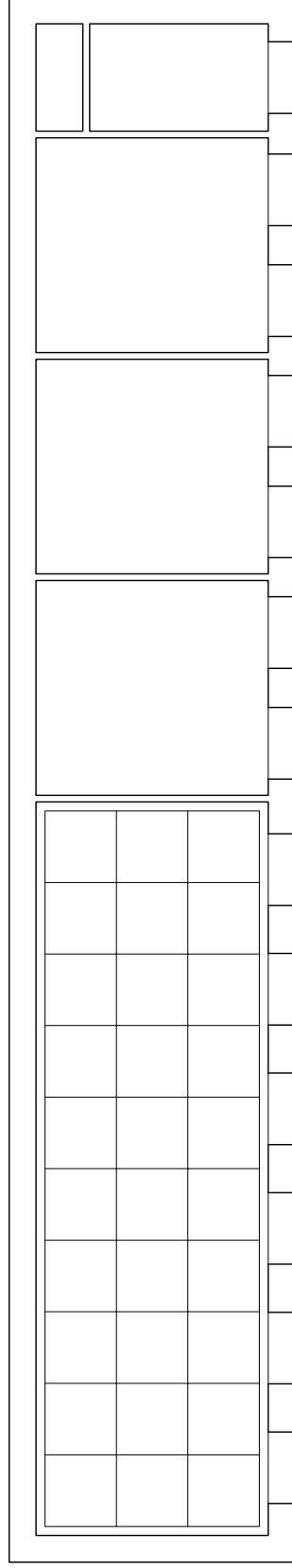
Proyecto 1477

5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

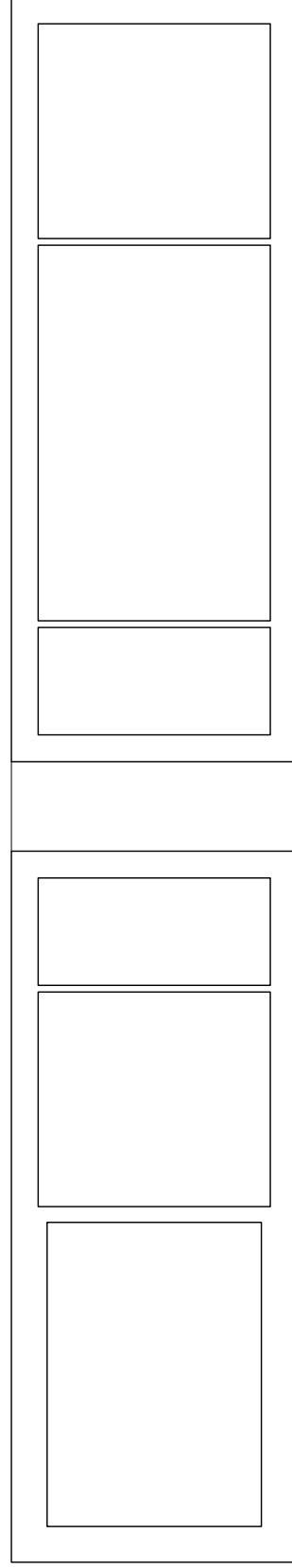
5.2.- Banca Medicea en Milán. Descripción de Filarete



Alzado



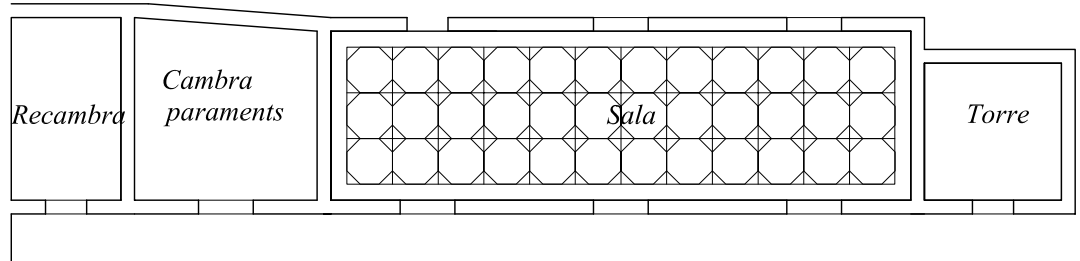
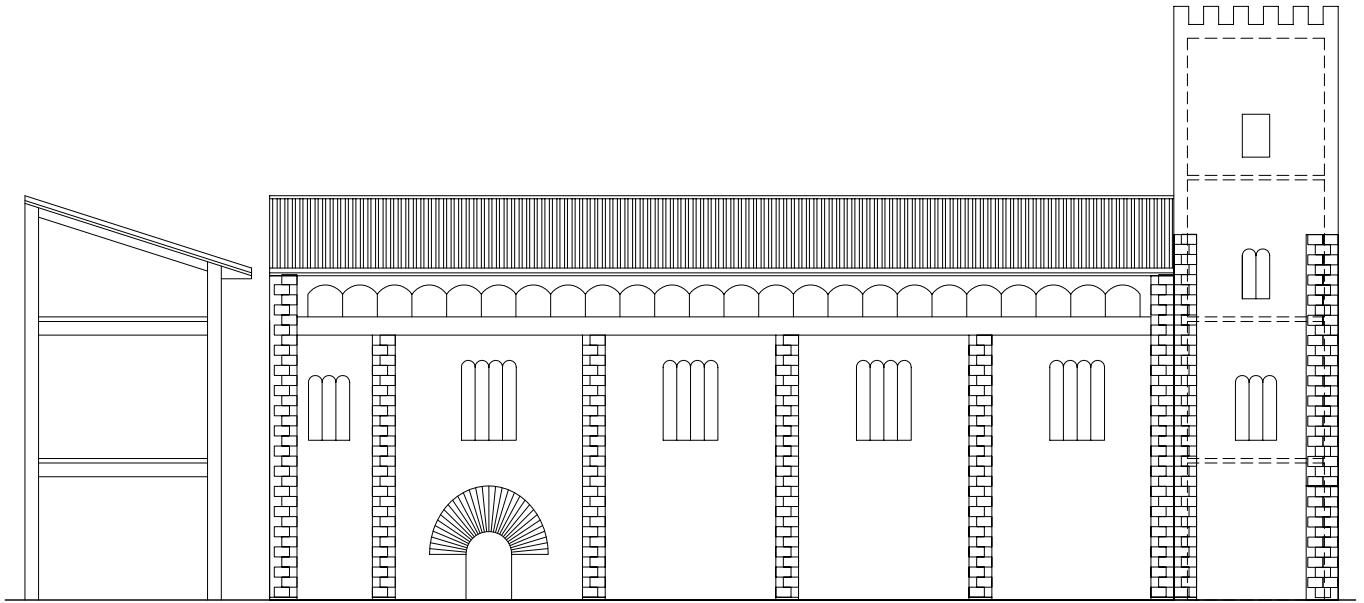
Planta Noble



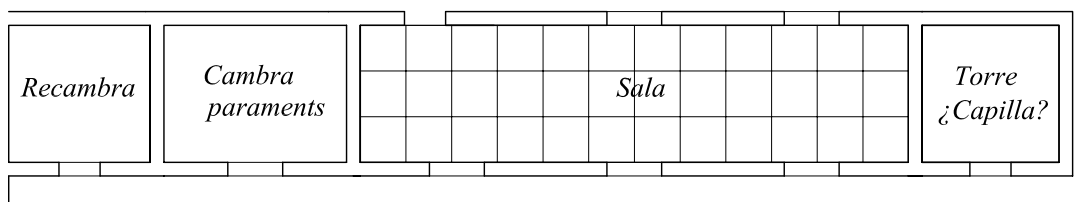
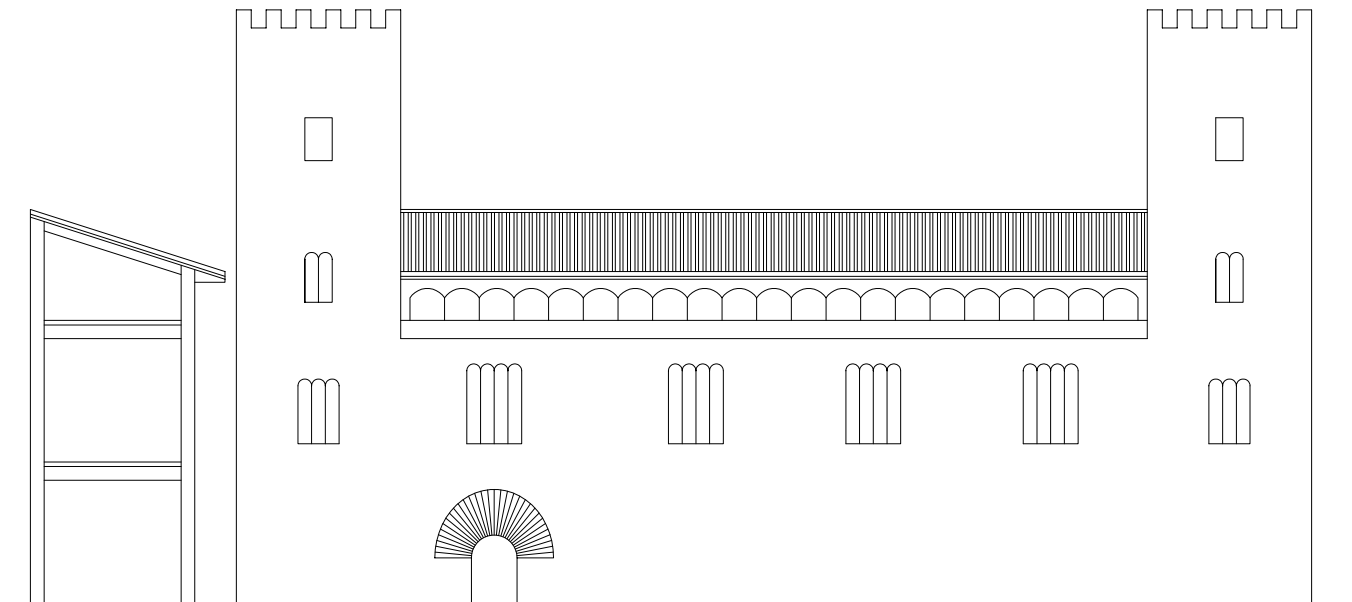
Planta Baja

5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

5.3.- Palacio de los Borja, duques de Gandía (I)



Restitución de lo especificado en el contrato de 1485

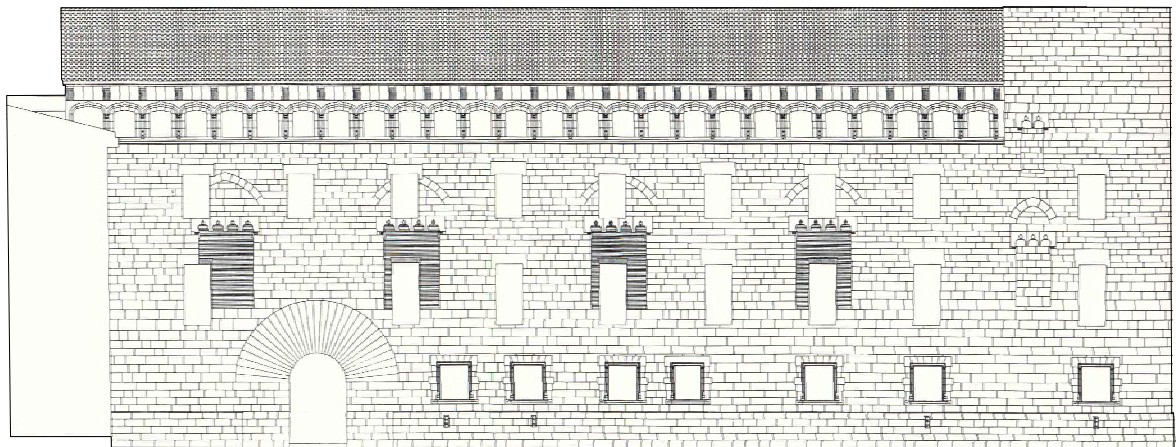
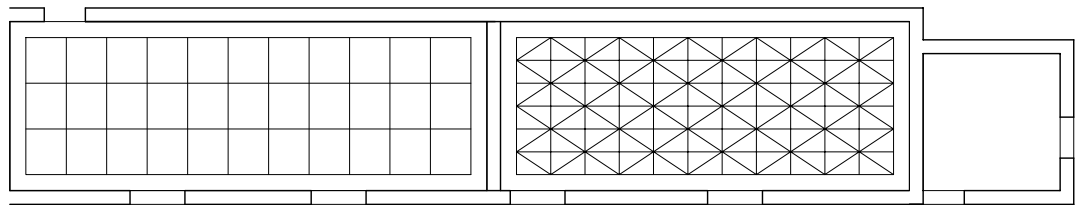
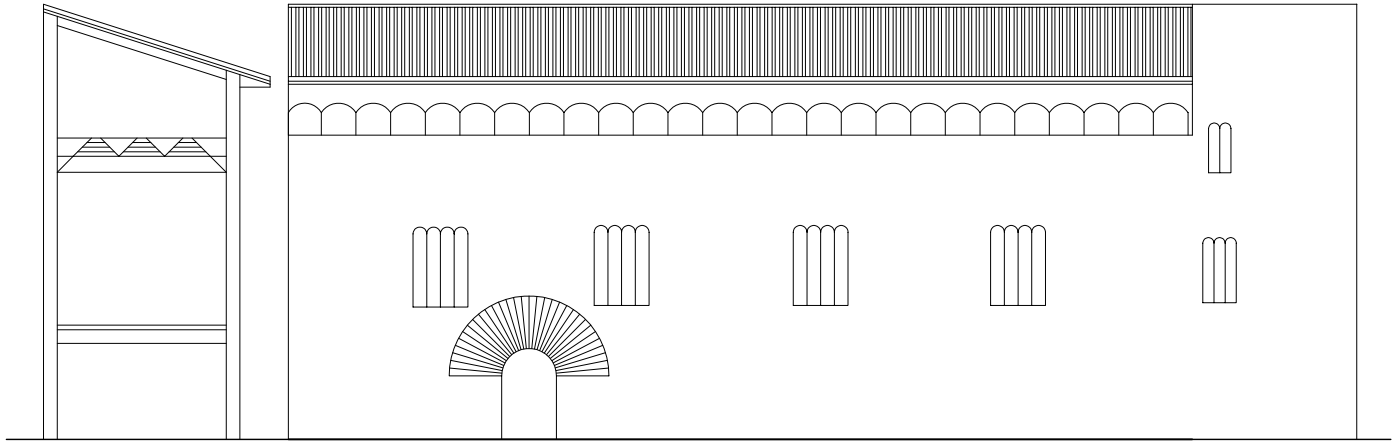


Hipótesis sobre la idea inicial previa al contrato de 1485

1 0 1 2 3 4 5 10 metros

5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

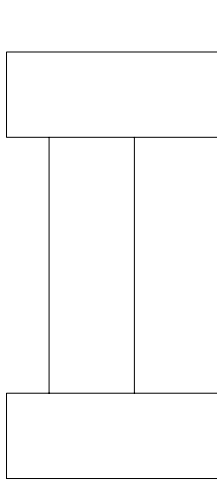
5.4.- Palacio de los Borja, duques de Gandía (II)



Fachada estado actual

5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

5.5.- Palacios de Alaquás y de Albalat dels Sorells



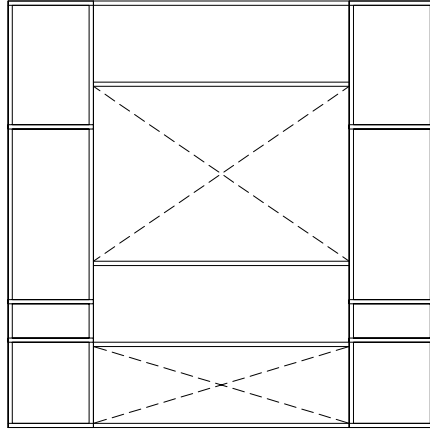
Alzado



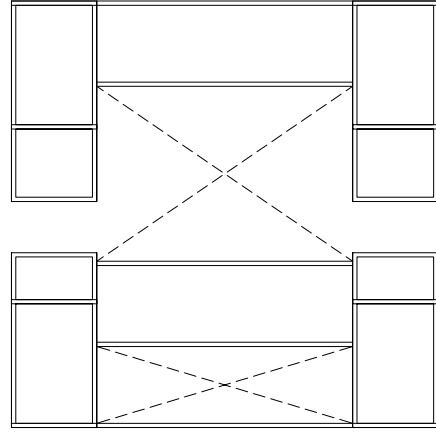
Castillo palacio de Alaquás



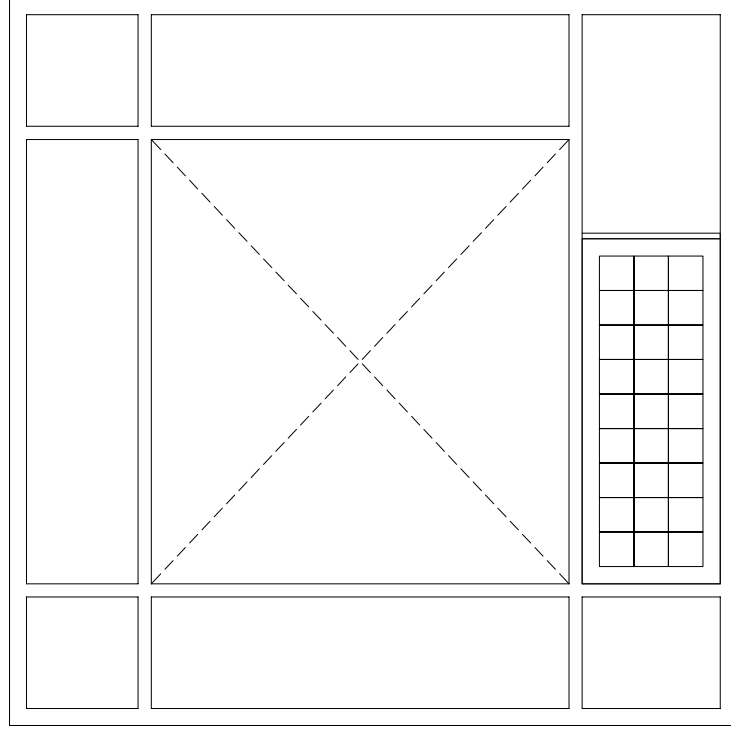
Castillo palacio de Albalat dels Sorells



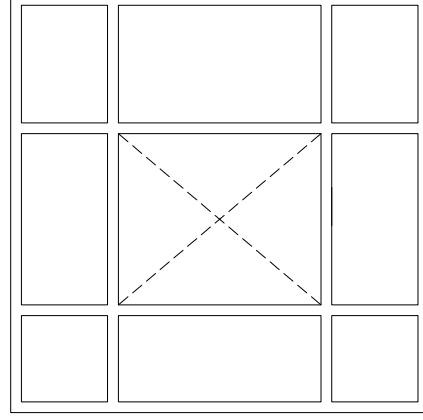
Planta principal



Planta baja



Casa del Gentilhombre, según Filarete *Planta principal de Alaquás (esquema)*

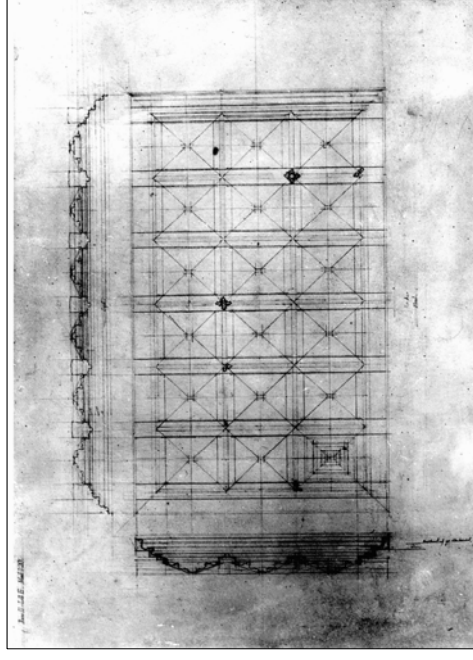
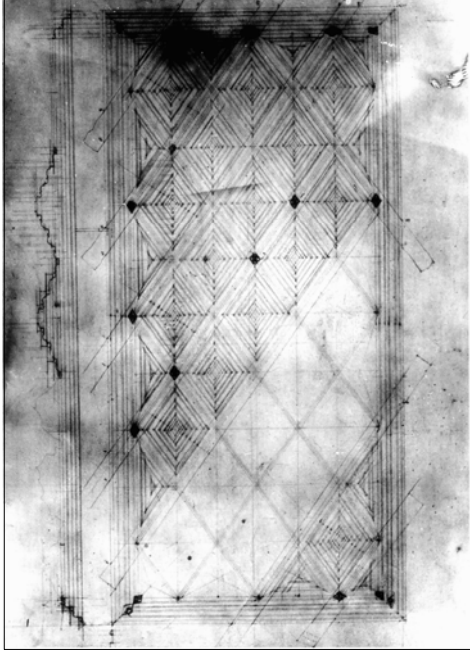
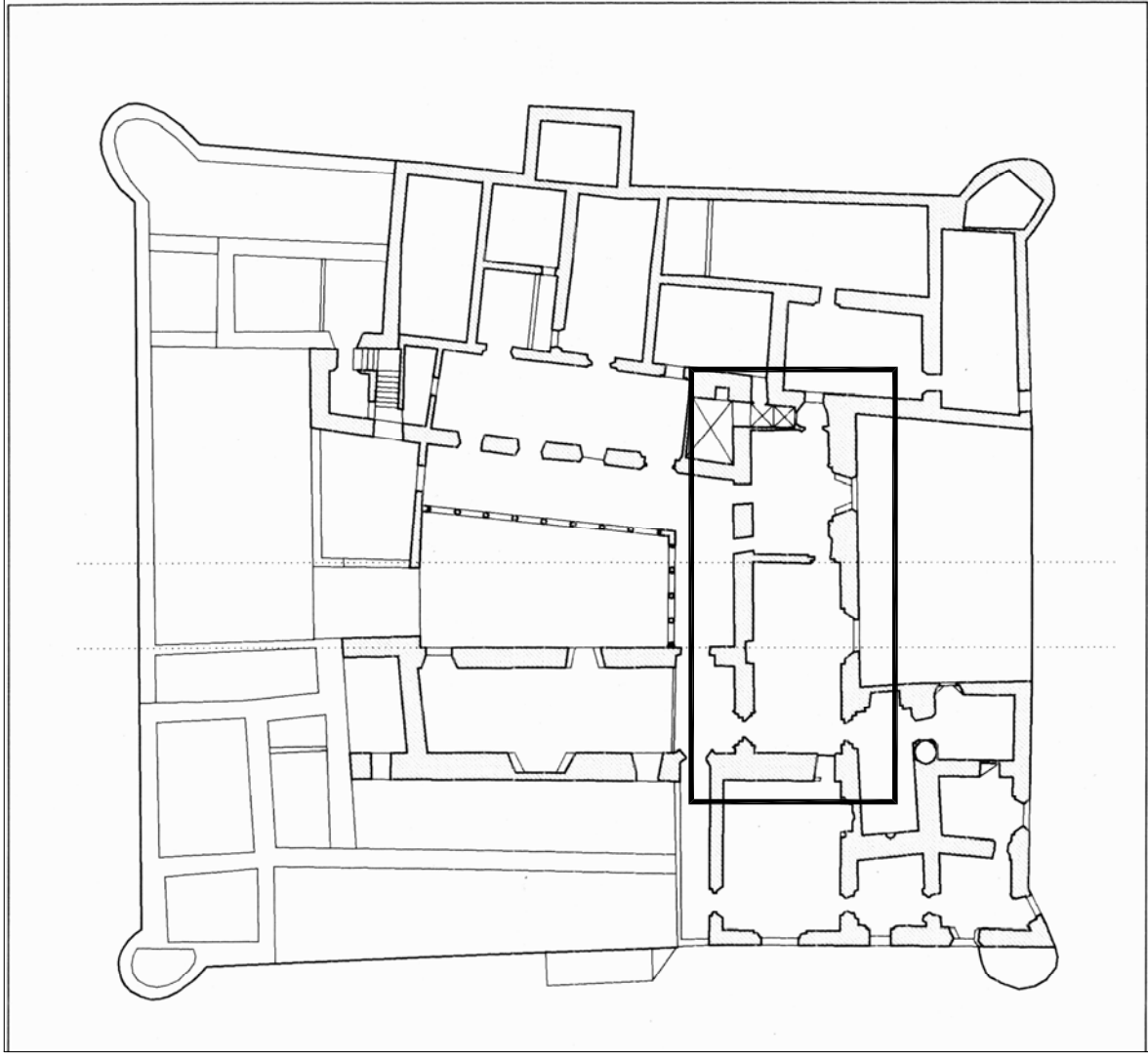


Planta principal de Albalat (esquema)



5.- OTROS EDIFICIOS RELACIONADOS

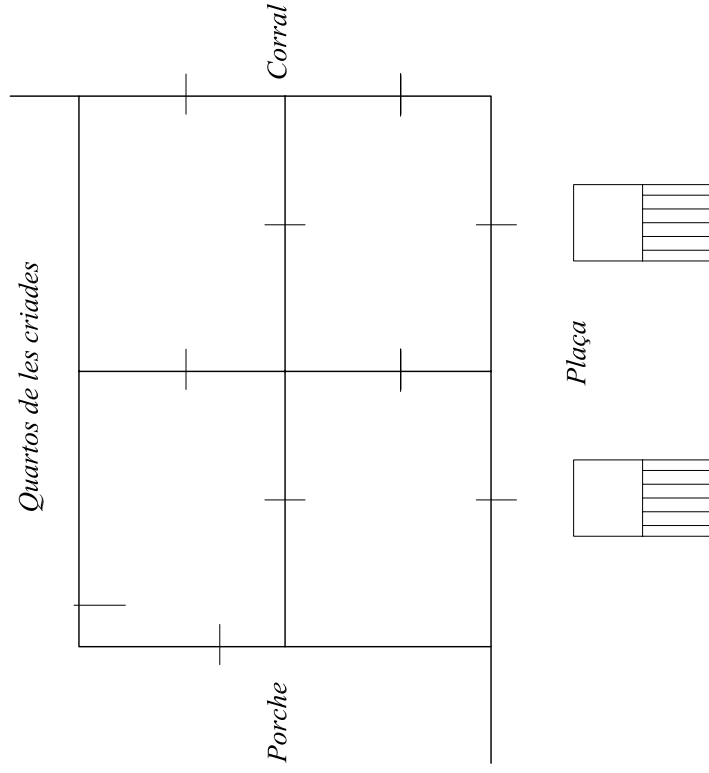
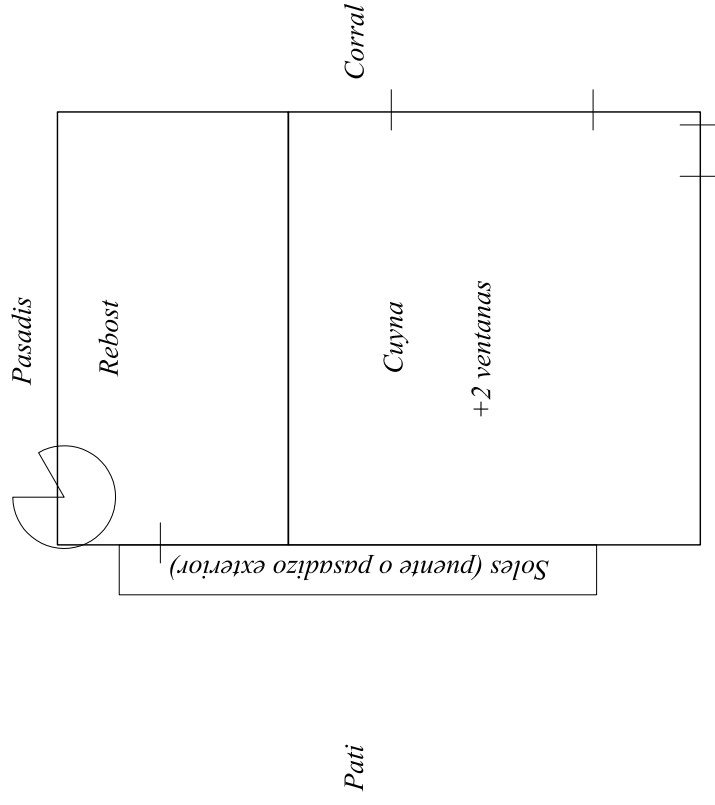
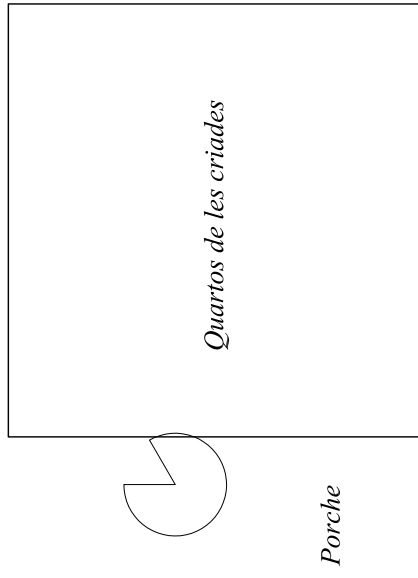
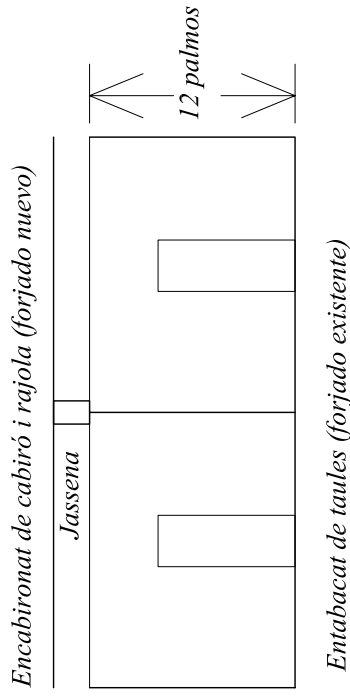
5.6.- Palacio de los Centelles en Oliva



Planta principal y dibujo de los artesonados, según los planos realizados por Egil Fisher (imágenes publicadas en "El palau dels Centelles d'Oliva: recull gràfic i documental")

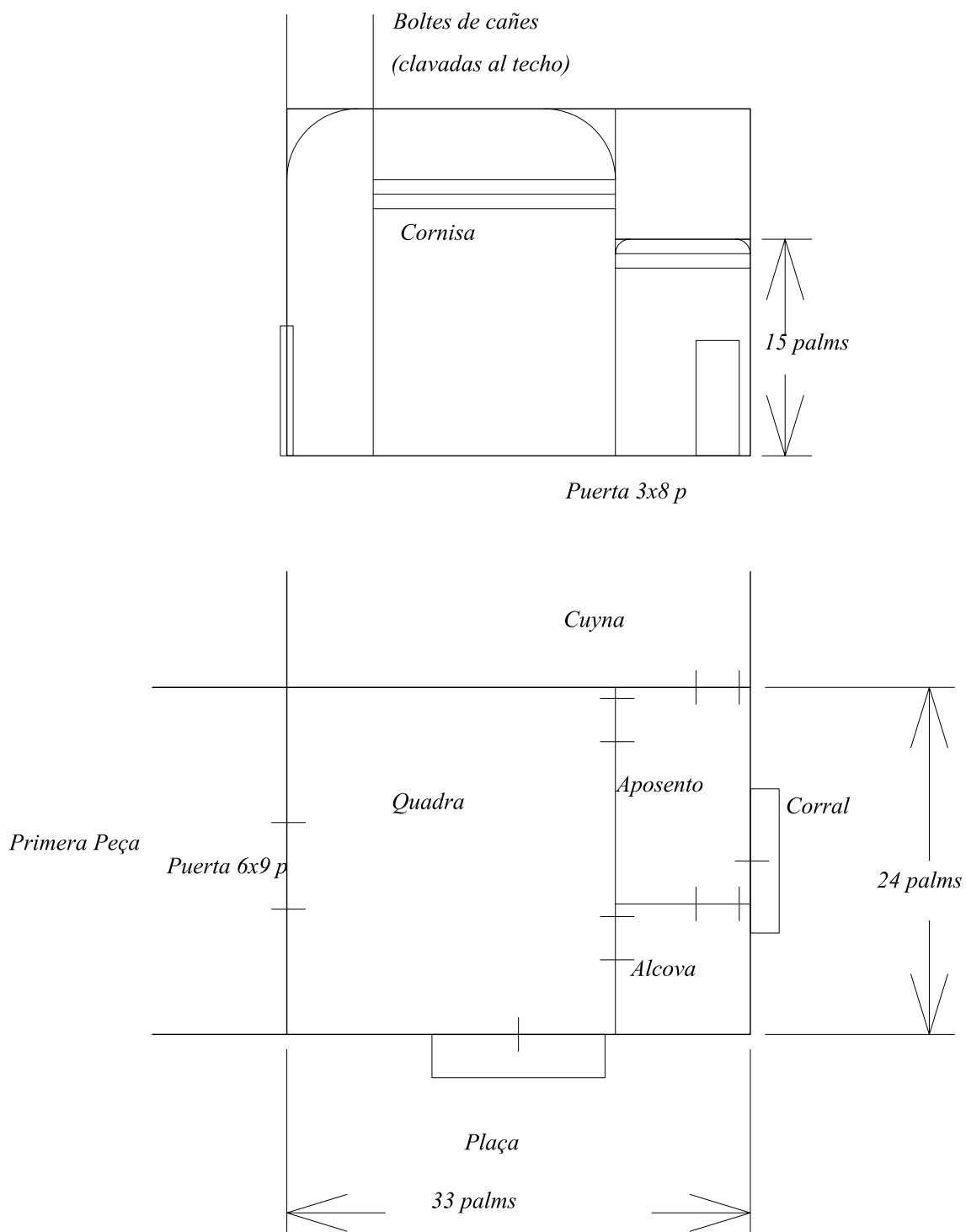
6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.1.- Croquis sobre el contrato 1703 (I)



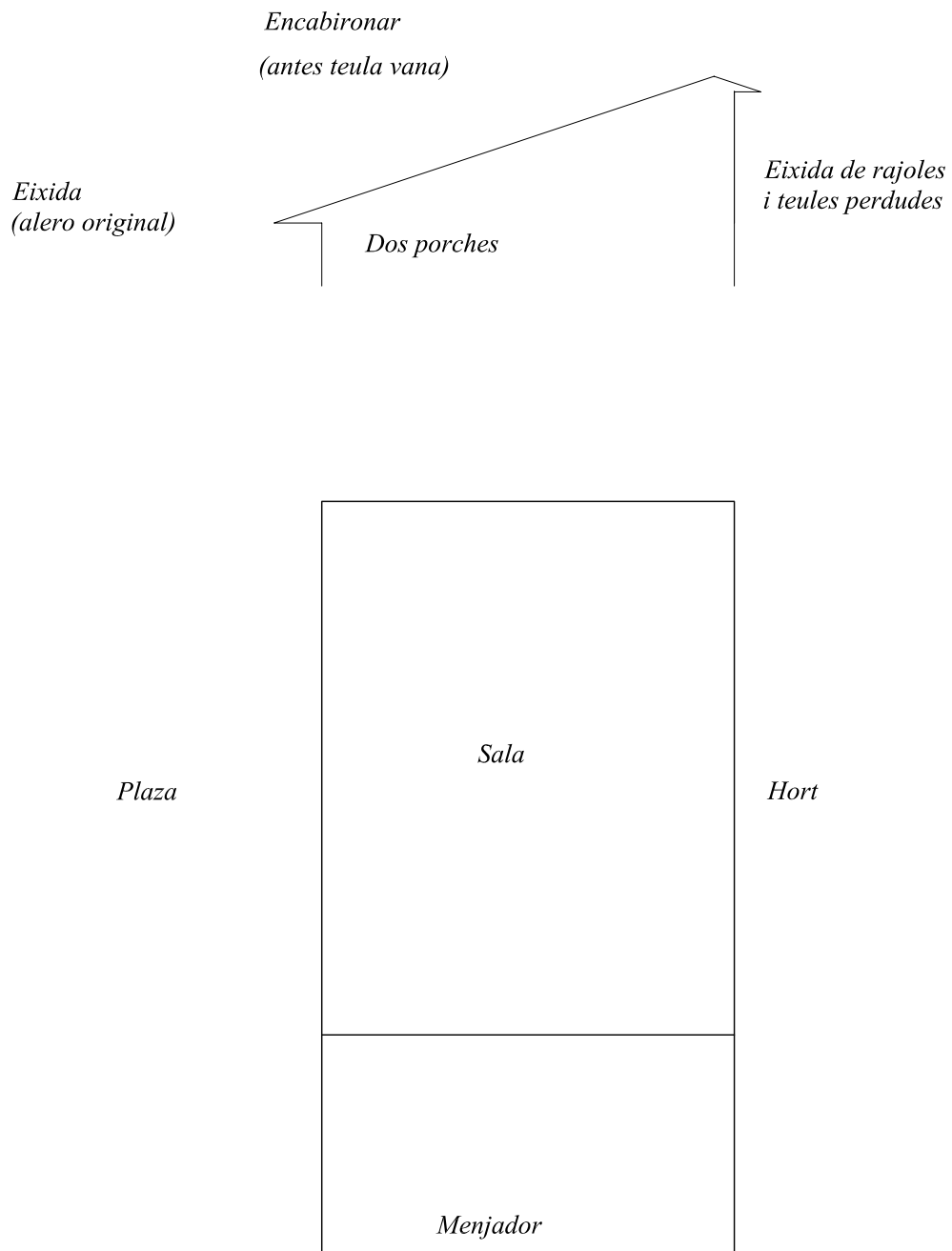
6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.2.- Croquis sobre el contrato 1703 (II)



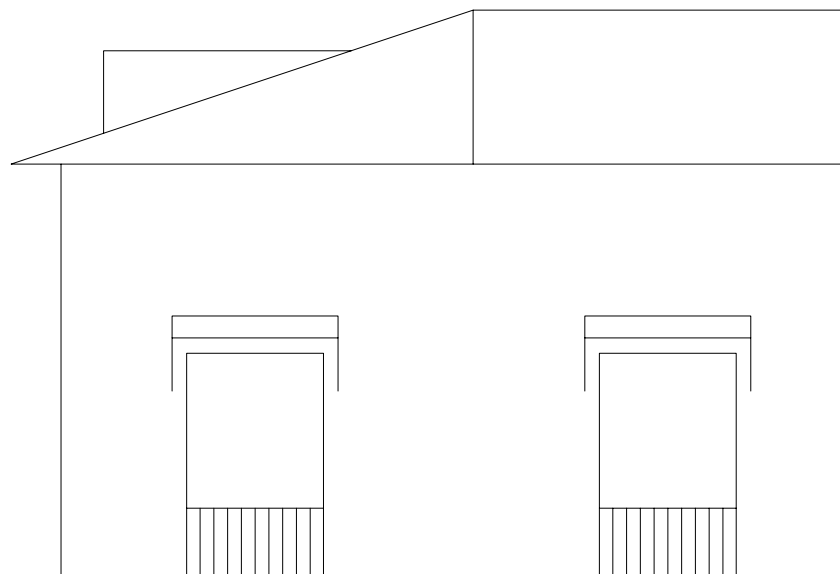
6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.3.- Croquis sobre el contrato 1703 (III)



6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.4.- Croquis sobre el contrato 1703 (IV)



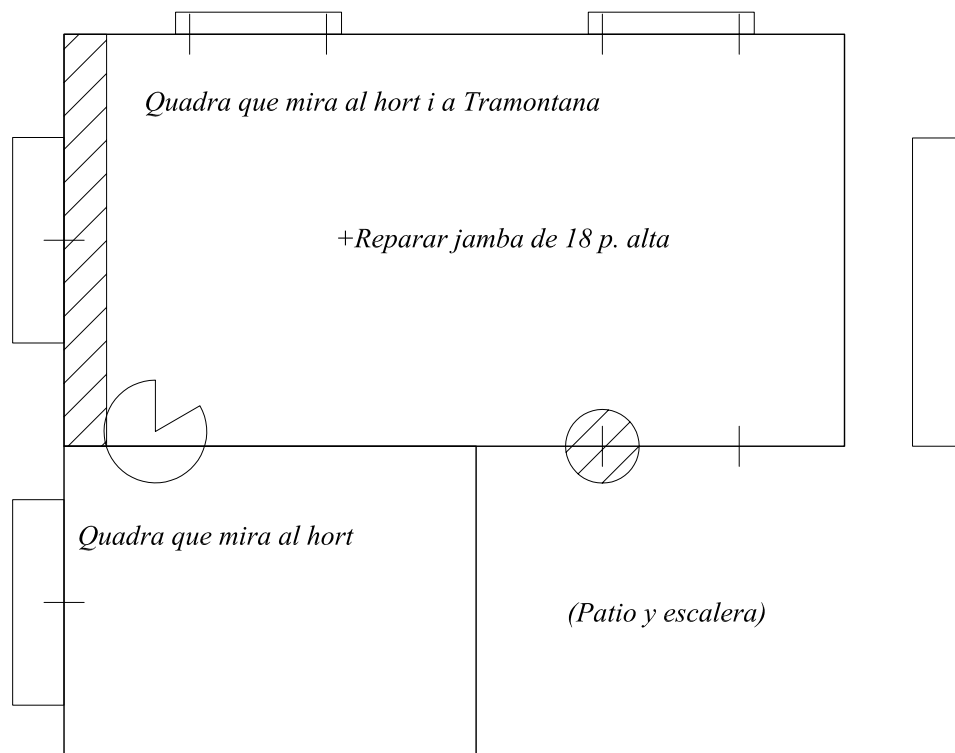
Tramontana

*Empostat 2 taules
2 Ventanas de 8x13 p. con antepecho*

*Reparación pared
24x24 p*

+ Balcón

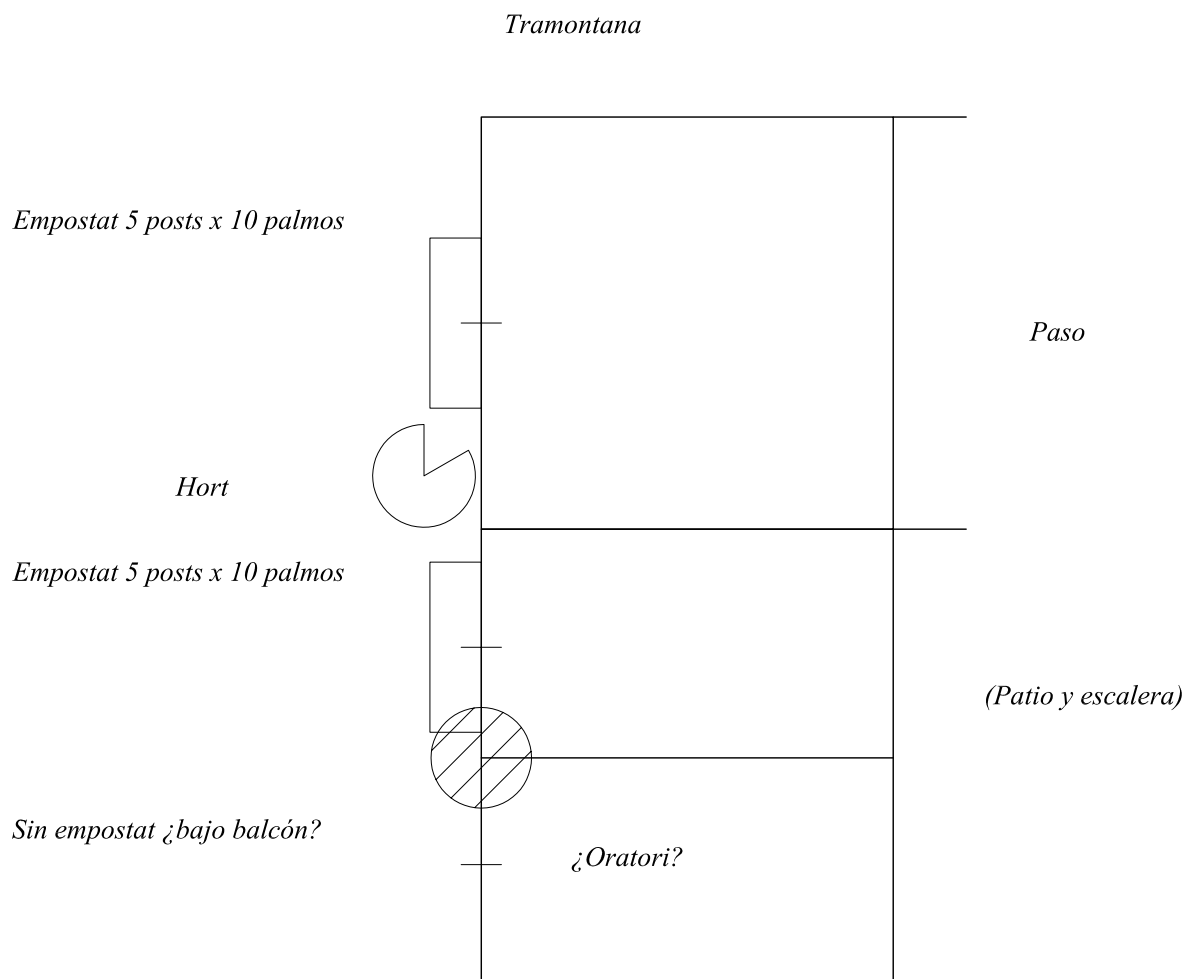
Hort



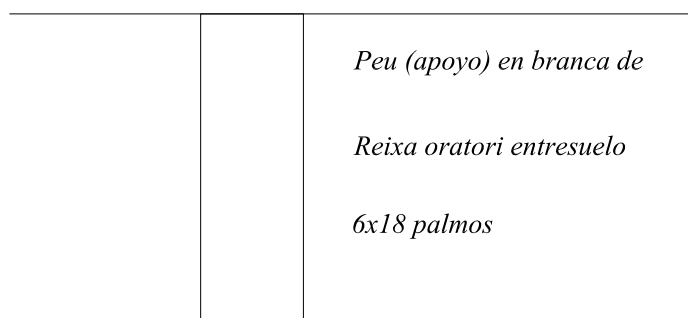
*Empostat 5 taules
(3 palmos más ancho que balcón)*

6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.5.- Croquis sobre el contrato 1703 (V)



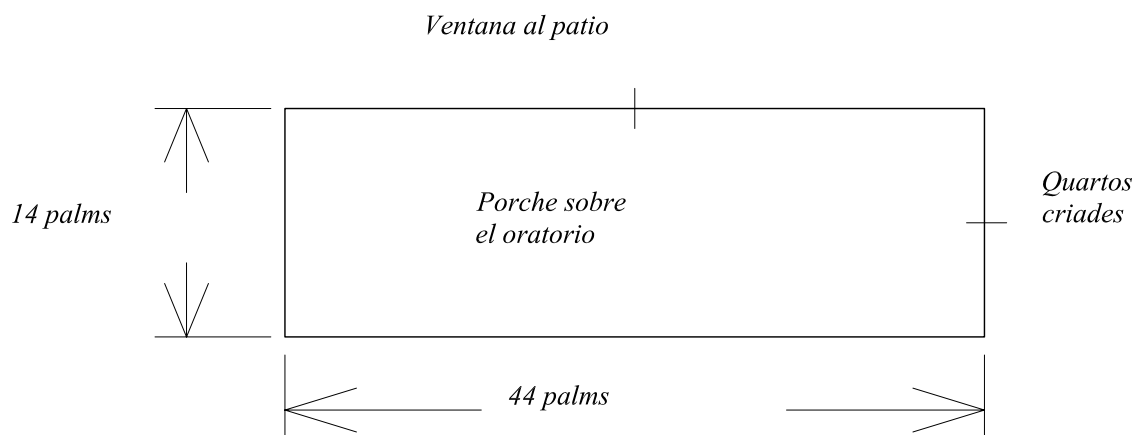
Ventanas con rejas de suelo a techo en las que se maciza el antepecho



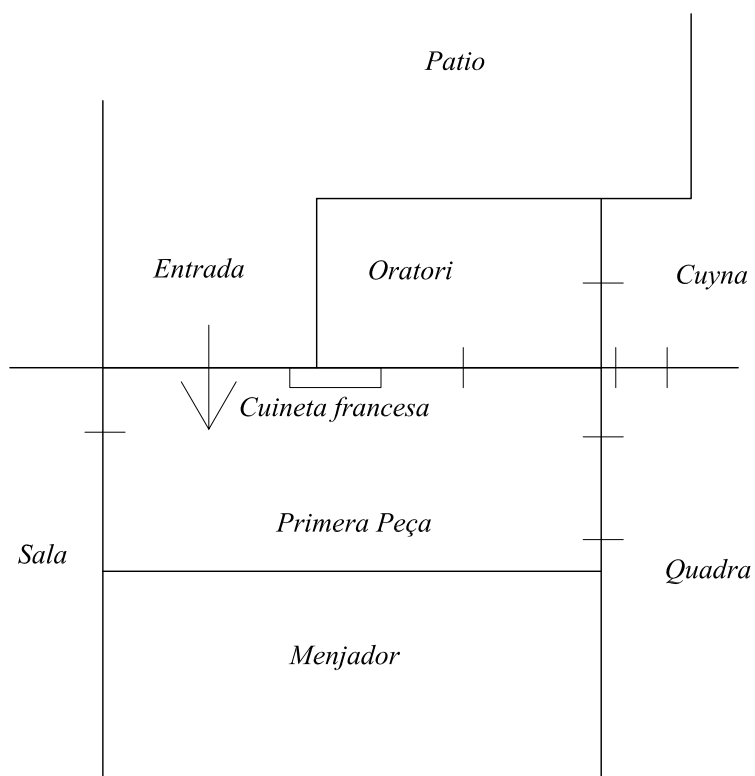
(Semisótano)

6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.6.- Croquis sobre el contrato 1703 (VI)

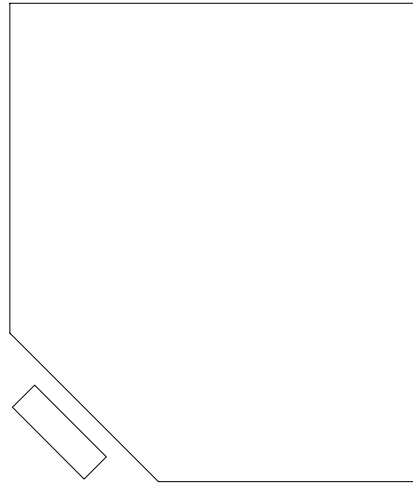
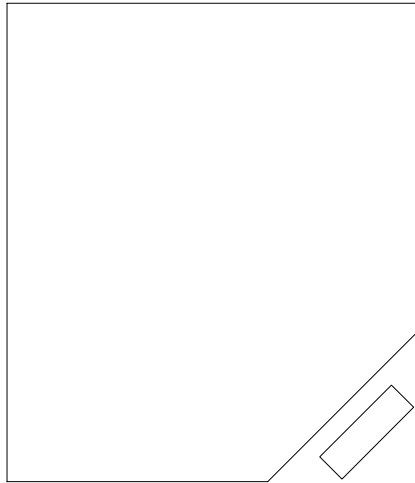


(Dimensiones incluyen seguramente alero)

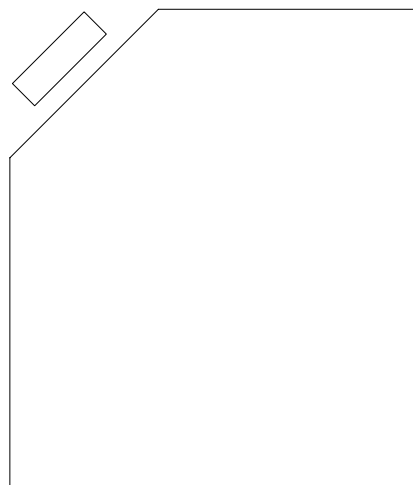
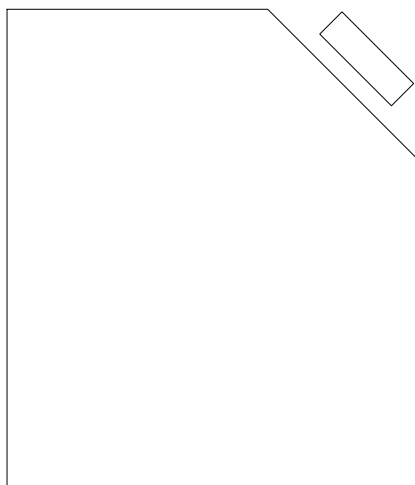


6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.7.- Croquis sobre el contrato 1703 (VII)



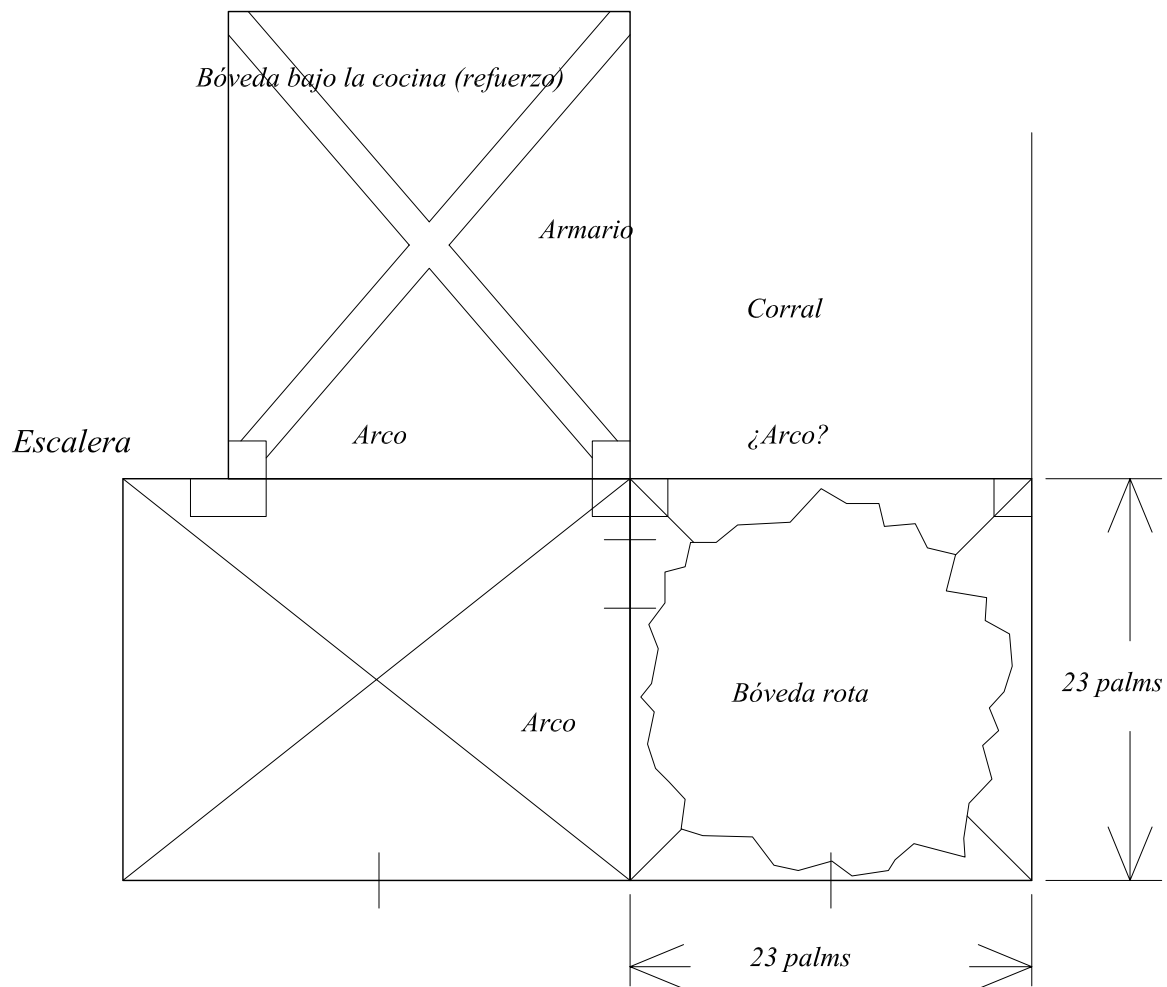
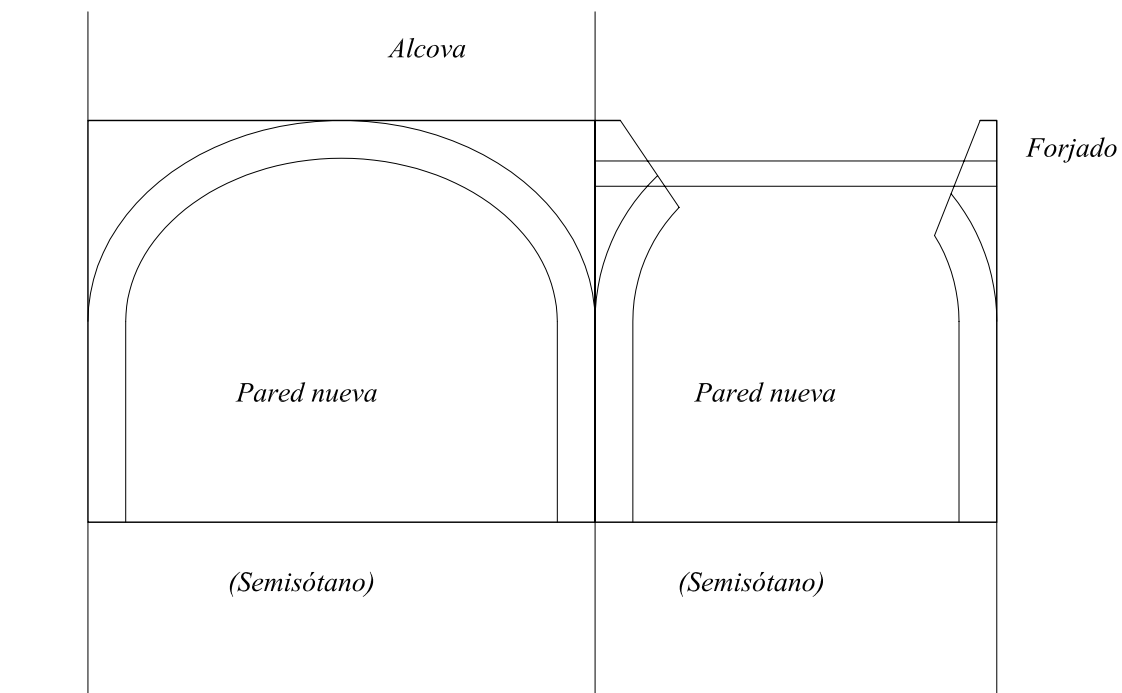
Huytavo del jardín con bancos



Puerta y tapia del corral

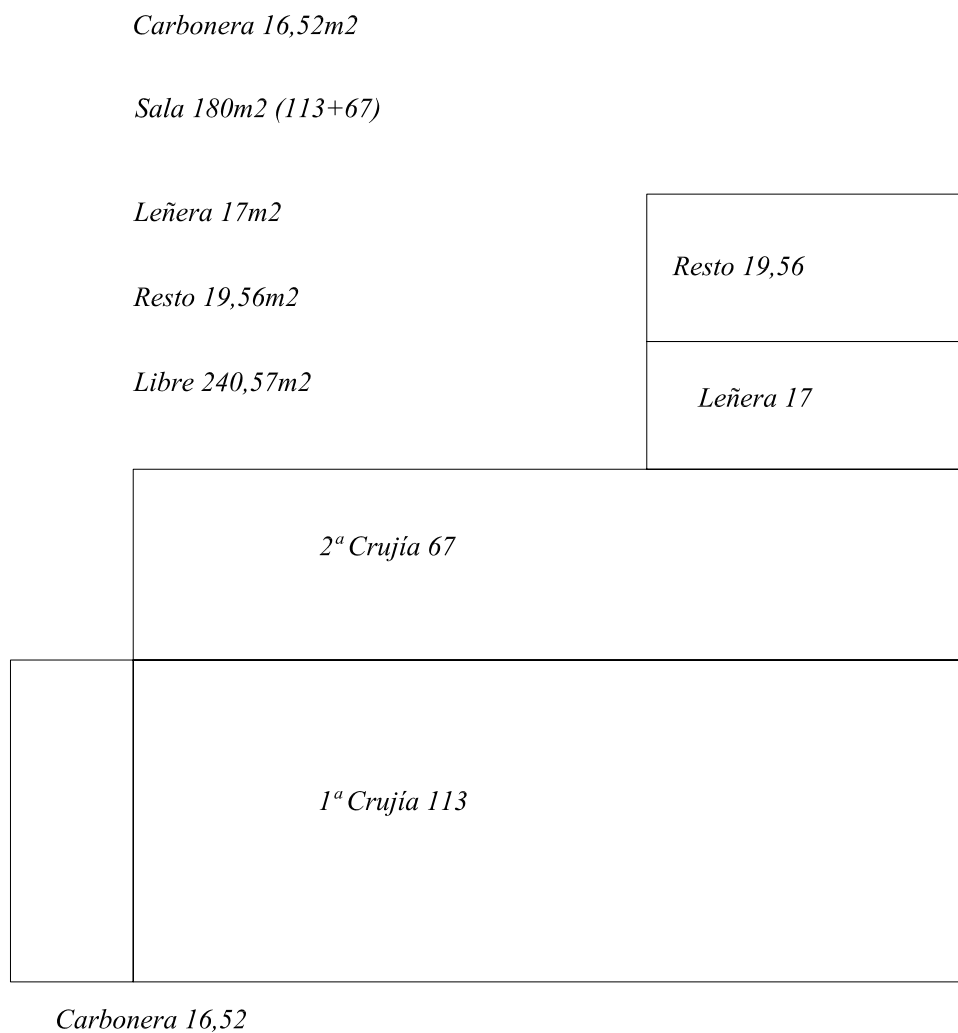
6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.8.- Croquis sobre el contrato 1703 (VIII)

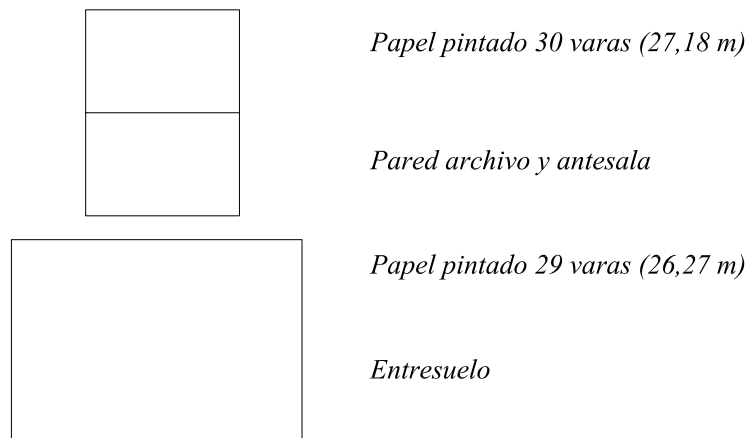


6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

6.9.- Croquis sobre la tasación de 1882 e inventario de 1817

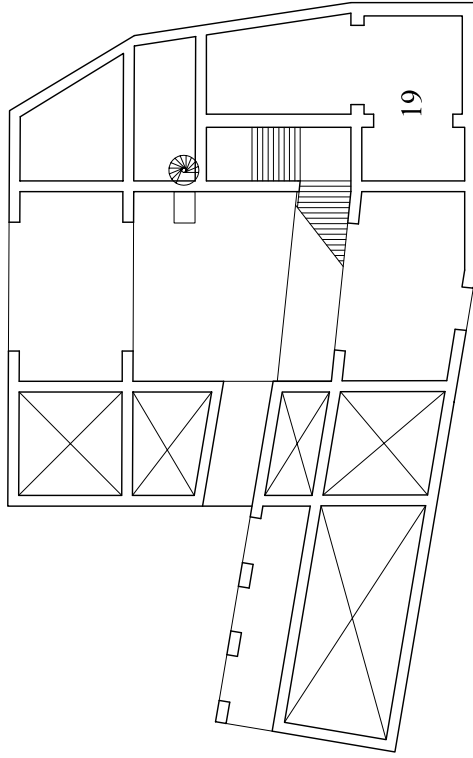


Inventario 1817

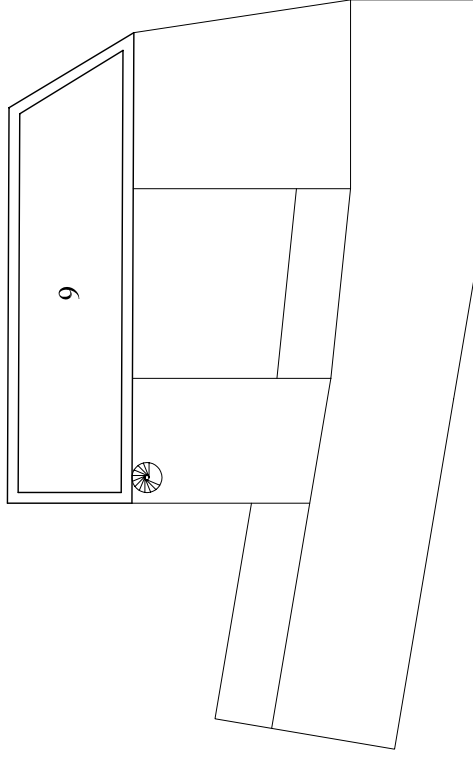


6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

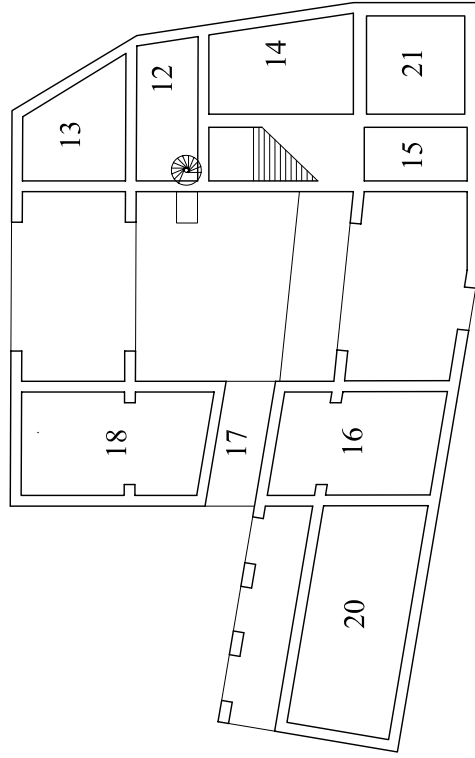
6.10.- Restitución distribución siglo XV (inventario 1485)



ENTRESUELO

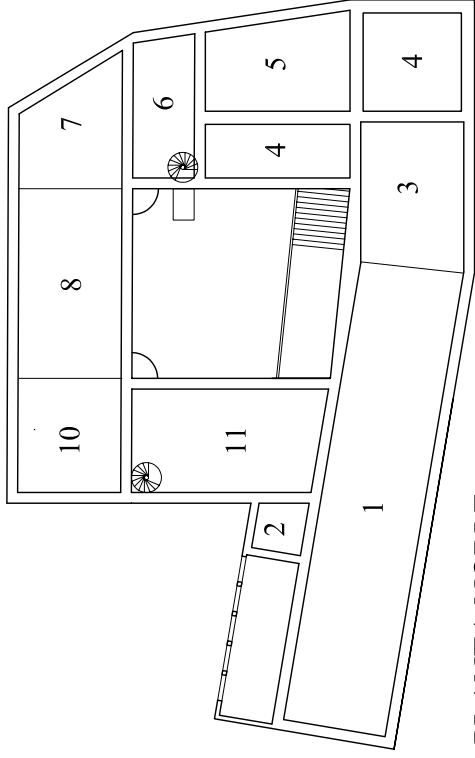
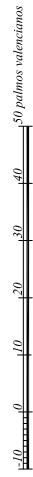


PORCHES



PLANTA BAJA

- 1.- Sala
- 2.- Capella
- 3.- Cambra major
- 4.- Recambra
- 5.- Cambra gran nova
- 6.- Cuyna
- 7.- Rebost
- 8.- Menjador
- 9.- Porxe
- 10.- Cambra del menjador



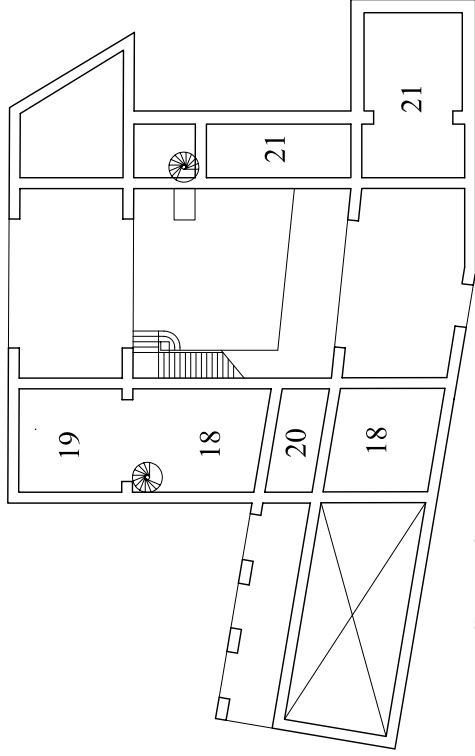
PLANTA NOBLE

- 11.- Menjador/studi major
- 12.- Cambra de les dones
- 13.- Stable gran
- 14.- Cambra del moços
- 15.- Stable chic
- 16.- Cambra escuders
- 17.- Celler a ma esquerra
- 18.- Celler a ma dreta
- 19.- Studi que respon a la carrera
- 20.- Horno
- 21.- Pallisa

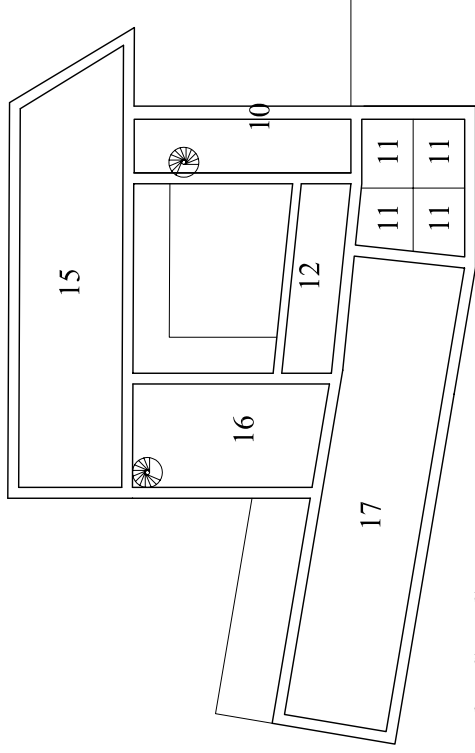


6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

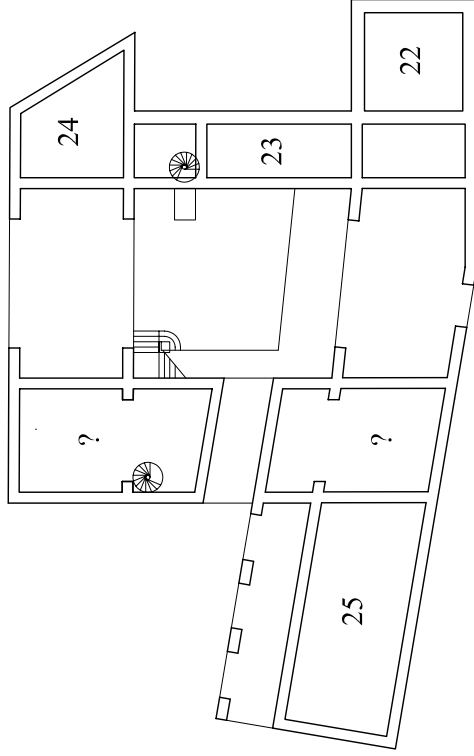
6.11.- Restitución distribución siglo XVIII (contrato 1703+inventario 1817)



ENTRESUELO



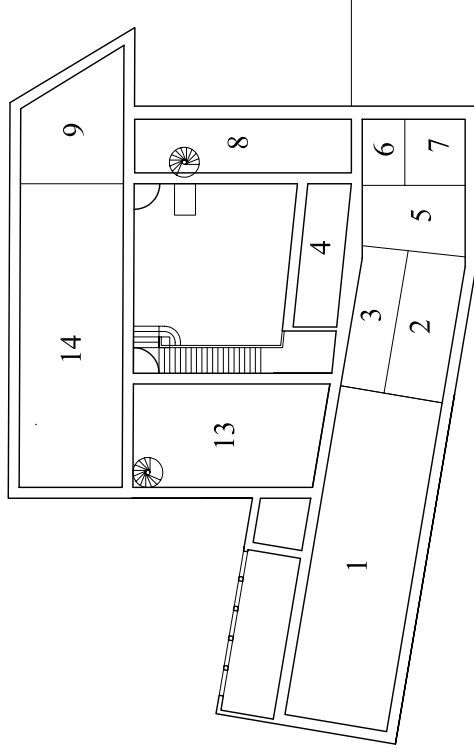
PORCHES



PLANTA BAJA

- 1.- Sala
- 2.- Menjador
- 3.- Primera peça
- 4.- Oratori de Misa
- 5.- Quadra
- 6.- Aposento
- 7.- Alcoba
- 8.- Cuyna
- 9.- Rebost
- 10.- Quartos de les criades
- 11.- Quadres y alcobes
- 12.- Porxe del oratori

0 10 20 30 40 50 palmos valencianos



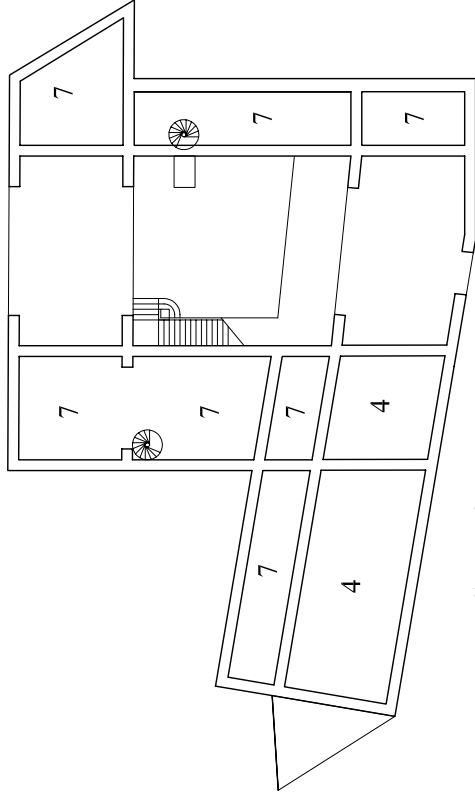
PLANTA NOBLE

- 13.- Quadra que mira al hort
- 14.- Id. al hort y a Tramontana
- 15.- Porche
- 16.- Porche que mira al hort
- 17.- Porche que mira a la plaça
- 18.- Entresuelo
- 19.- Cuyнета del gentilhome
- 20.- Oratori entresuelo
- 21.- Entresuelo bovedas
- 22.- Cavallerisa
- 23.- Aposento cochero
- 24.- Aposento eixint a ma dreta

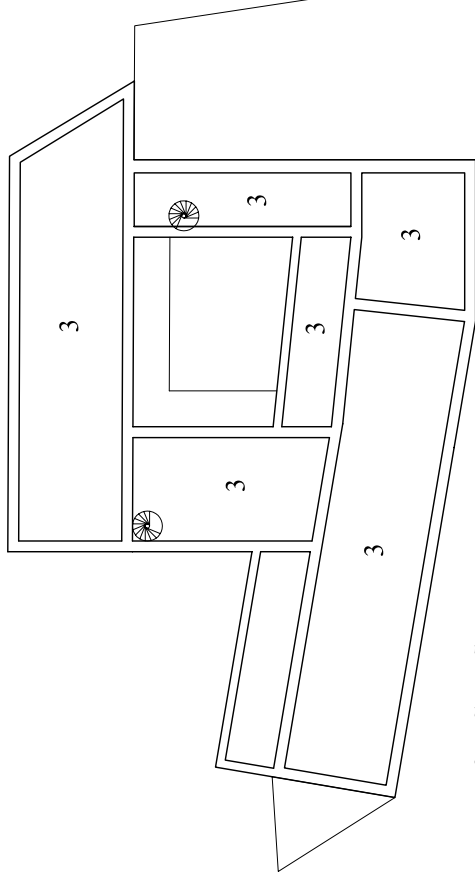
0 1 2 3 4 5 10 metros

6.- INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

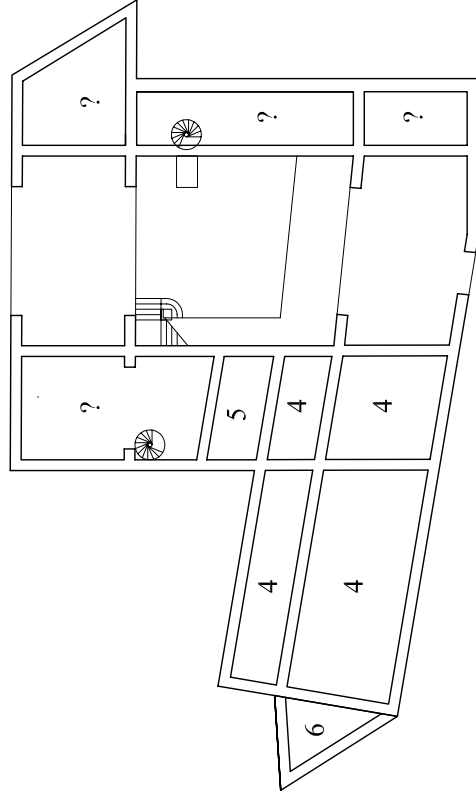
6.12.- Hipótesis distribución hacia 1878



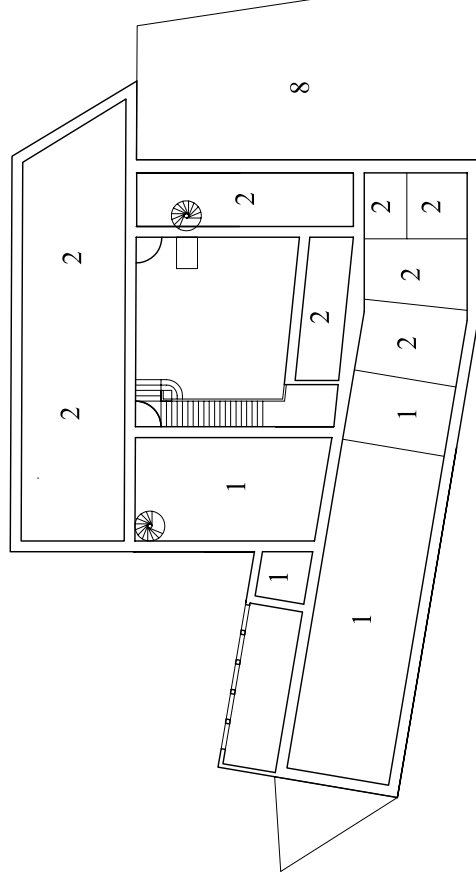
ENTRESUELO



PORCHES



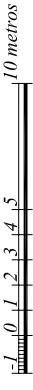
PLANTA BAJA



PLANTA NOBLE

- 1.- Locales vinculados al Ateneo-Casino Obrero
- 2.- Vivienda de los propietarios (?)
- 3.- Fábrica textil de Salvador Calvet
- 4.- Locales vinculados al horno

- 5.- Leñera del horno
- 6.- Carbonera de la fábrica
- 7.- Vivienda de alquiler (?)
- 8.- Parcela segregada y edificada



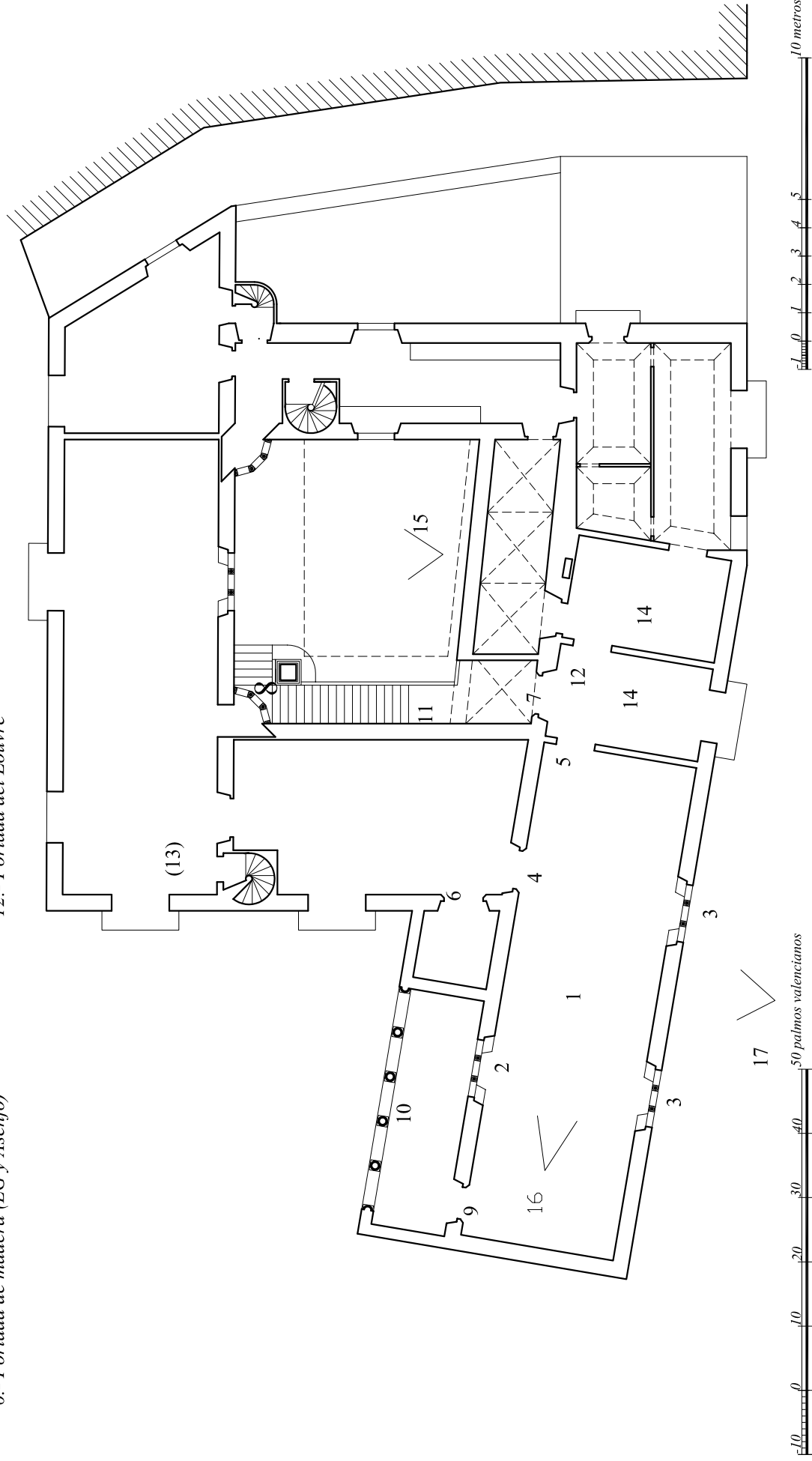
7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.1.- Localización de elementos conservados o dibujados

- 1.- Artesonado de la Sala (Poleró y LG)
- 2.- Ventana de la Sala (Poleró y LG)
- 3.- Ventanas fachada (Llorente y LG)
- 4.- Puerta formas textiles (LG y Asenjo)
- 5.- Puerta conopial Sala (Poleró y LG)
- 6.- Portada de madera (LG y Asenjo)

- 7.- Portada de acceso (Asenjo)
- 8.- Portada del entresuelo (Asenjo)
- 9.- ¿Portada secundaria? (E. Sala)
- 10.- ¿Galería de Massarrojos?
- 11.- Ménsula del Louvre
- 12.- Portada del Louvre

- 13.- ¿Portada de Manises? (¿en el entresuelo?)
- 14.- Friso de cardinas oculto (Museo BB.AA.)
- 15.- Vista del patio (Venturi)
- 16.- Vista de la Sala (Poleró, Sala y LG)
- 17.- Vista de la fachada (Asenjo y Llorente)

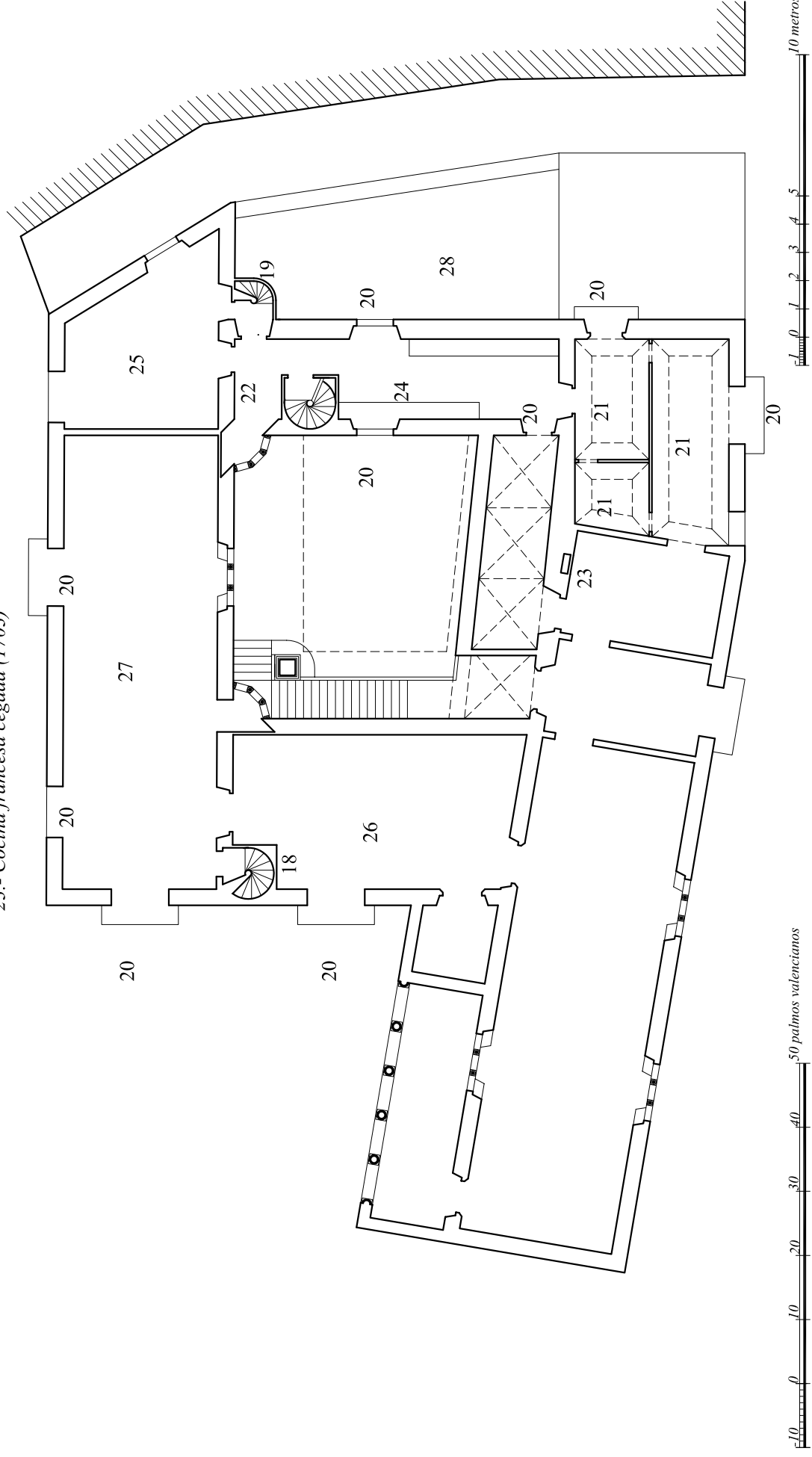


7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.2.- Localización de elementos documentados

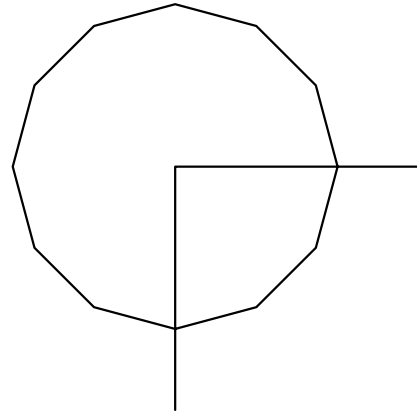
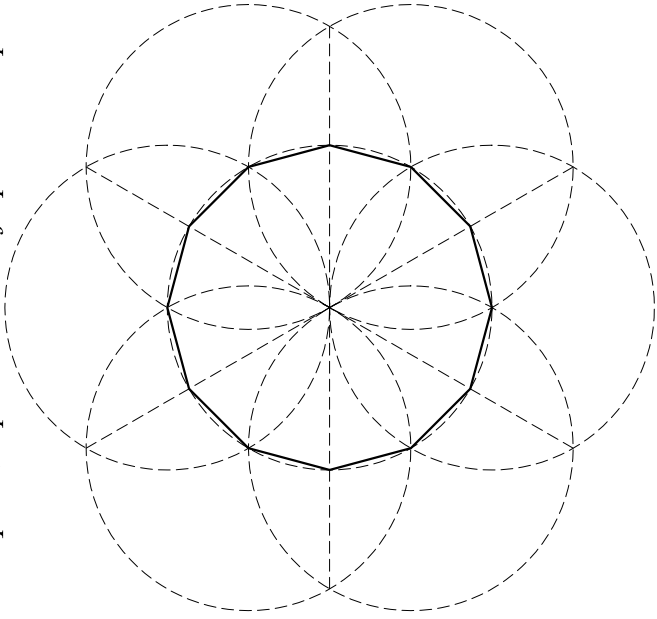
- 18.- Escalera de caracol (1485 y 1703)
- 19.- Escalera de caracol nueva (1703)
- 20.- Huecos documentados en 1703
- 21.- Cuadra, aposento y alcoba (1703)
- 22.- Pasillo acceso a la cocina (1703)
- 23.- Cocina francesa cegada (1703)

- 24.- Cocina en 1703
- 25.- Rebot o despensa en 1703
- 26.- Cámara que mira al huerto (1703)
- 27.- Id. al huerto y a Tramontana (1703)
- 28.- Corral de 1703, vendido en el XIX

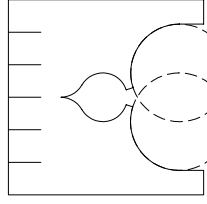


7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

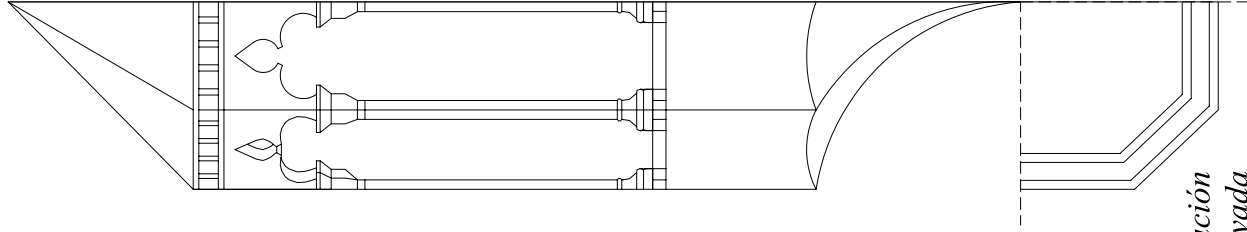
7.3.- Pasos en esquina, a partir del dibujo publicado por Venturi



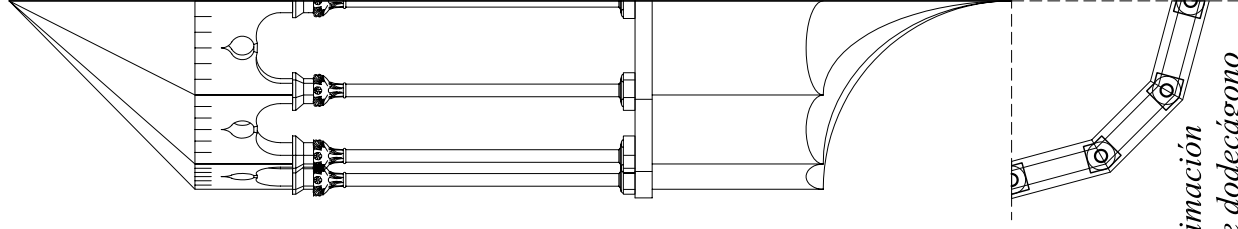
Trazado geométrico de la planta



Diseño del arco trilobulado



Primera aproximación sobre planta ochavada

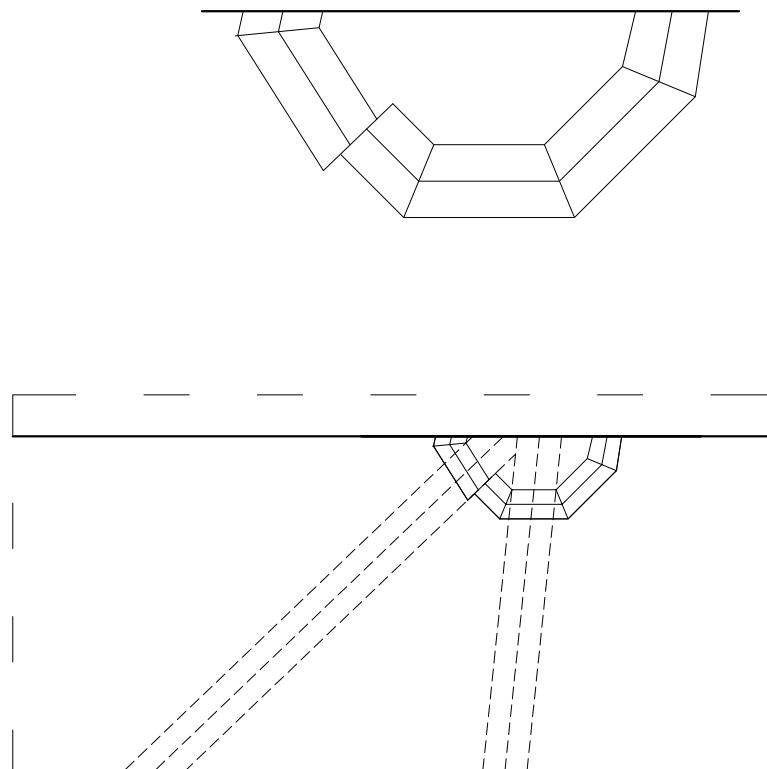
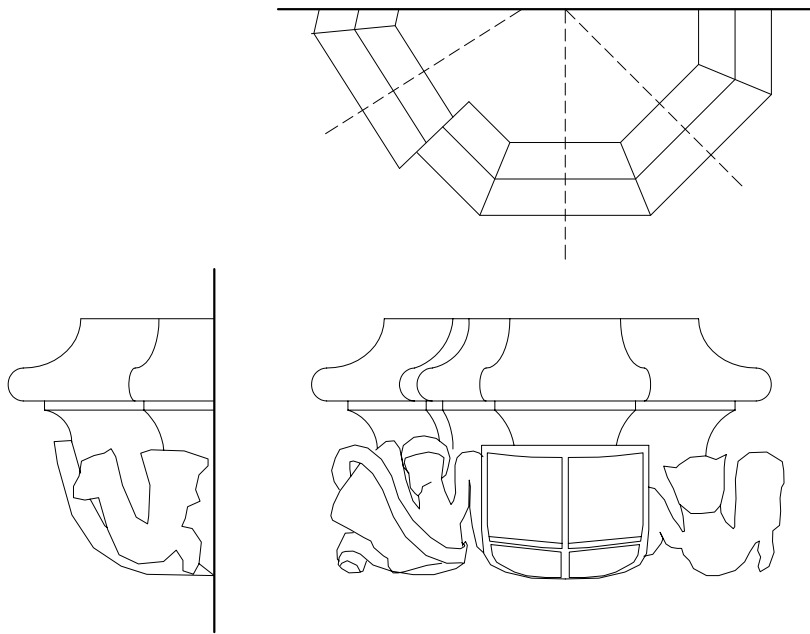


Segunda aproximación sobre cuarto de dodecágono



7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.4.- Ménsula y desarrollo de los nervios



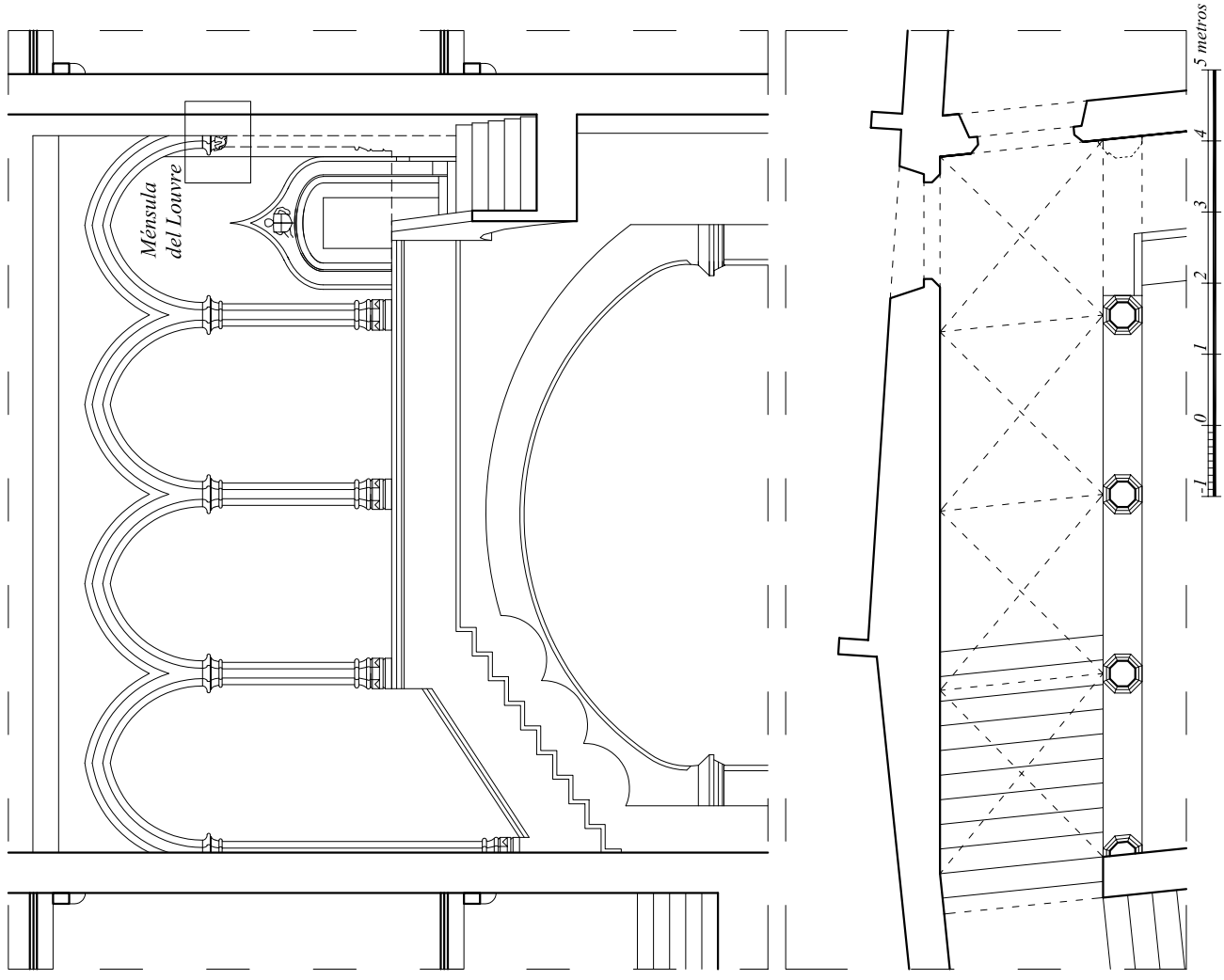
0 1 2 3 4 5 metros

7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.5.- Hipótesis sobre la galería del patio

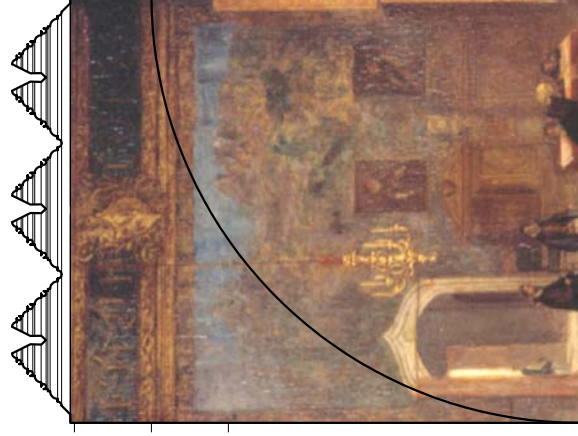
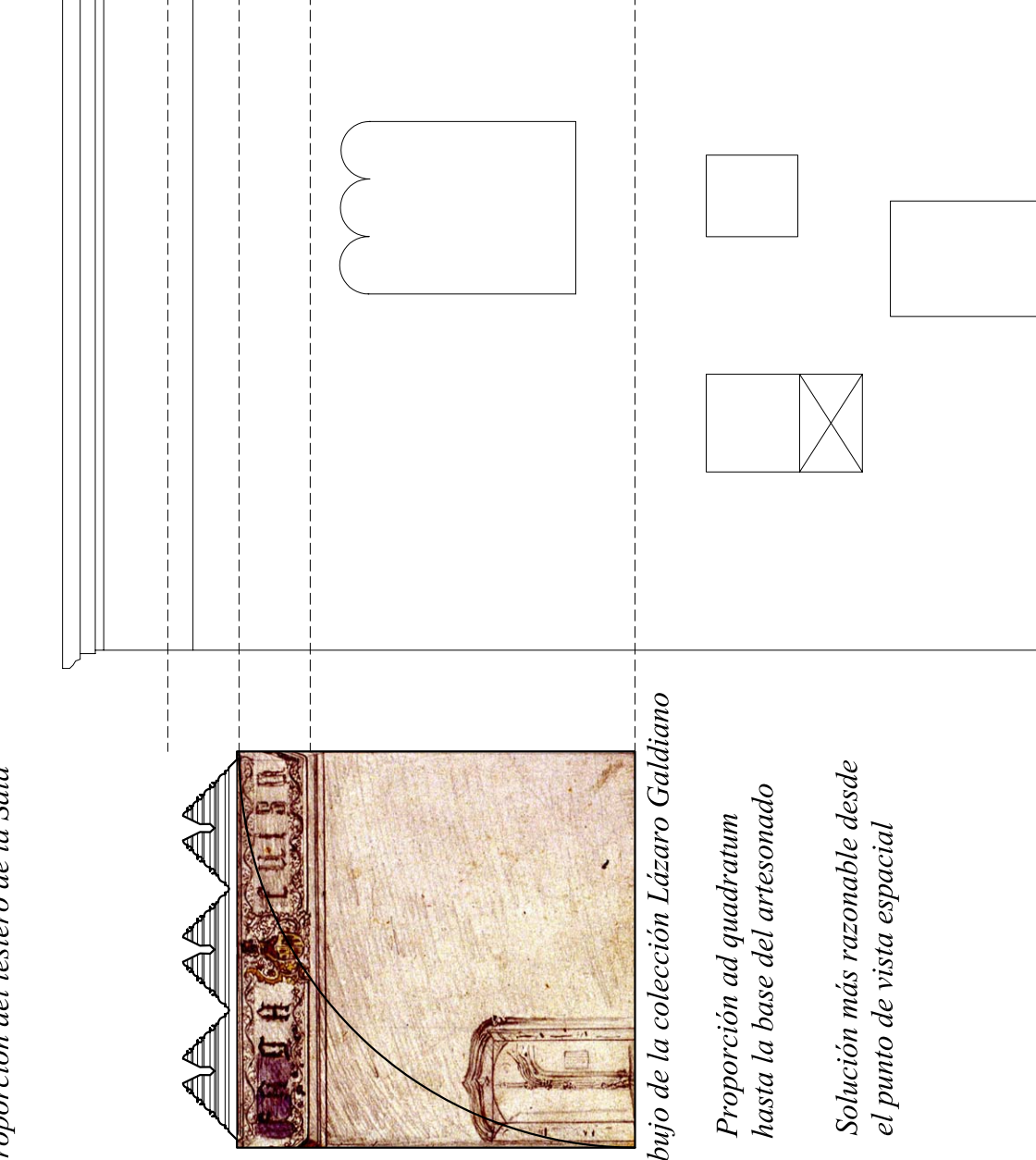


Galería en el castillo de Alaquás



7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.6.- Proporción del testero de la Sala



Detalle del lienzo de Vicente Poleró

Proporción ad quadratum hasta la base del friso

Probablemente se trata de una licencia del artista

Dibujo de la colección Lázaro Galdiano

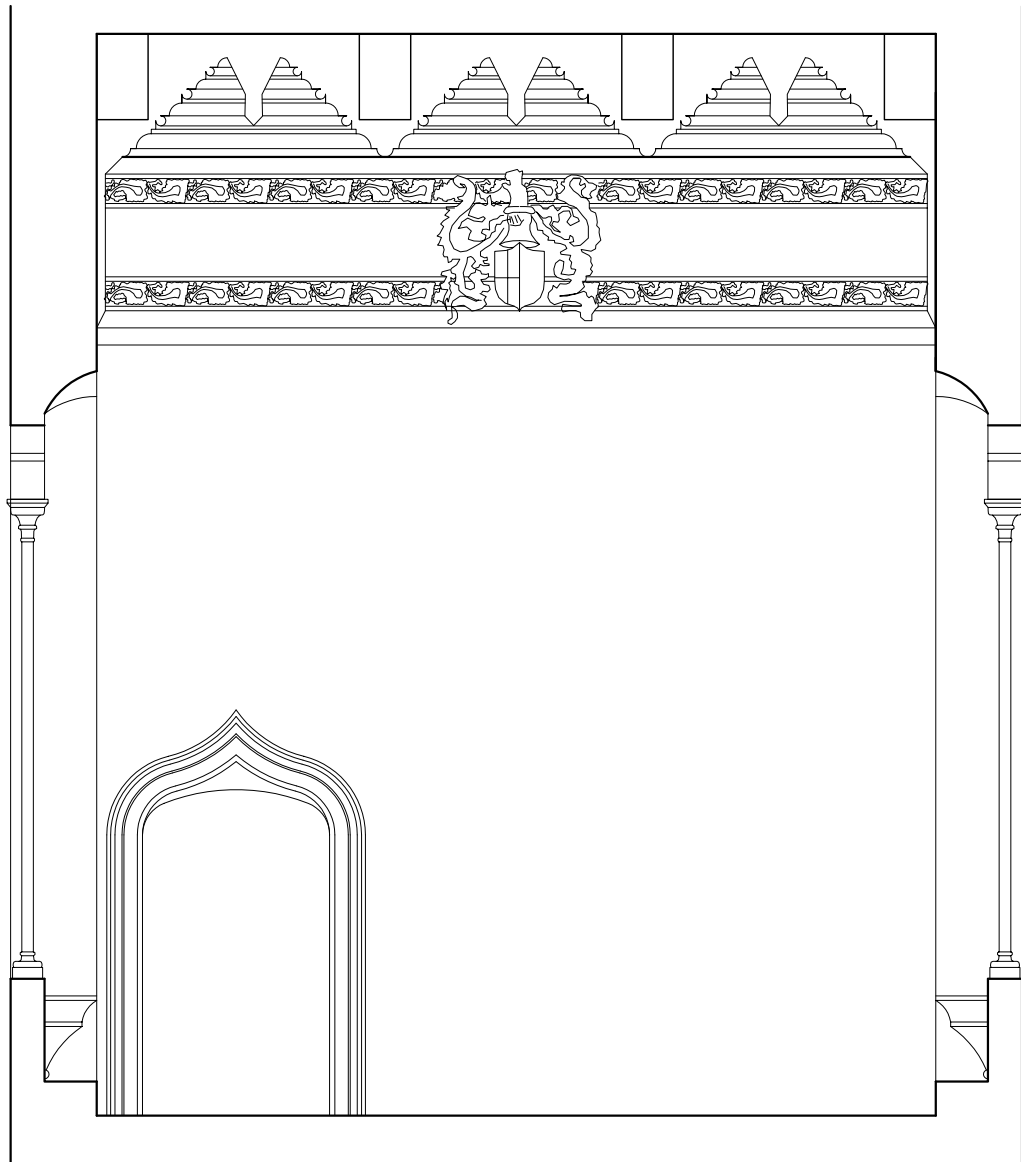
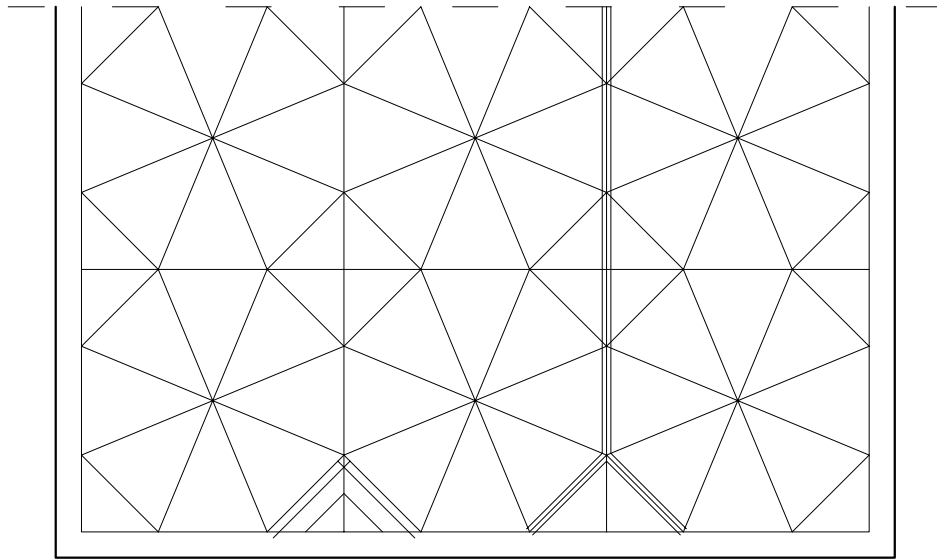
Proporción ad quadratum hasta la base del artesonado

Solución más razonable desde el punto de vista espacial

Alzado parcial de 1877. Hay un error evidente en las alturas, explicable si pensamos que se ha medido desde dentro hasta la base del artesonado

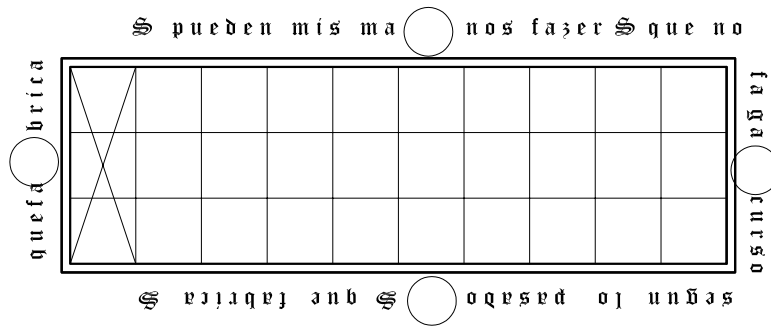
7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.7.- Restitución del friso y artesonado

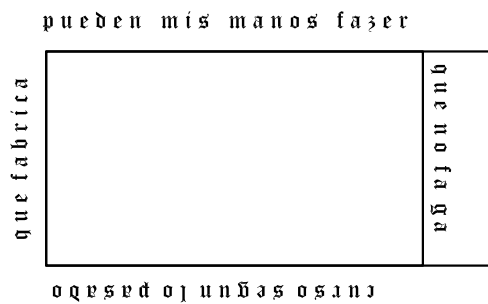


7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

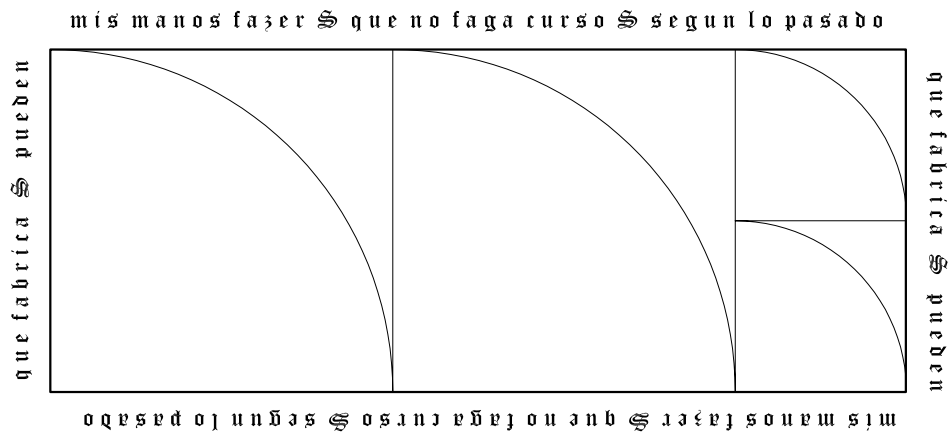
7.8.- Hipótesis para la procedencia del friso



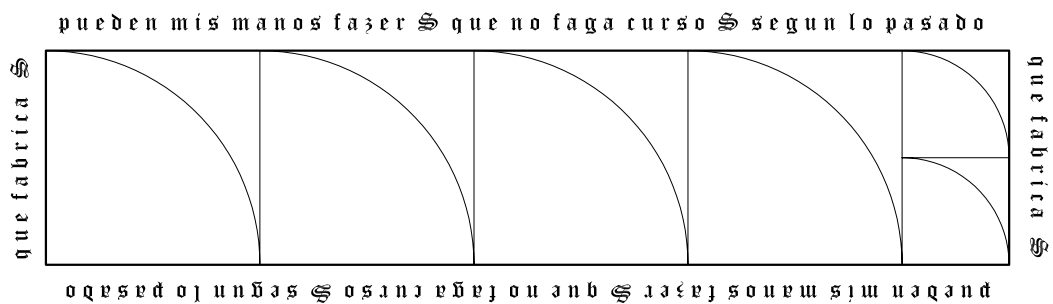
Disposición de la leyenda en el palacio de los Sorell



Hipótesis 1: Sala más pequeña + adición de fragmentos



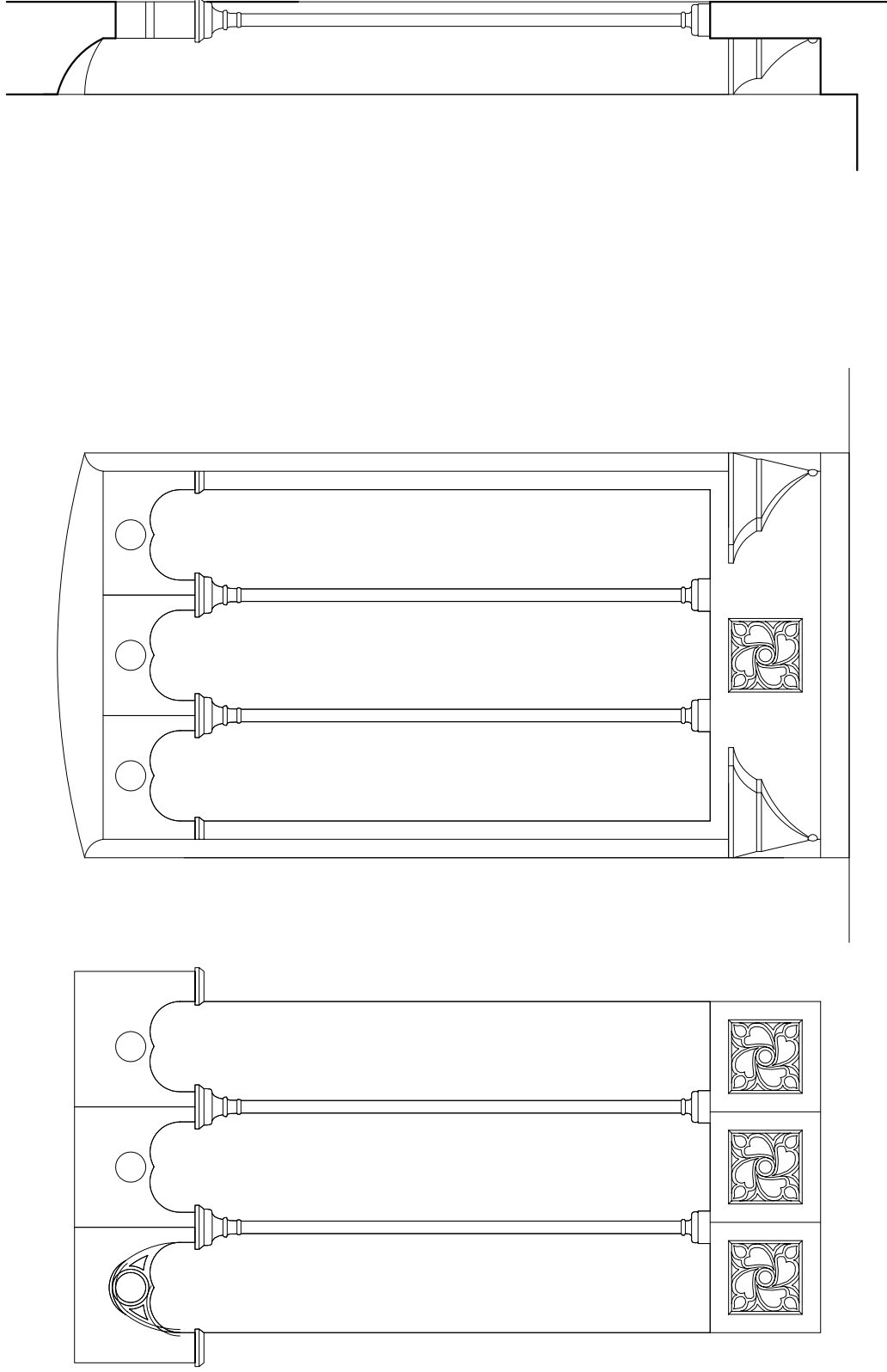
Hipótesis 2: Sala mayor, similar a la de la Casa de la Ciudad



Hipótesis 3: Sala primitiva de mayor longitud (Sala + Antesala)

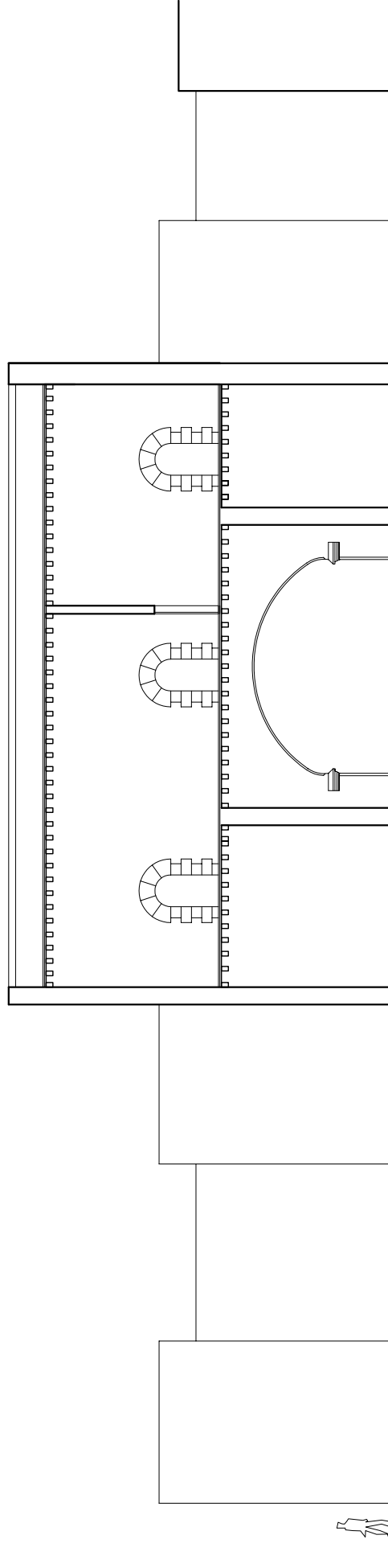
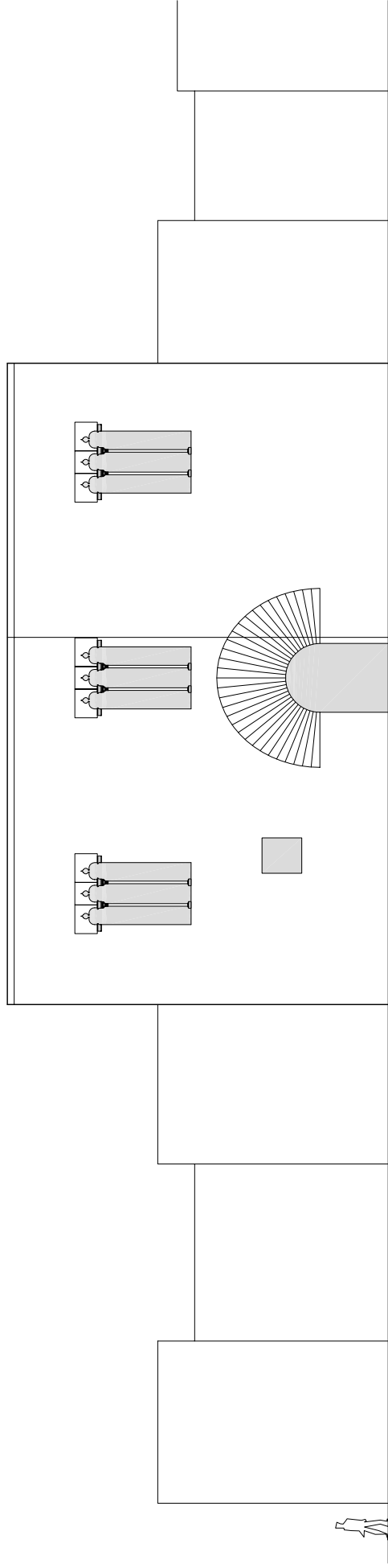
7.- RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

7.9.- Ventana de la Sala (restitución métrica a partir de los dibujos de Llorente y de la colección Lázaro Galdiano)



2 metros

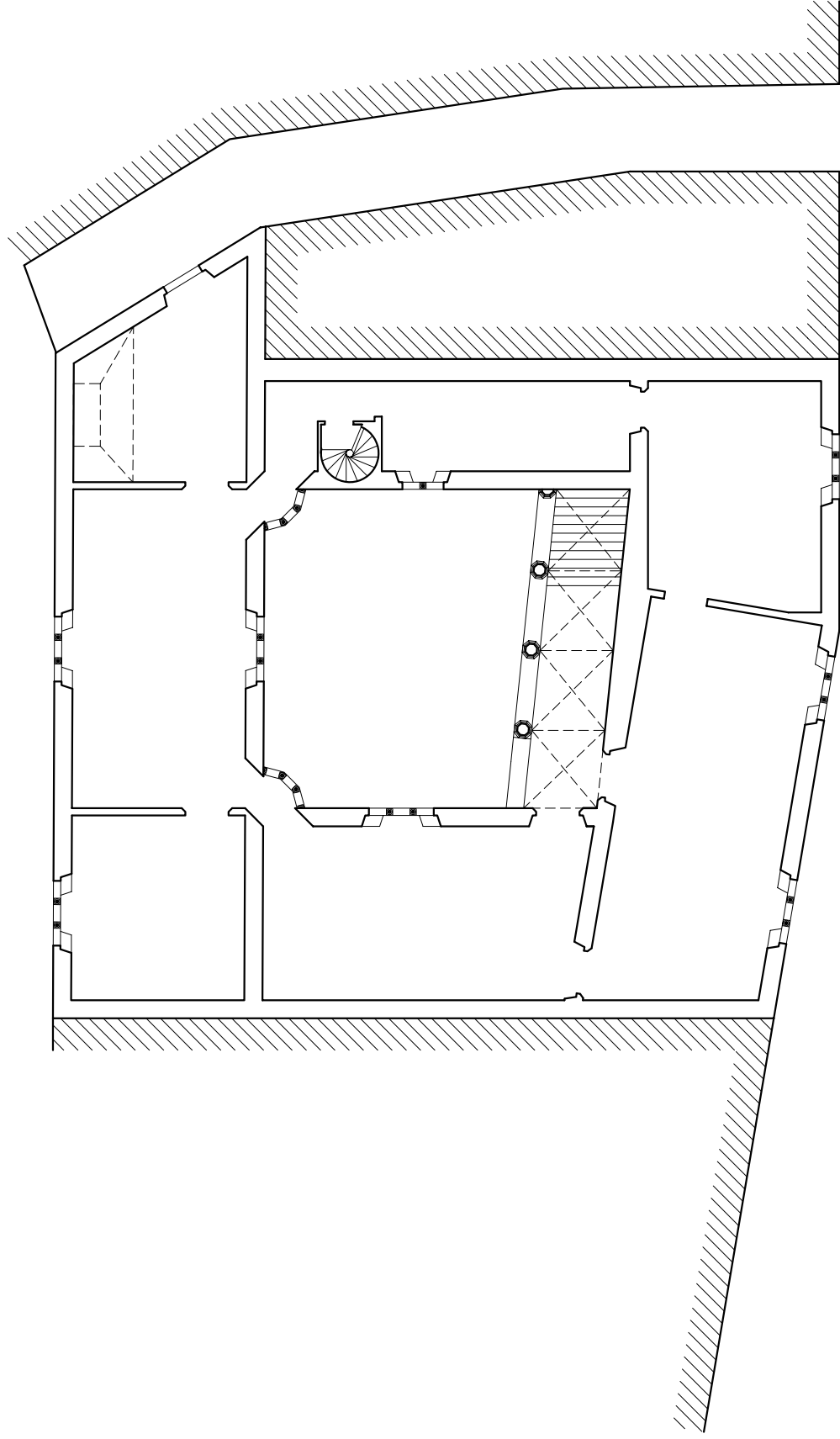
8.- Restitución del edificio
8.1.- Hipótesis del edificio de 1460 (I)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio
8.2.- Hipótesis del edificio de 1460 (II)

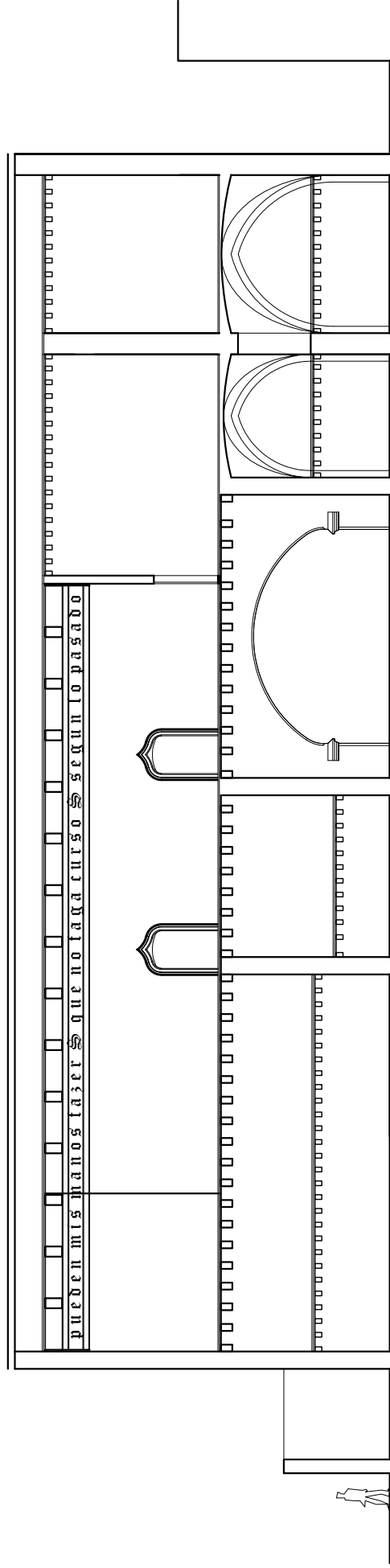
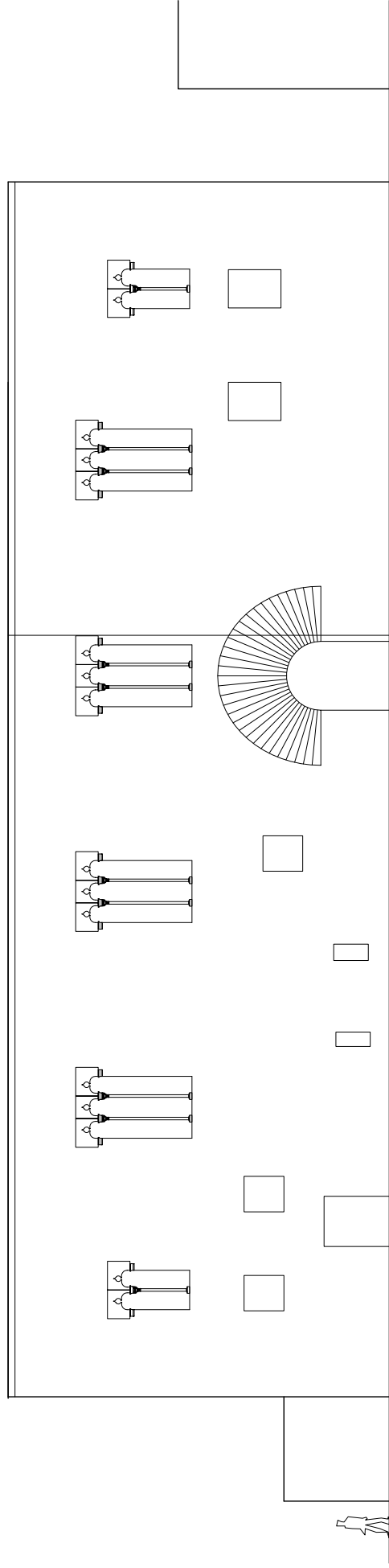


10 20 30 40 50 palmos valencianos

0 1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio

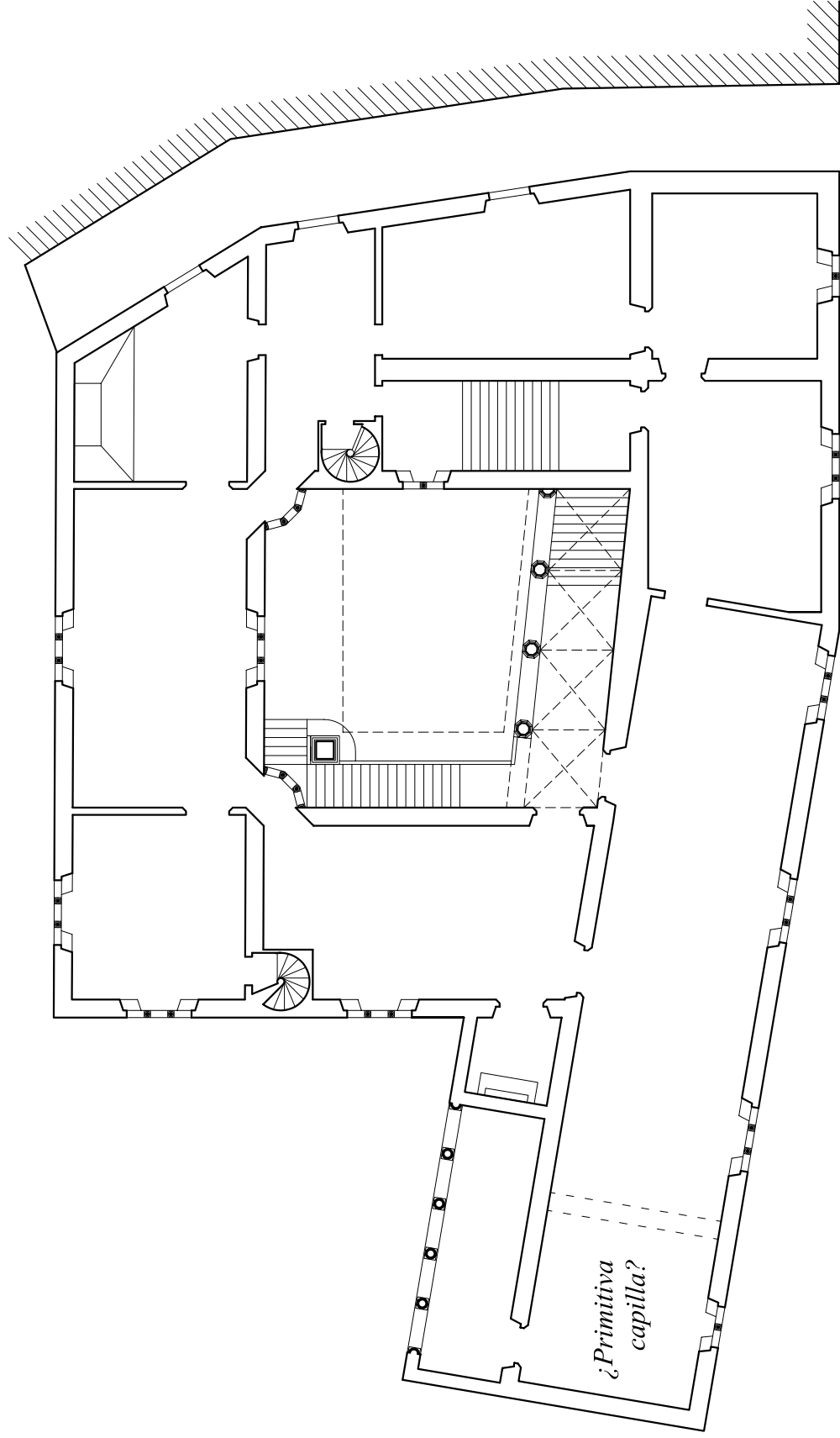
8.3.- Hipótesis del edificio hacia 1485 (I)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio
8.4.- Hipótesis del edificio hacia 1485 (II)

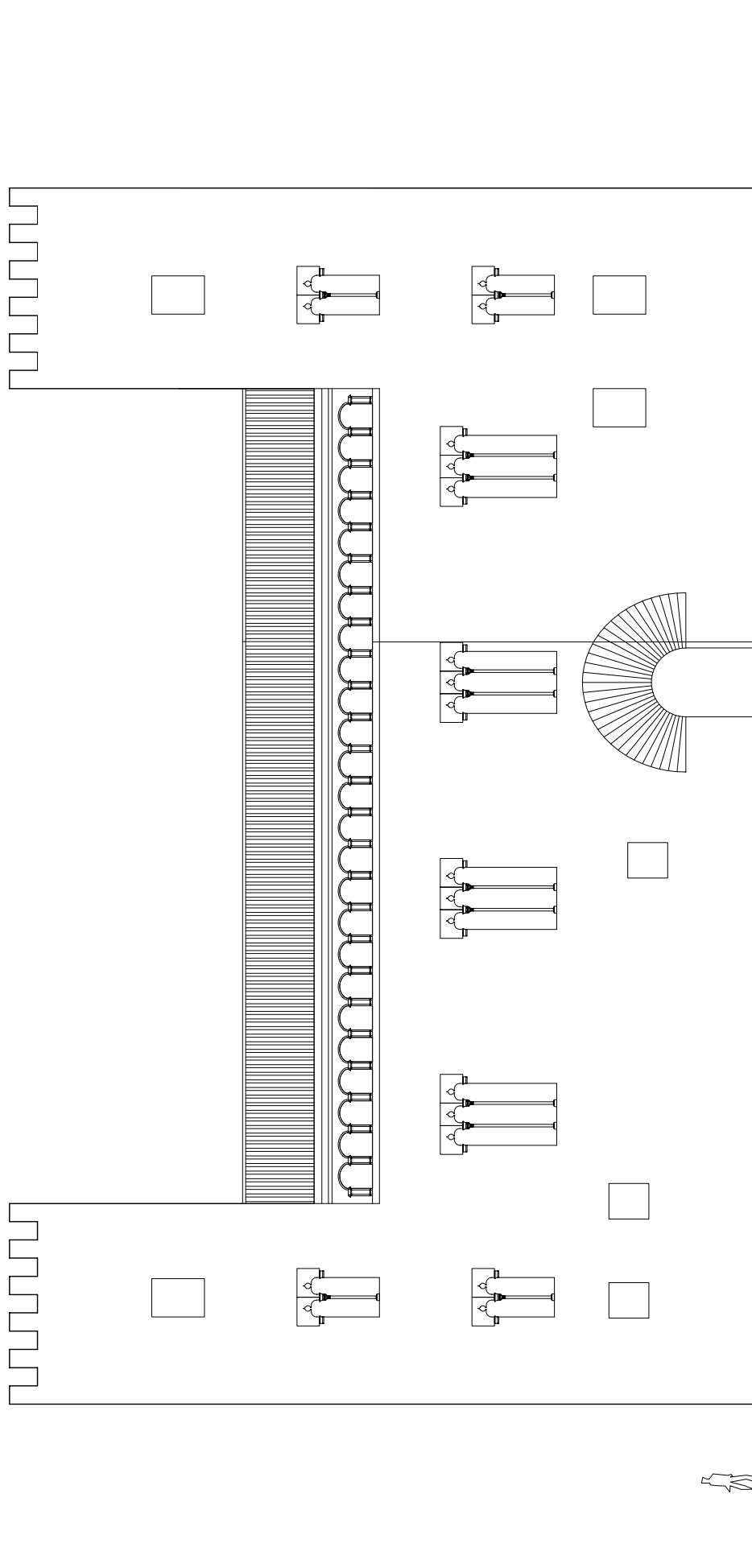


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio

8.5.- Hipótesis del proyecto no ejecutado de hacia 1485

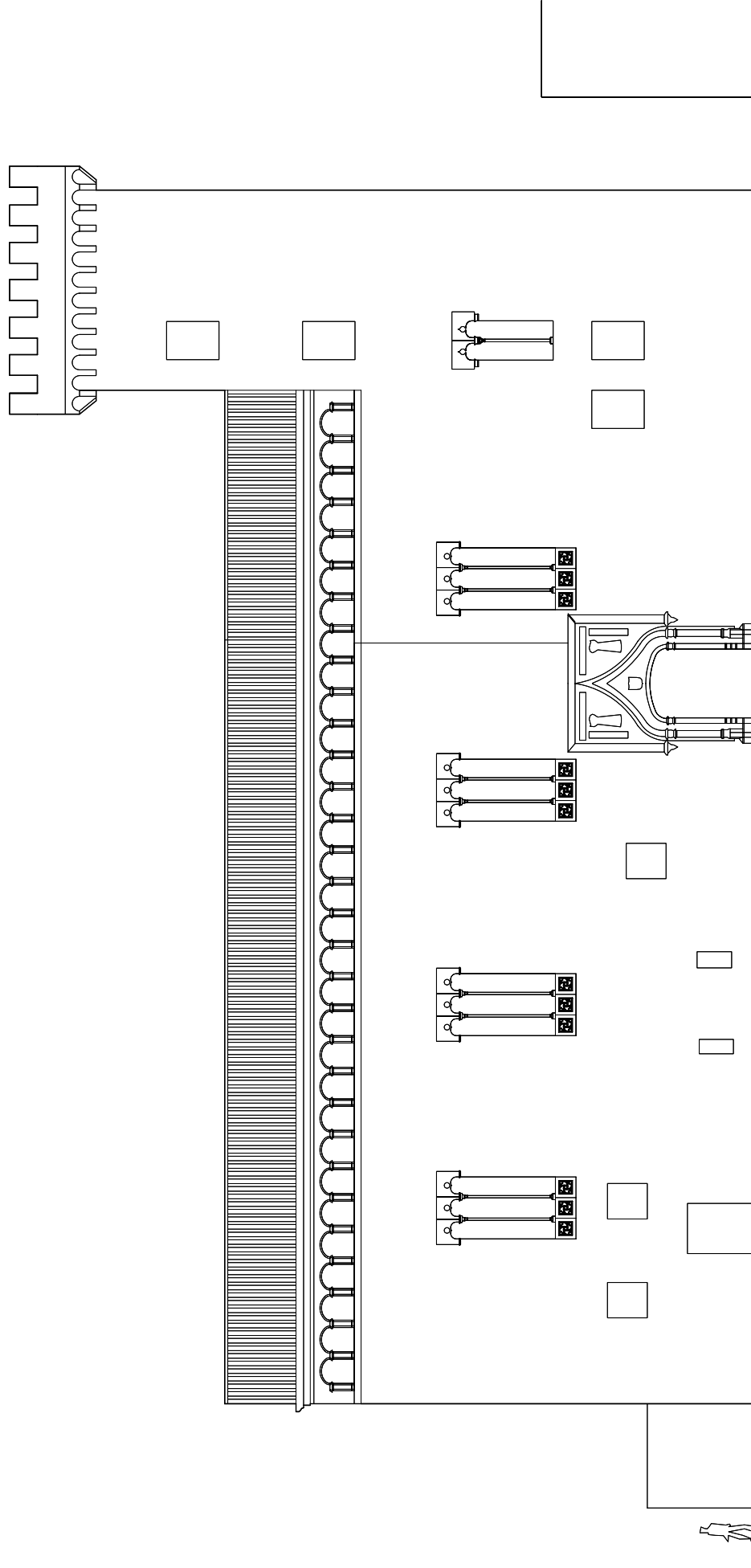


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio

8.6.- Hipótesis del proyecto de reforma de hacia 1505 (I)

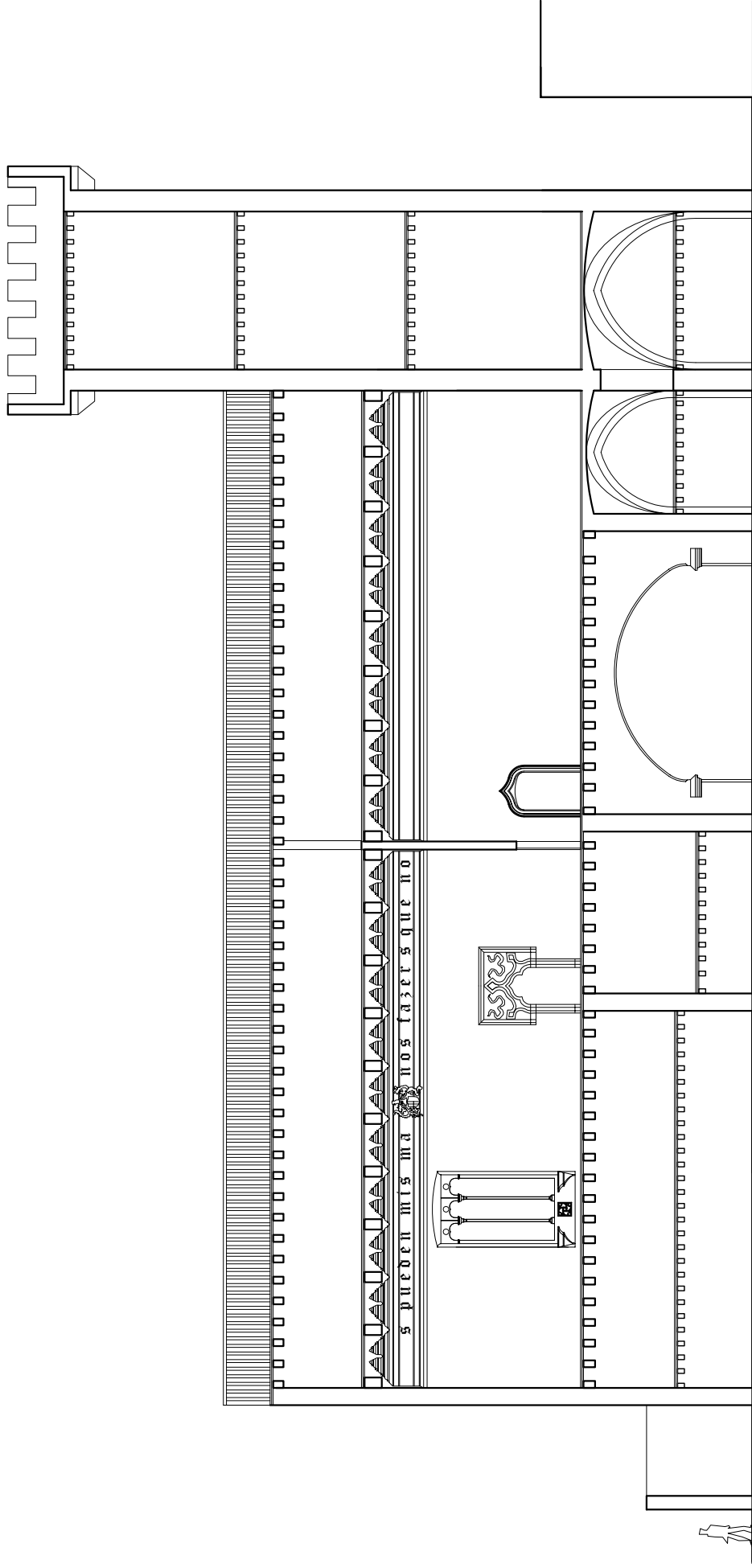


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio

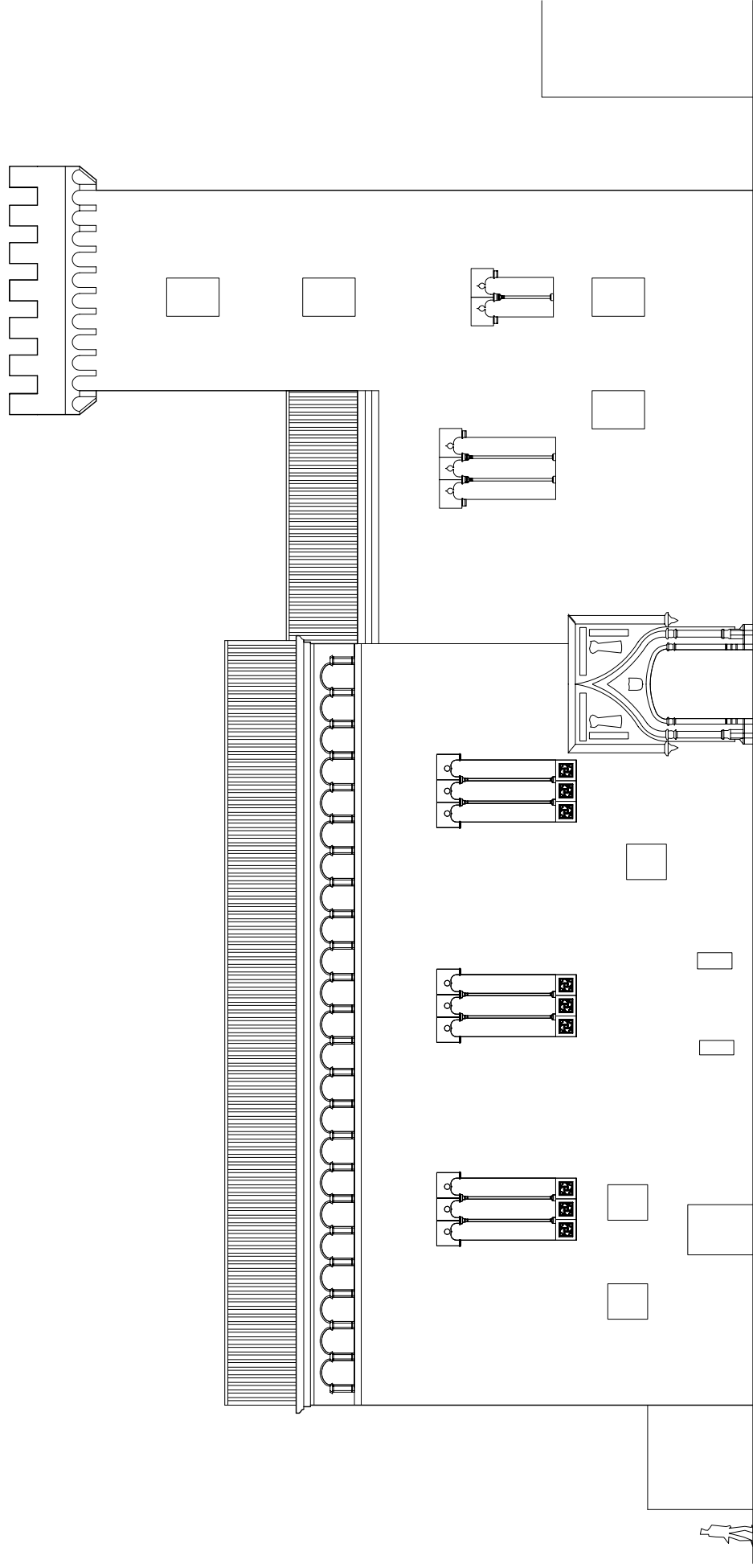
8.7.- Hipótesis del proyecto de reforma de hacia 1505 (II)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

10 metros

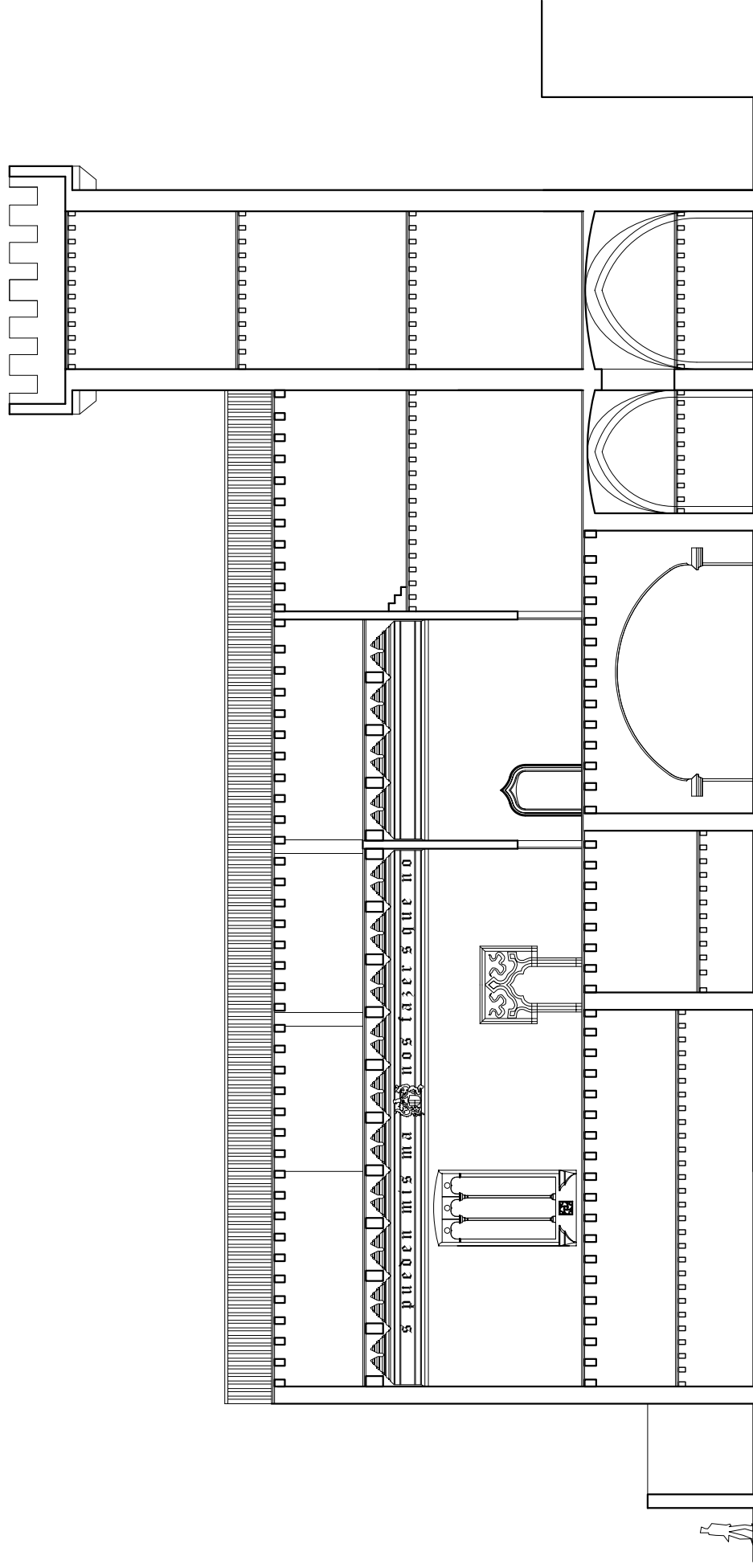
8.- Restitución del edificio
8.8.- El edificio en los siglos XVI y XVII (I)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

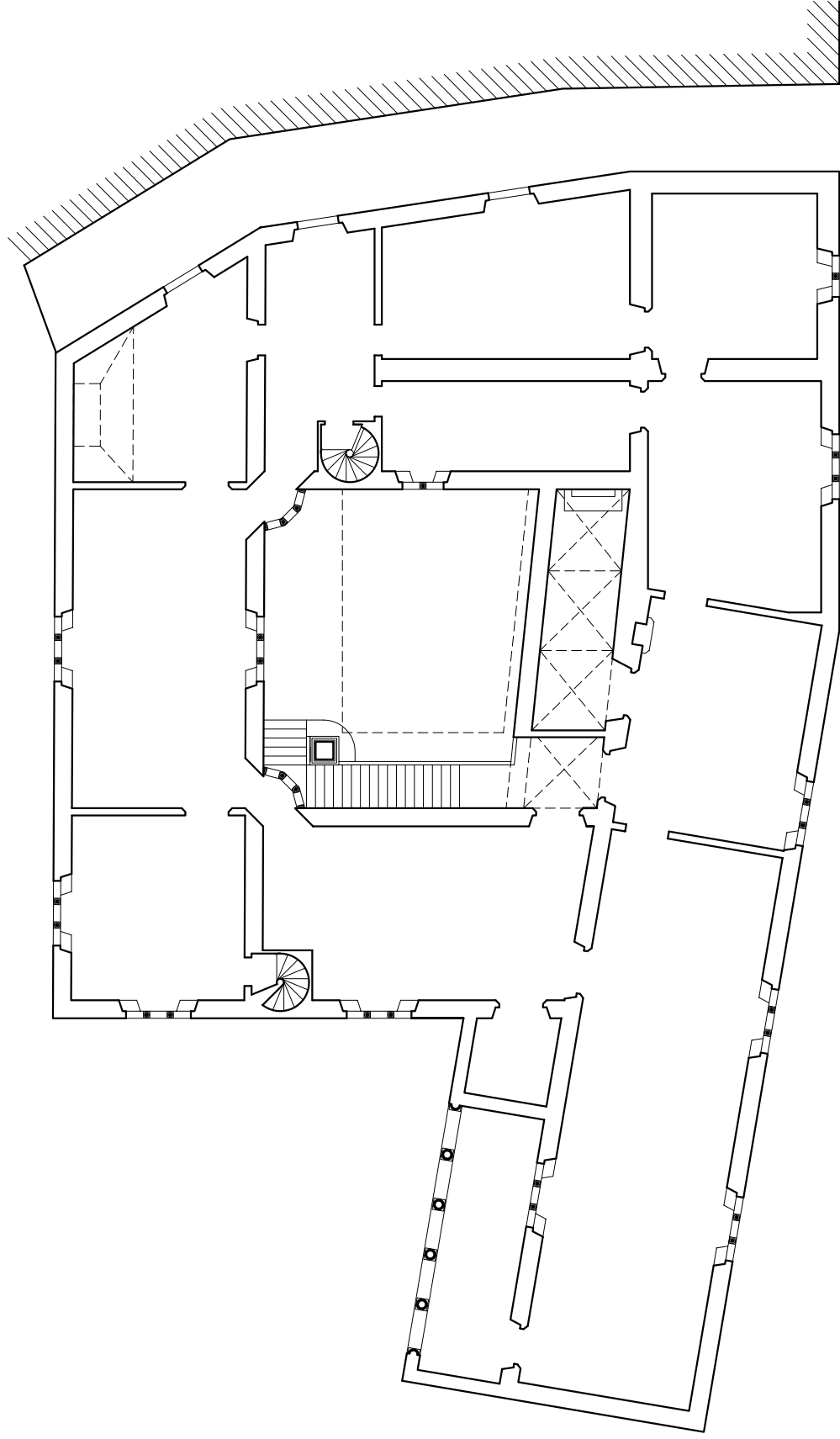
8.- Restitución del edificio
8.9.- El edificio en los siglos XVI y XVII (II)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

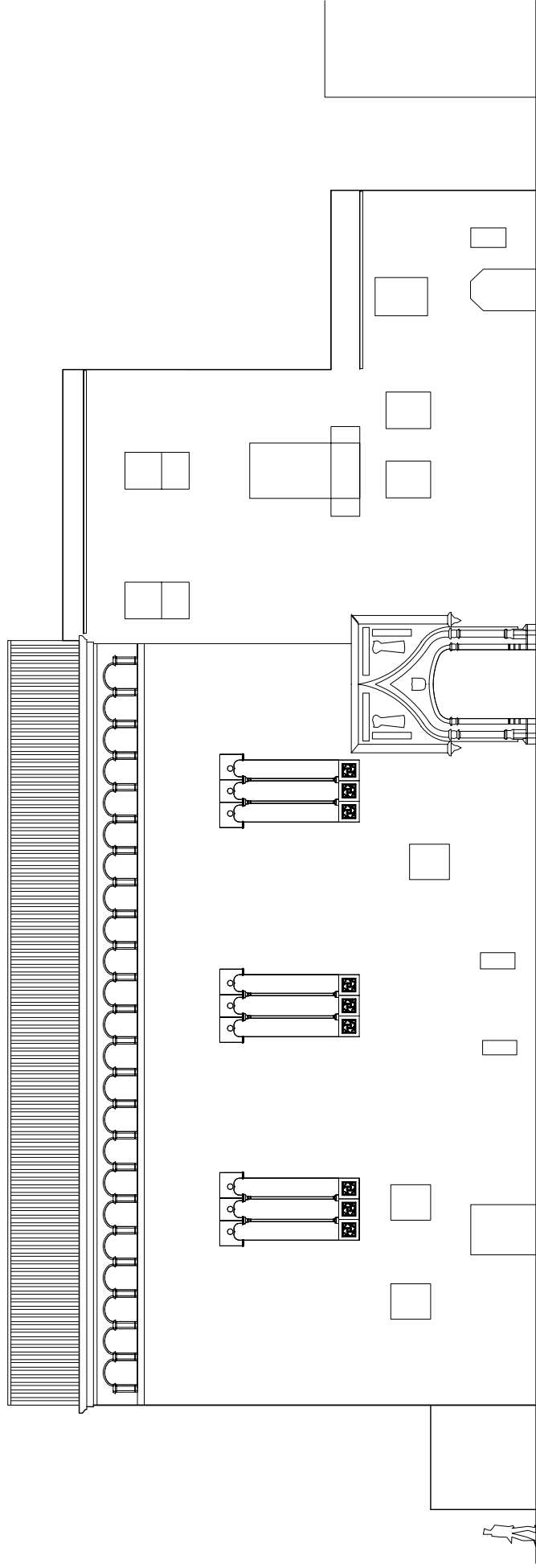
10 metros

8.- Restitución del edificio
8.10.- El edificio en los siglos XVI y XVII (III)



8.- Restitución del edificio

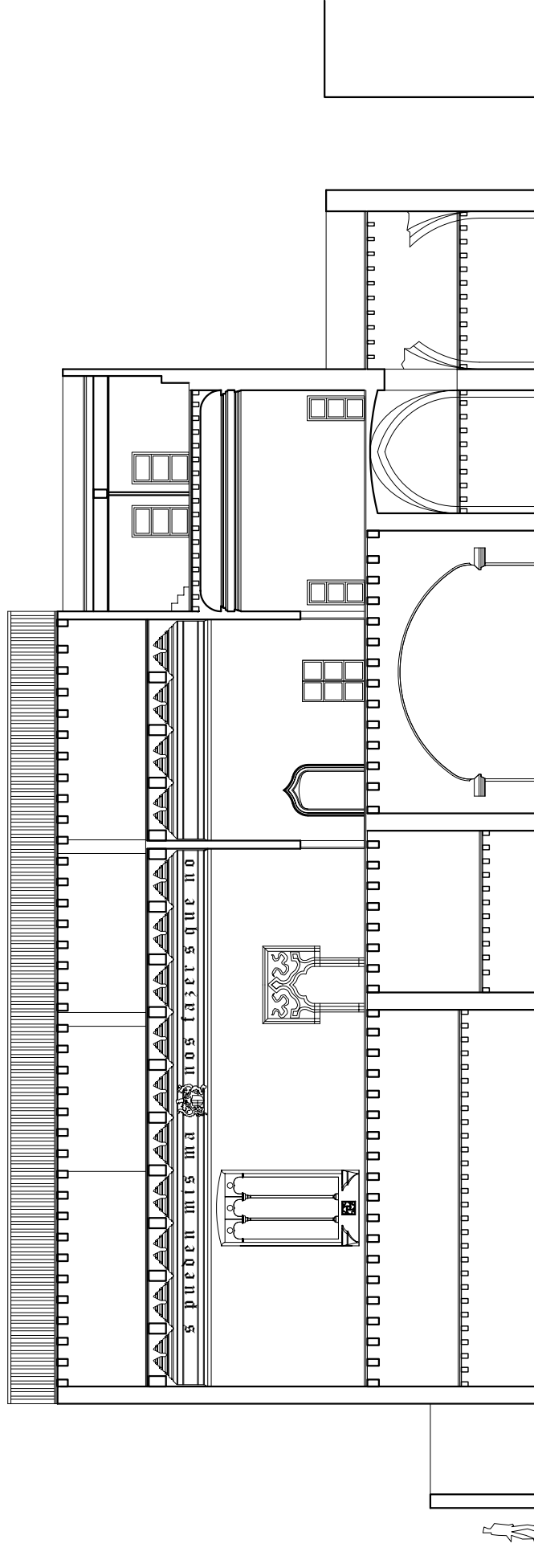
8.11.- El edificio en el siglo XVIII (1)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

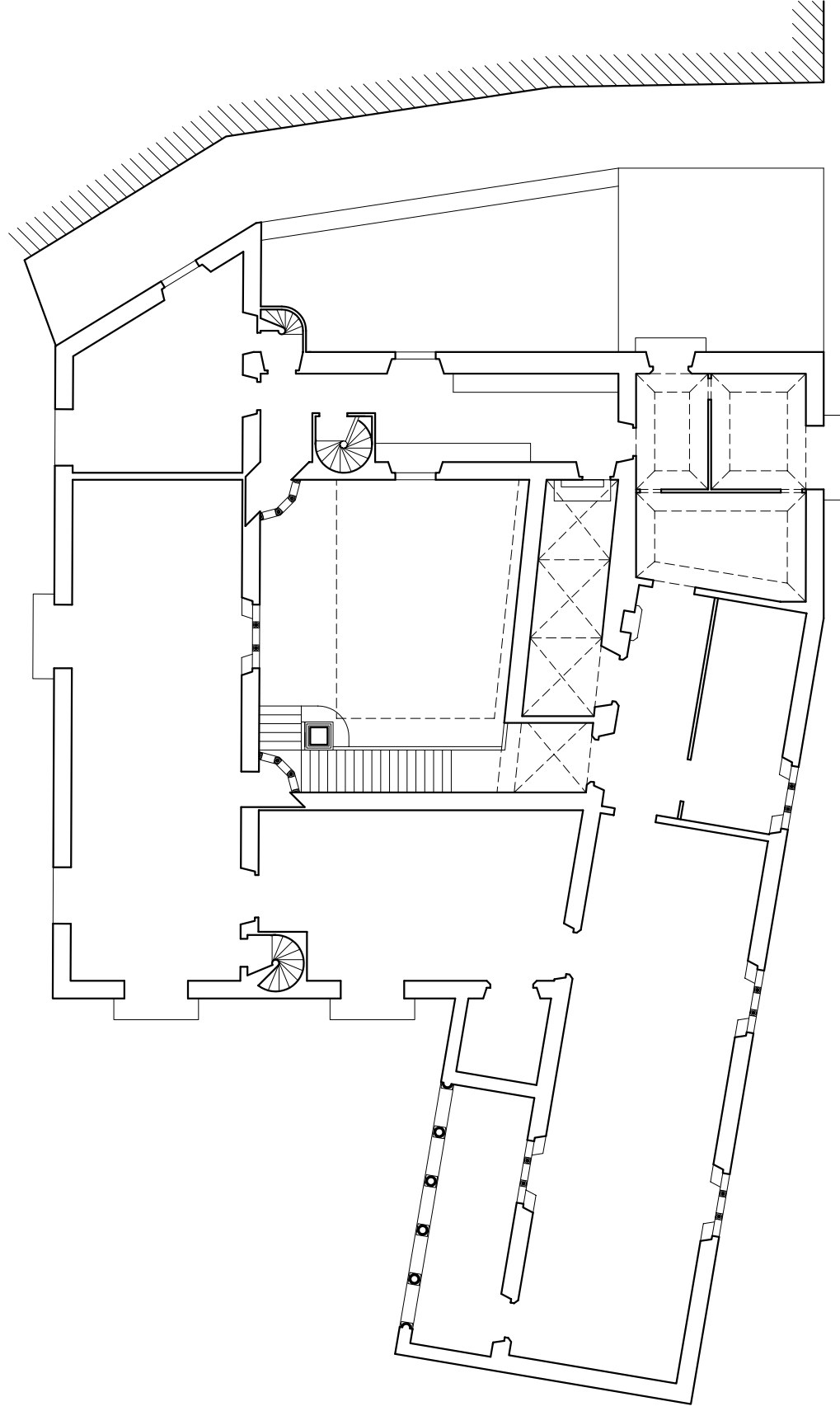
8.- Restitución del edificio
8.12.- El edificio en el siglo XVIII (II)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

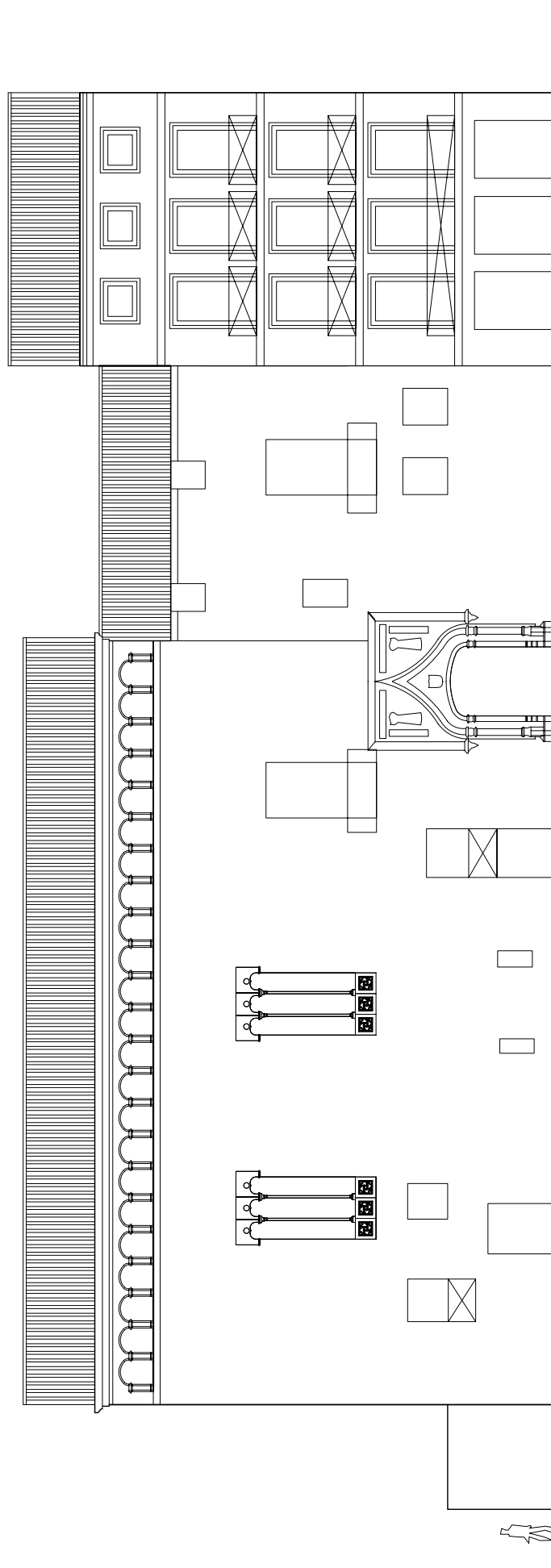
10 metros

8.- Restitución del edificio
8.13.- El edificio en el siglo XVIII (III)



8.- Restitución del edificio

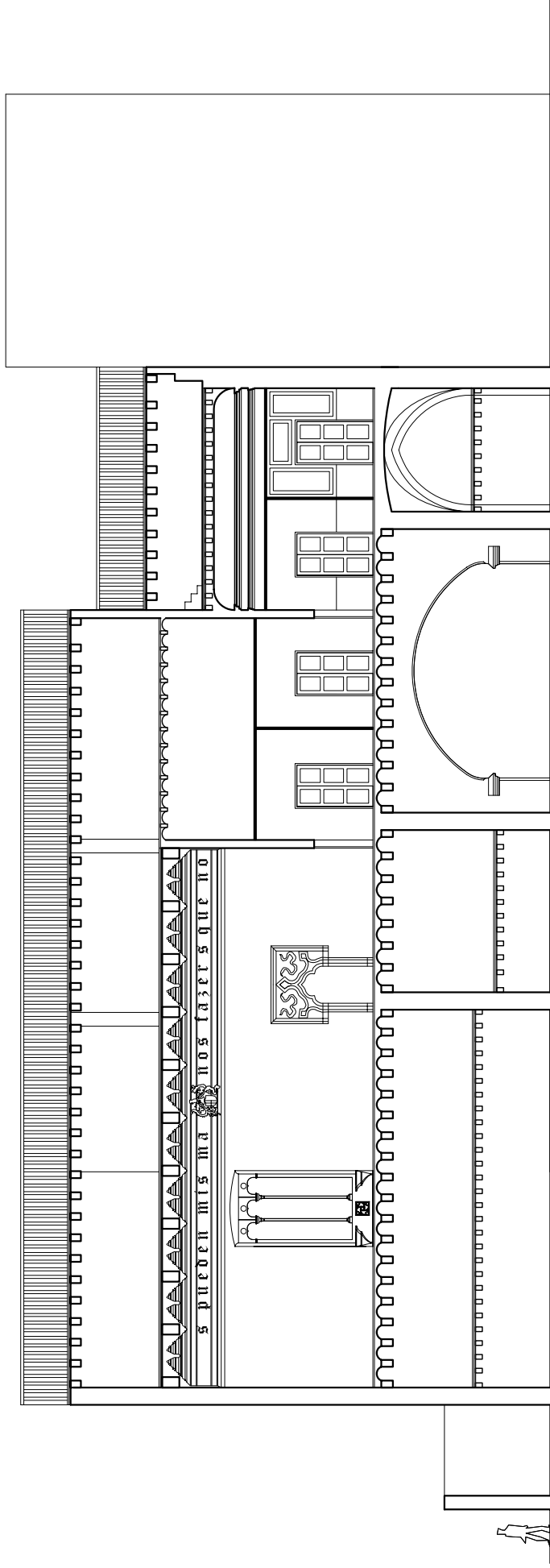
8.14.- El edificio en el siglo XIX (I)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

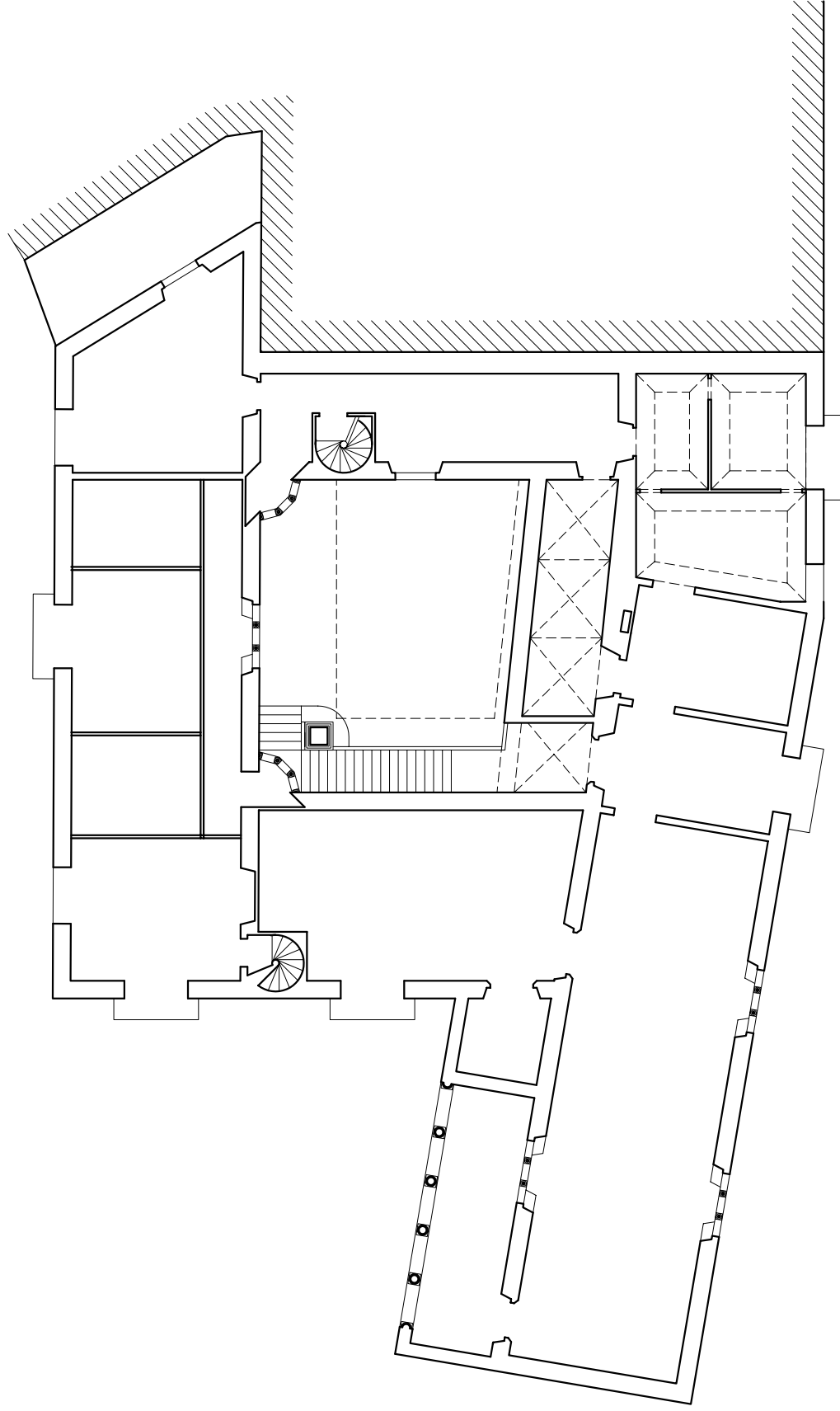
8.- Restitución del edificio
8.15.- El edificio en el siglo XIX (II)



10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

8.- Restitución del edificio
8.16.- El edificio en el siglo XIX (III)

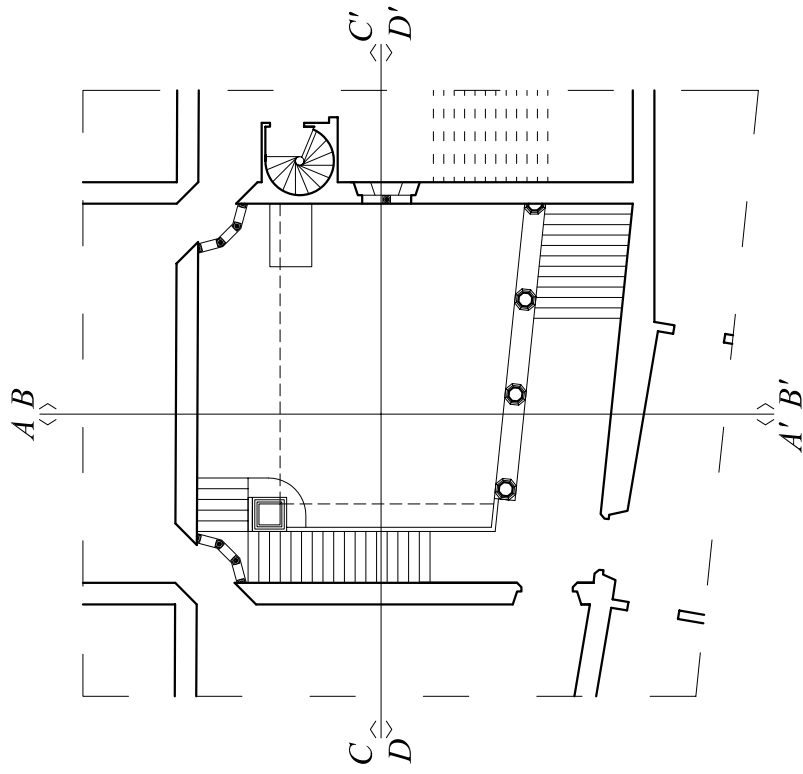
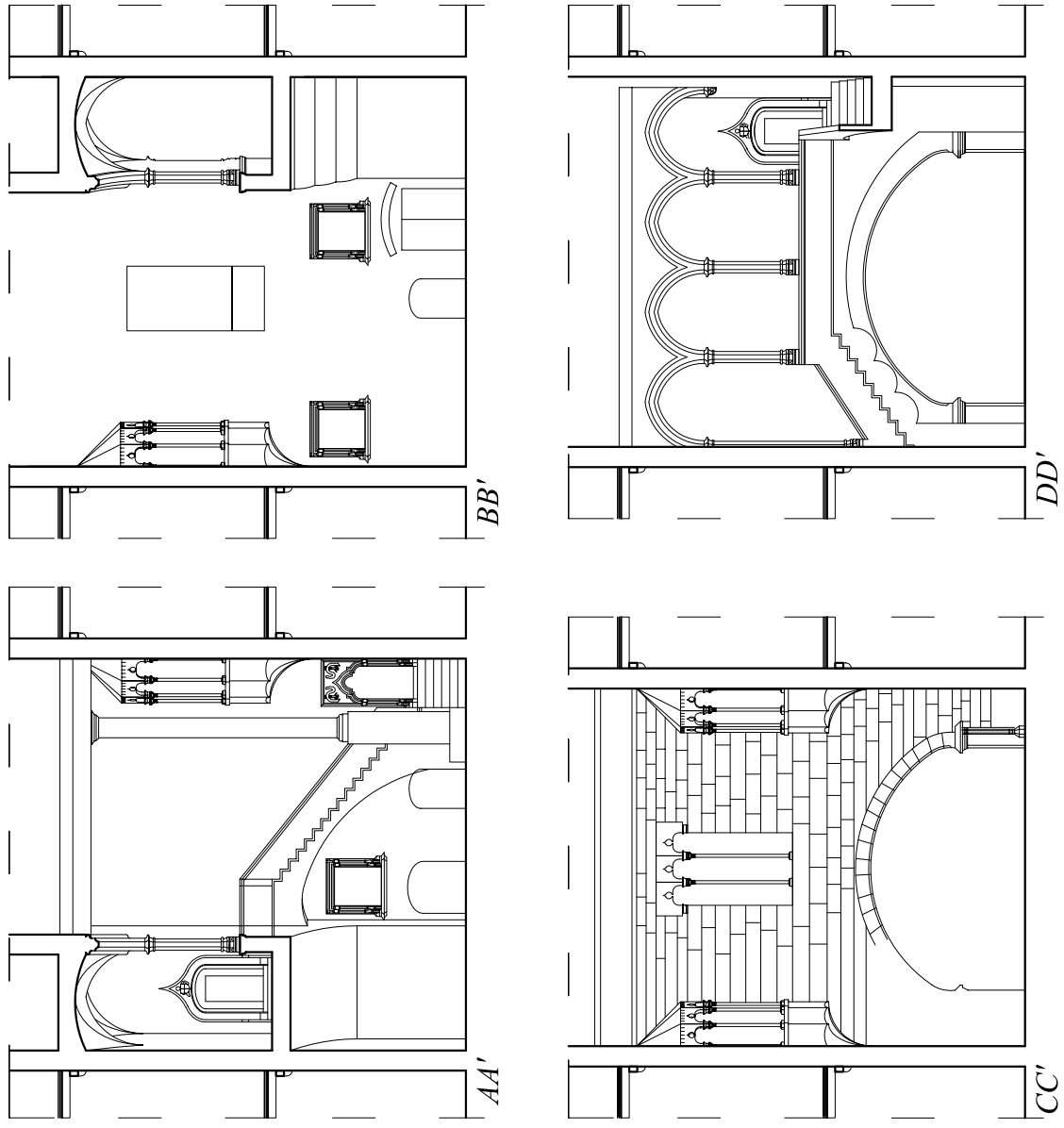


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

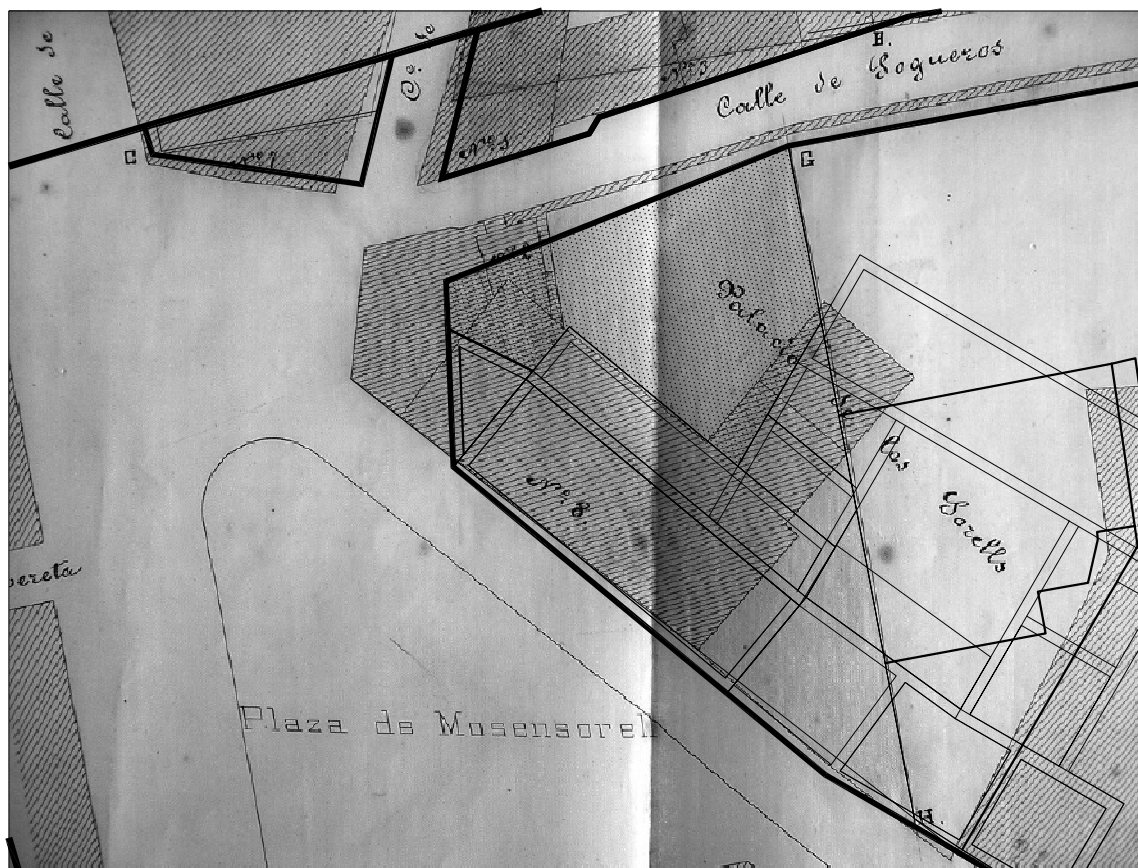
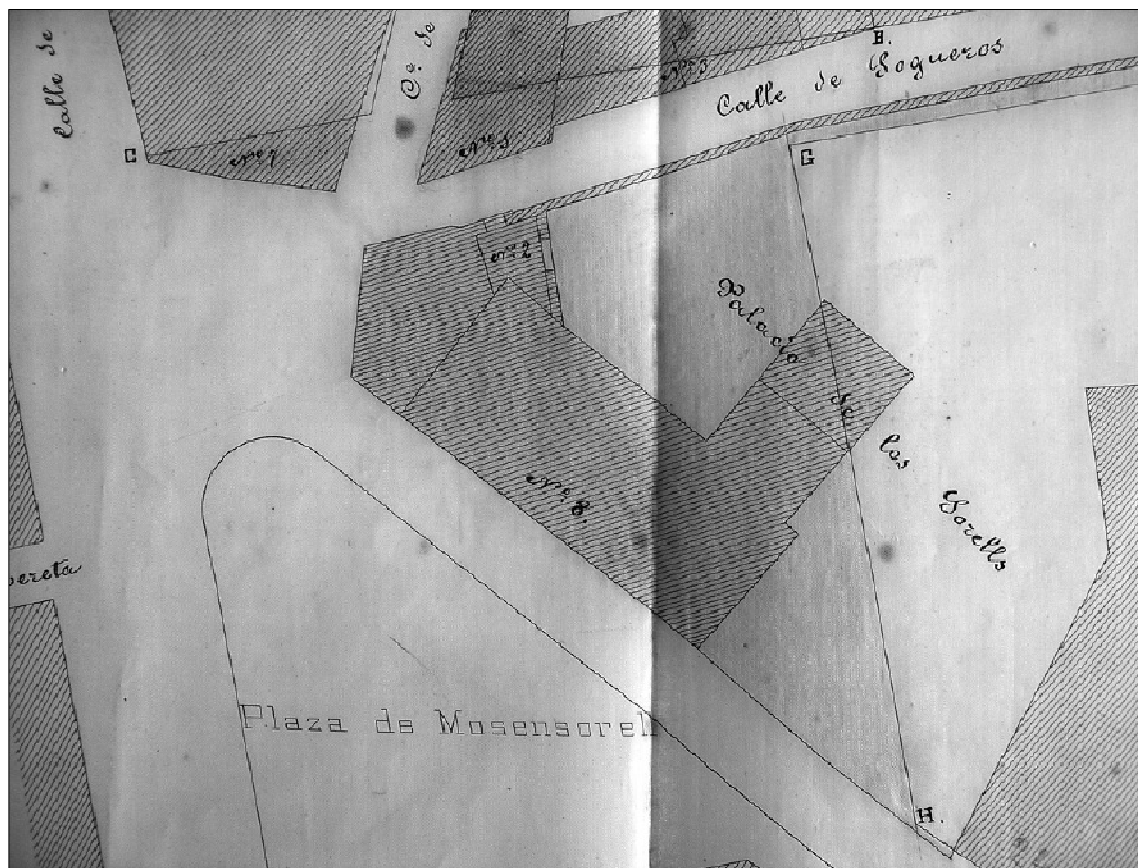
8.- Restitución del edificio

8.17.- Alzados interiores del patio



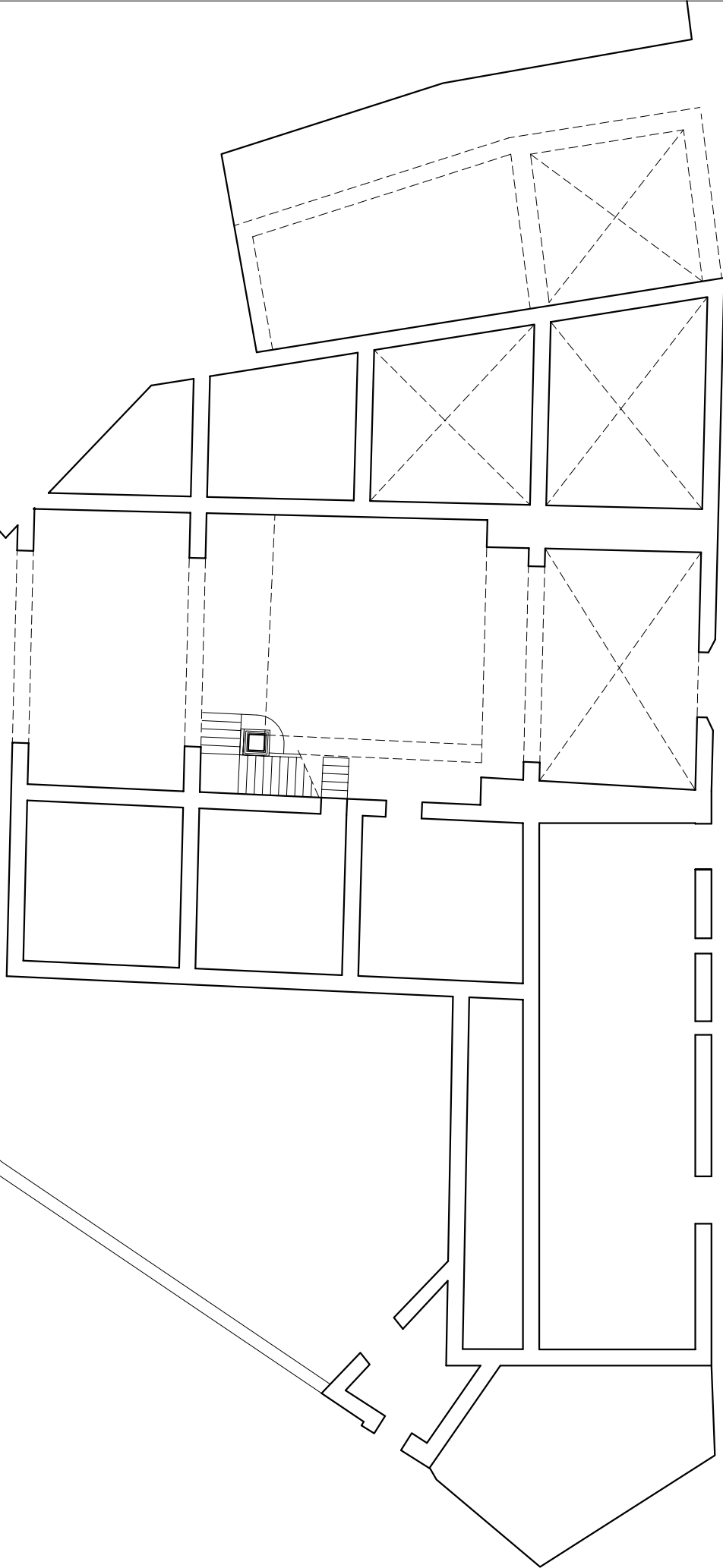
9.- REVISIÓN MÉTRICA

9.1.- Plano de alineaciones y comparación con la hipótesis de trabajo



9.- REVISIÓN MÉTRICA

9.2.- Planta baja revisada a partir del plano de alineaciones

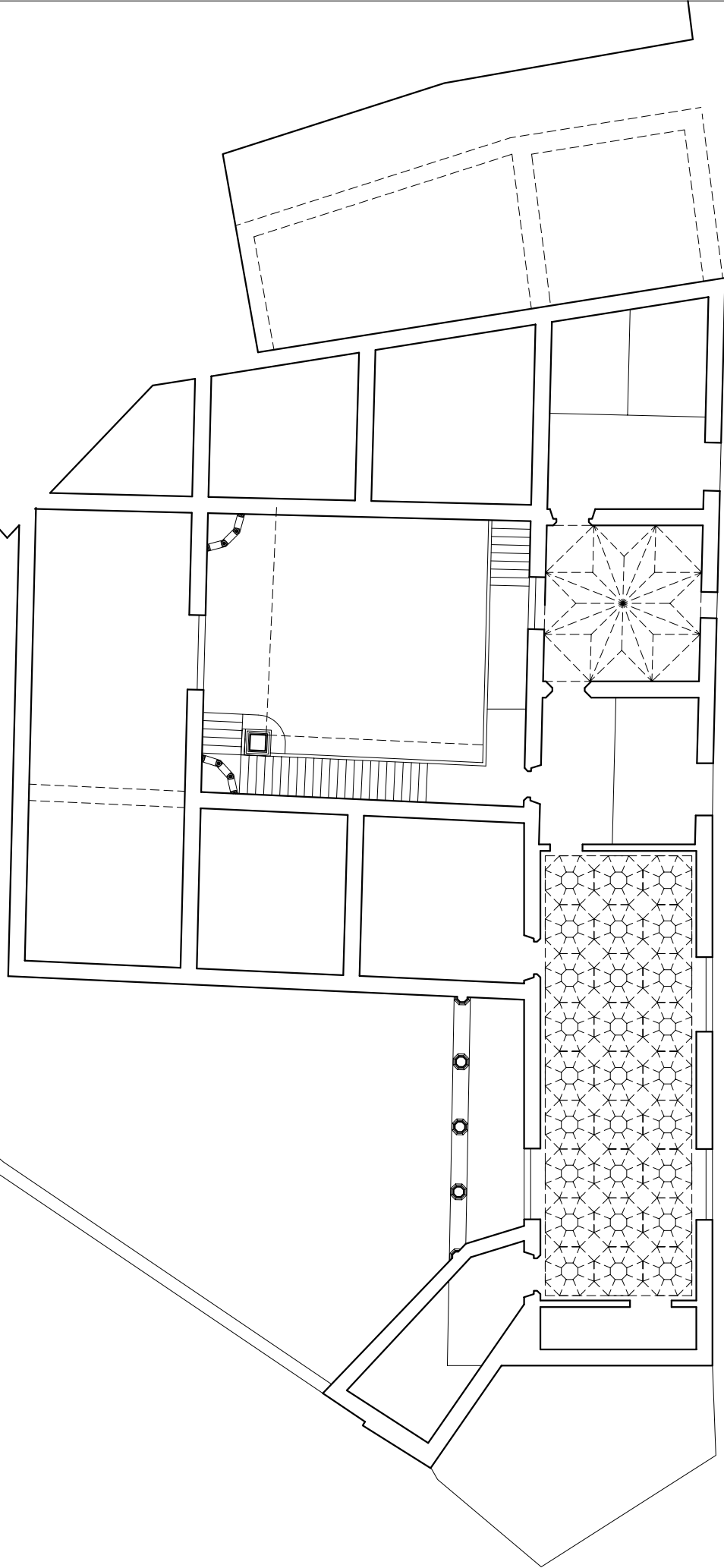


0 10 20 30 40 50 palmos valencianos

0 1 2 3 4 5 10 metros

9.- REVISIÓN MÉTRICA

9.3.- Planta principal revisada a partir del plano de alineaciones

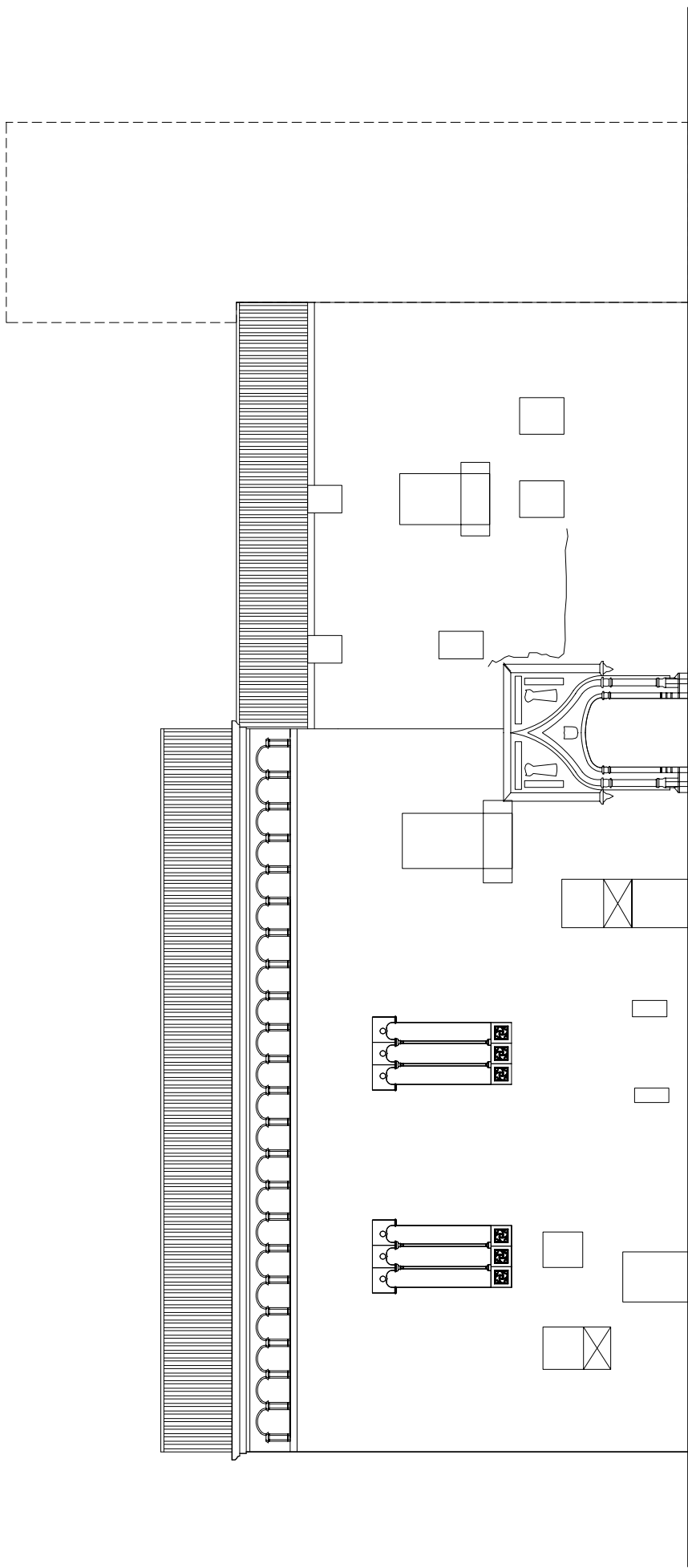


0 10 20 30 40 50 palmos valencianos

0 1 2 3 4 5 10 metros

9.- REVISIÓN MÉTRICA

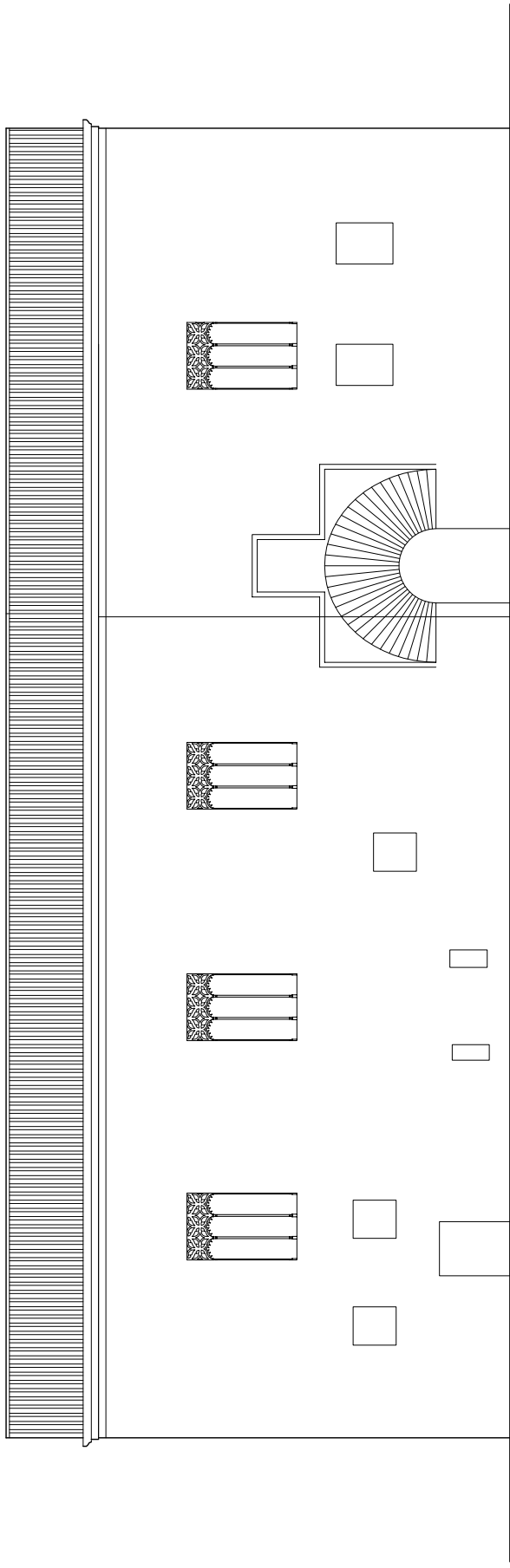
9.4.- Alzado revisado a partir del plano de alineaciones



50 palmos valencianos

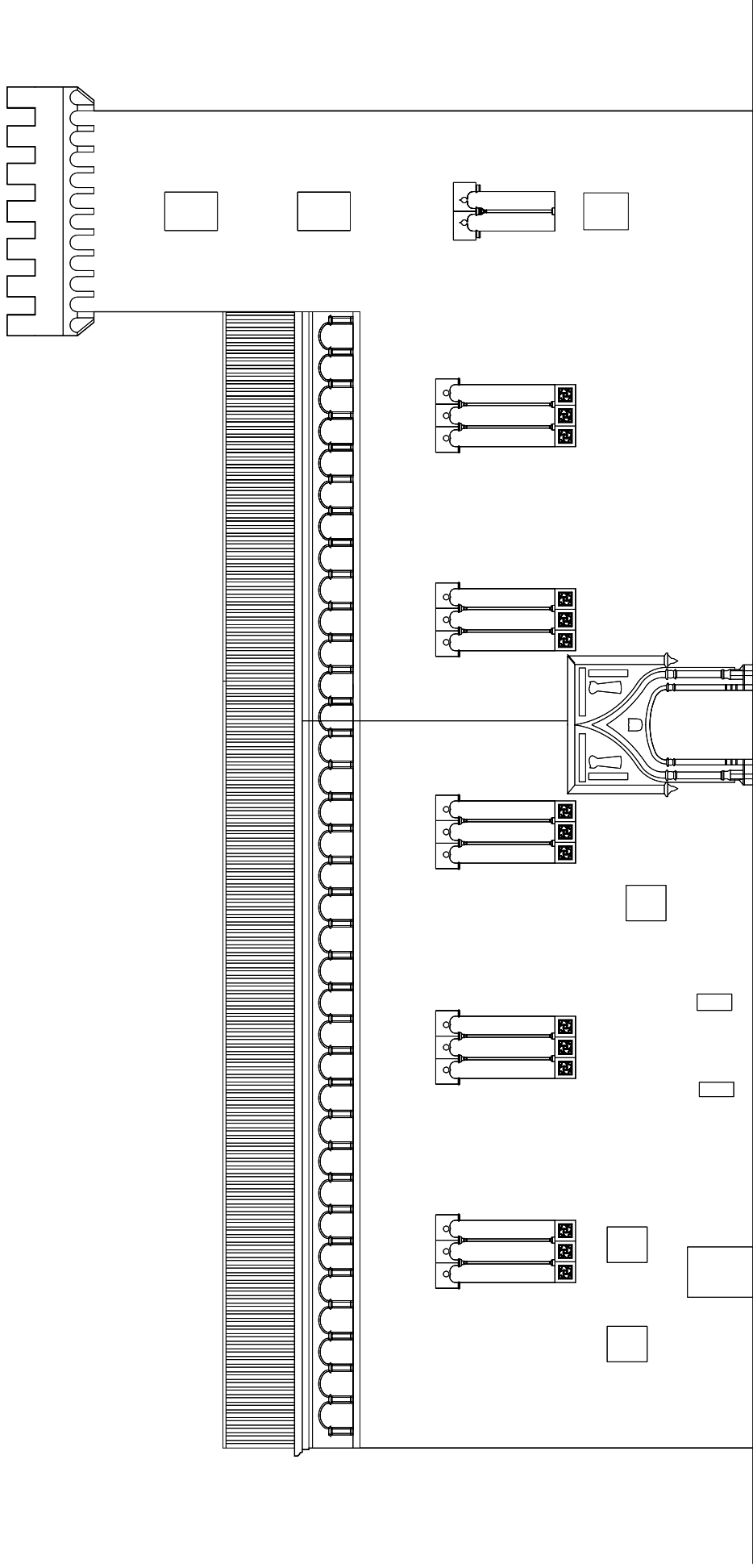
10 metros

9.- REVISIÓN MÉTRICA
9.5.- Hipótesis del proyecto de finales del XV



9.- REVISIÓN MÉTRICA

9.6.- Hipótesis del proyecto no realizado de principios del XVI

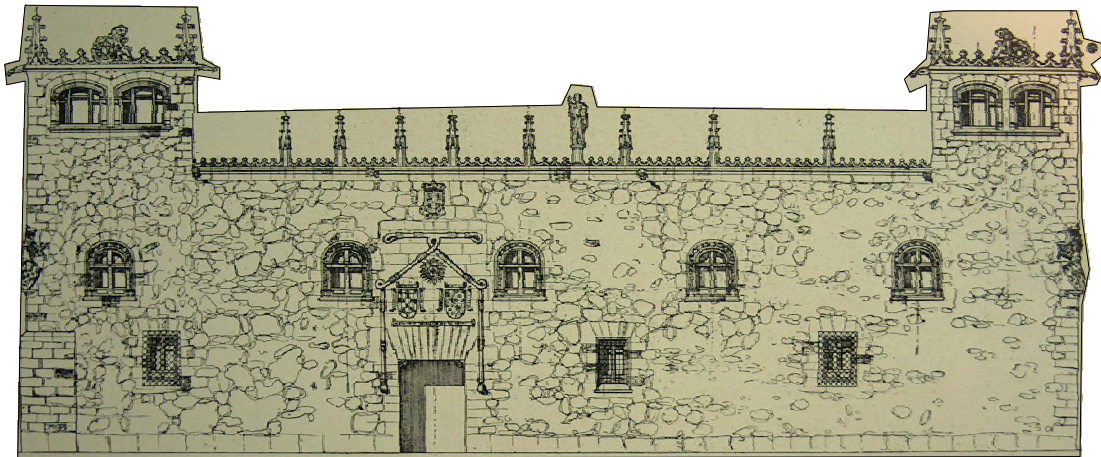


10 20 30 40 50 palmos valencianos

1 2 3 4 5 10 metros

10.- ANÁLISIS COMPARATIVO

10.1.- Grandes palacios tardogóticos españoles, a escala



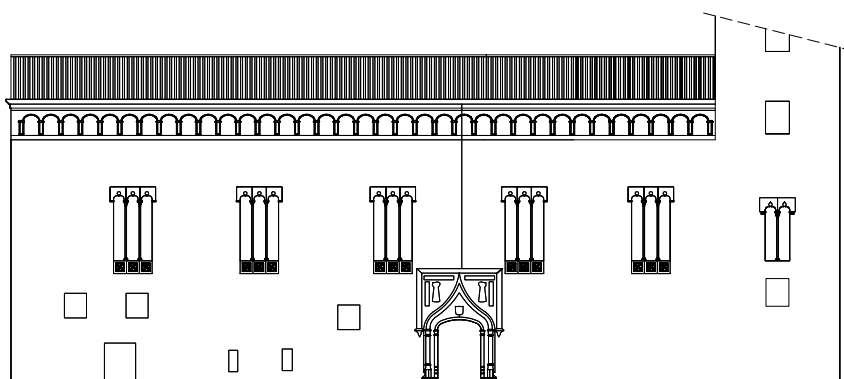
Casa del Cordón en Burgos (1476)



Palacio del Infantado en Guadalajara (1480)



Palacio Borja en Valencia (1485)

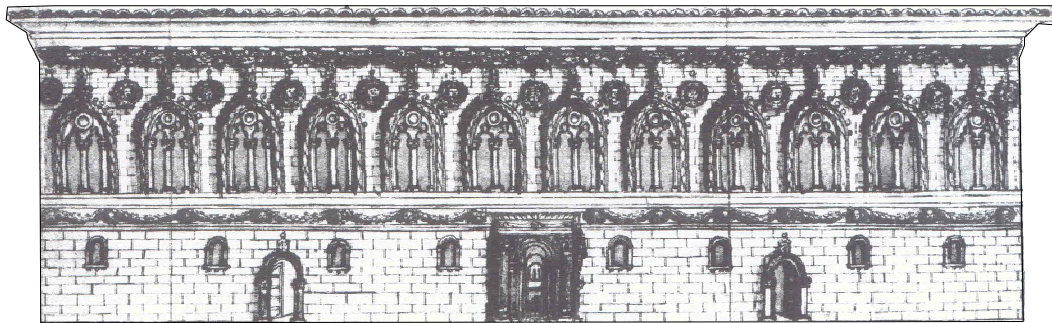


Palacio de Mossen Sorell en Valencia (ante. 1485)

1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 metros

10.- ANÁLISIS COMPARATIVO

10.2.- La Banca Medicea y sus secuelas, a escala



Banca Medicea en Milán (c. 1460)



Palacio Orsini en Nola, cerca de Nápoles (1470)



Palacio Sanseverino en Nápoles (1470) transformado en iglesia del Gesù Nuovo



Palacio de Medinaceli en Cogolludo (c. 1490)

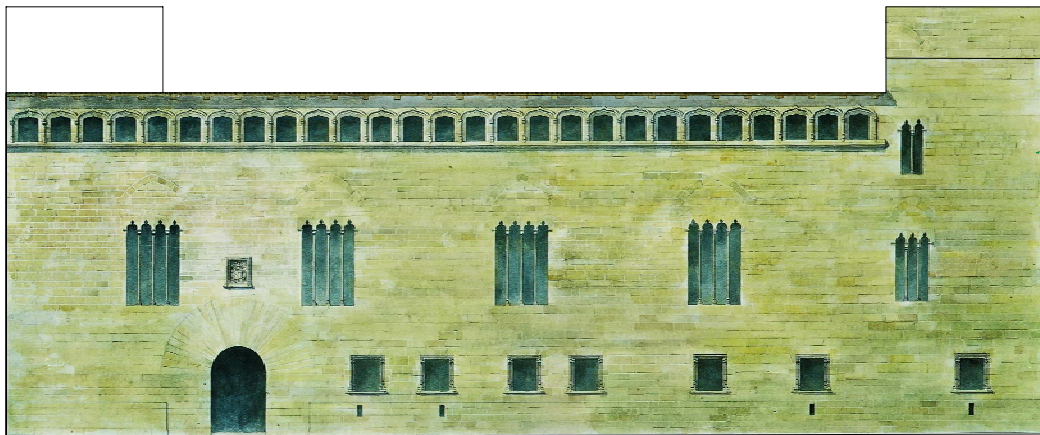


Casa de los Momos en Zamora (c. 1500)

1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 metros

10.- ANÁLISIS COMPARATIVO

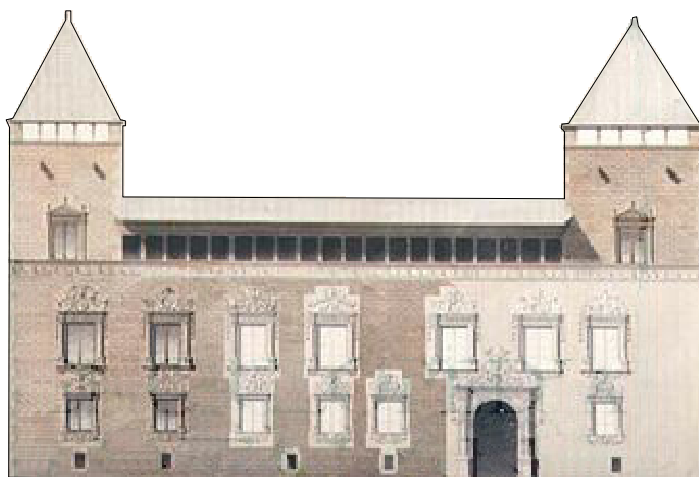
10.3.- El palacio de los Borja (Duques de Gandía) y algunas secuelas, a escala



*Palacio Borja en Valencia (1485)
Véase hipótesis del proyecto inicial, lámina 5.3*



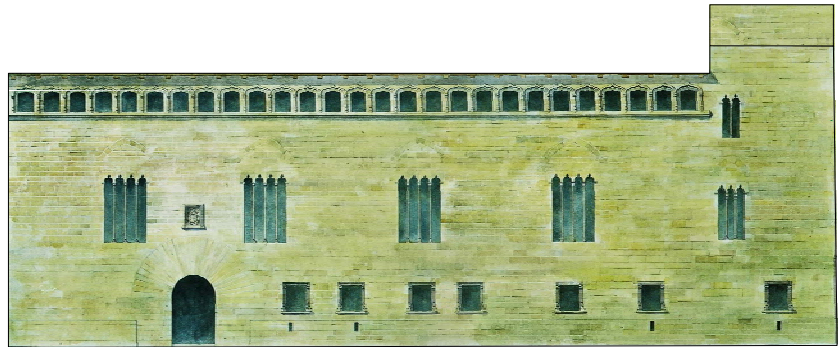
Palacio de Montarco en Ciudad Rodrigo (ffs. s. XV)



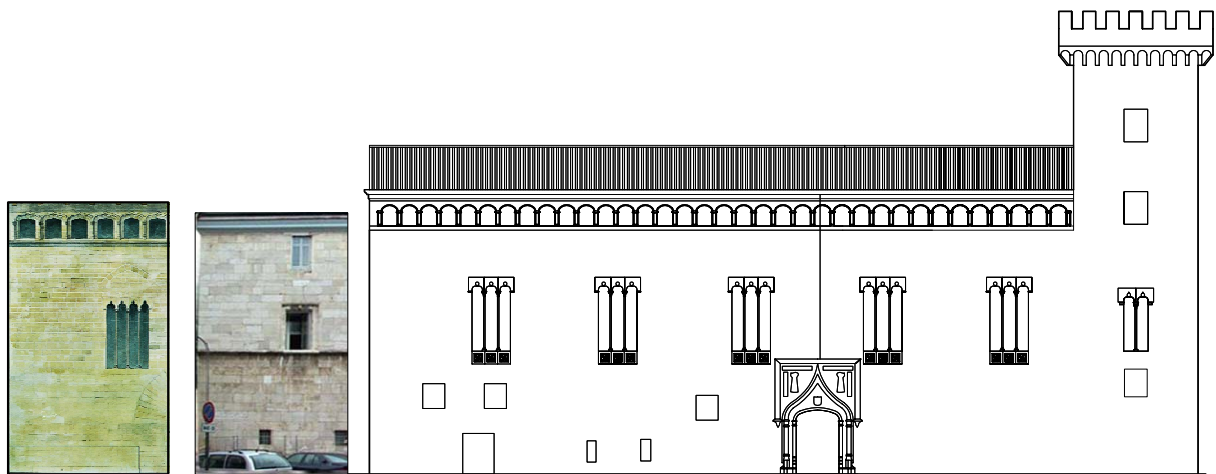
Casa Gralla en Barcelona (c. 1515)

10.- ANÁLISIS COMPARATIVO

10.4.- Mossen Sorell comparado a escala proporcional

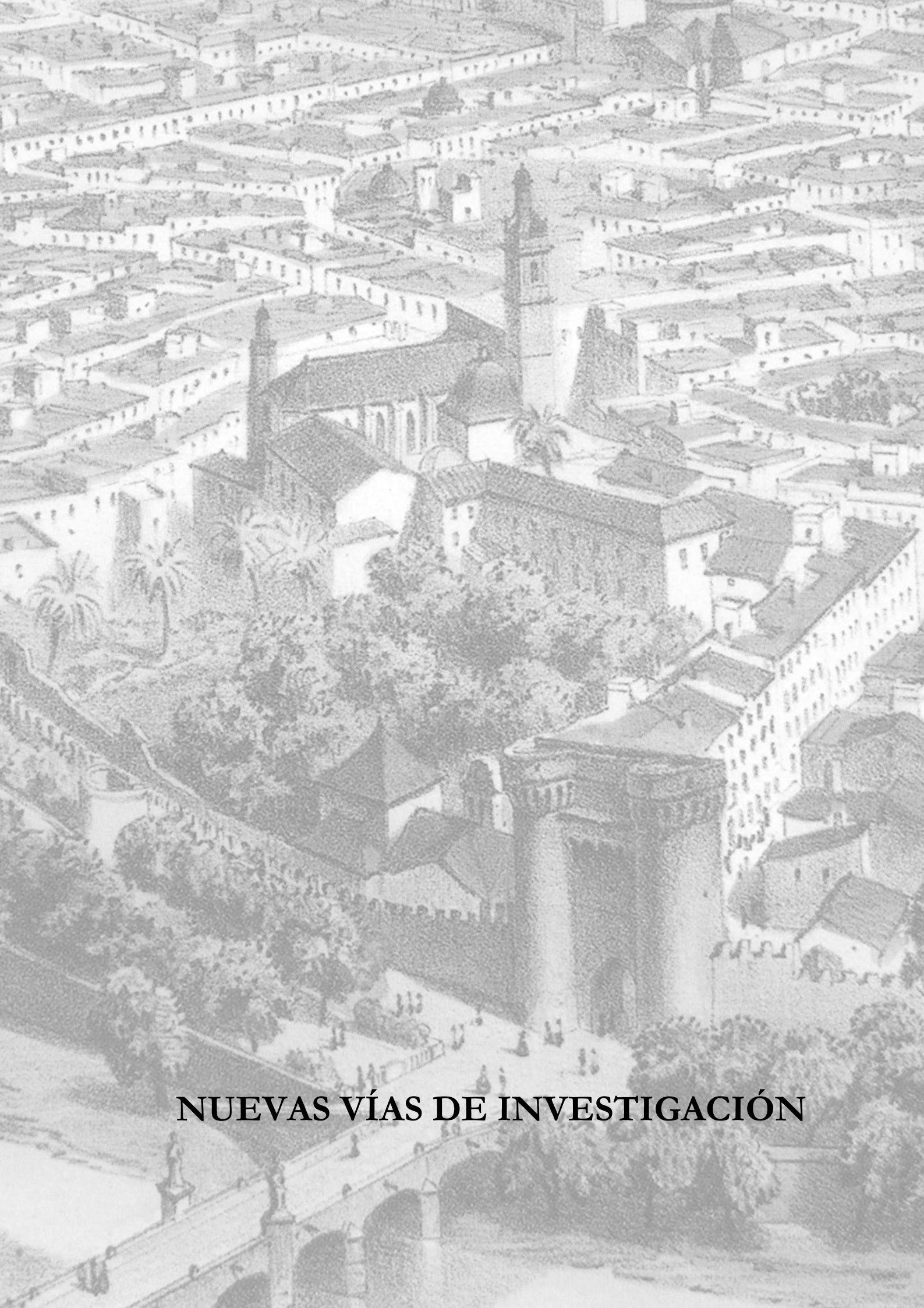


Palacio Borja en Valencia (1485)



Palacio Orsini en Nola, cerca de Nápoles (1470)

*Los palacios Borja y Orsini se han reescalado hasta la anchura de la casa de Mossen Sorell
También se ha volteado especularmente la fachada del Palacio Orsini
Nótese la coincidencia de altura entre los tres edificios (proporcionales al ancho reescalado)*



NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

El análisis de la información recopilada sobre los dos edificios desaparecidos ha permitido su reconstrucción más o menos definida. Se ha logrado satisfacer el propósito planteado, en el capítulo introductorio, de recuperar la memoria de estos edificios con un rigor suficiente que permita su análisis y su incorporación al lugar merecido dentro de la arquitectura medieval española. Queda pendiente, sin embargo, un estudio comparativo de estos dos edificios con otros similares, de manera que se pueda poner de relieve su gran categoría e importancia histórica.

Esta tarea excede nuestro ámbito de investigación y podría ser objeto de nuevos estudios, monográficos o más amplios, que relacionaran a los dos edificios analizados con sus homólogos coetáneos. Como adelanto de las posibilidades de esta investigación se han preparado unas páginas con una serie de observaciones que podrían ser la base de este estudio más amplio que aquí se propone.

Debe insistirse en que la Casa de la Ciudad de Valencia era, junto a la de Barcelona, una de las más antiguas de España. A pesar de que los privilegios para la formación de gobiernos locales son mucho más antiguos, la idea de que los representantes del Municipio tuvieran un lugar propio para reunirse parece surgir a mediados del siglo XIV. Barcelona construiría el *Saló de Cent* entre 1369 y 1373, levantando la fachada gótica del edificio hacia 1400. En el caso de Valencia se menciona por primera vez la *Sala del Consell* a finales de 1371, aunque la estancia debió concluirse en 1376, como reza la inscripción lapidaria de la piedra angular. La Paeria de Lérida, por su parte, ocuparía el palacio de los Sanahuja desde el año 1383.

Si entramos en un contexto europeo más amplio podemos encontrar edificios municipales más antiguos. El profesor Francisco Grande ha puesto de manifiesto la relación de los pequeños ayuntamientos medievales del Maestrazgo con sus homólogos italianos, que les preceden en el esquema de la sala de reunión cerrada ubicada sobre una lonja abierta, usada como mercado. La cronología de estos edificios italianos se remontaría por lo menos al siglo XII, siendo los más antiguos conservados los *broletti* de Brescia (1187), Novara (1200) y Como (1215), en el área de Lombardía y el Piamonte. Los ayuntamientos de la Toscana son algo más tardíos (1260-1300) y responden a un modelo diferente, más próximo a las casas-torre locales, con cuatro pisos y planta baja cerrada, usada como arsenal. Son buenos ejemplos los palacios comunales de Florencia, Siena o Volterra, aunque se conservan bastantes más.

En ámbito francés se conservan algunos ejemplos de ayuntamientos que, de alguna manera, responden al esquema elemental de los ejemplos coetáneos italianos. Sin embargo, en muchas ocasiones simplemente se trataba de la adaptación de un edificio privado anterior, de tradición románica. El pequeño *hotel-de-ville* de Saint Antonin (c. 1150) fue anteriormente la residencia de los Archambauld, adquirido por la Municipalidad para su nuevo uso en el siglo XIII, por ejemplo¹. Un caso similar podría ser el del ayuntamiento de La Réole (c. 1200) en Aquitania, de dimensiones parecidas. La propia ciudad de París adquirió en 1357 la *maison aux piliers*, un edificio privado de grandes dimensiones que contaba con una planta baja porticada y un piso principal cerrado². Sin embargo, será en las grandes ciudades burguesas del norte de Europa donde a lo largo de los siglos XIII y XIV se construirían los mayores y más monumentales edificios municipales de la Edad Media, como el de Ypres (terminado en 1304), Thorn, en Polonia (1274, reconstruido y ampliado entre 1391 y 1399) o Brujas (1376-1420).

De todos los ayuntamientos medievales españoles conservados, quizá el más antiguo sea el de Morella, cuya construcción se remontaría a 1359-1410, si bien la documentación no deja claro si desde el primer momento se levantó la sala de reuniones o lo que se inició en esta fecha fueron únicamente los locales de tribunal y cárcel municipal que, como vimos en el caso de Valencia, constituían en otras poblaciones el primer lugar de reunión de la corporación dirigente. El modelo paradigmático de ayuntamiento del Maestrazgo, siguiendo esquemas italianos,

¹ Lavedan, Pierre: *L'architecture française*, Larousse, Paris 1944, p. 181.

² Además del nombre, conocemos el aspecto del antiguo edificio por alguna miniatura medieval. En 1533 se comenzó la construcción de un nuevo edificio, con una fachada flanqueada por dos torres y tres puertas en planta baja. Es tentador intentar relacionar el origen de esta configuración con Valencia a través de la estancia del monarca francés Francisco I tras ser hecho prisionero en Pavía en 1525. En el siglo XIX se añadieron dos alas, completando la imagen que podemos ver actualmente. Lavedan, P.: *L'architecture...*, p. 181 y Lámina LXXIII

quedaría representado por la *Casa del Comú* de Catí (1414-1426)³. Es posible que el ayuntamiento de Valencia presentara en el siglo XIV una zona abierta a modo de lonja en planta baja, como todos estos edificios.

Es interesante observar también cómo la rivalidad entre las ciudades de Valencia y Barcelona llevaría a crear dos edificios grandiosos con un programa de gran complejidad. Del empleo de locales prestados o alquilados hasta mediados del siglo XIV, los representantes de ambas ciudades pasaron a tener grandes palacios donde se multiplicaban los espacios específicos destinados a funciones de lo más variadas. El núcleo básico estaba constituido por una gran sala para el Consejo municipal en pleno (*Saló de Cent* en Barcelona (1369-1373) y *Sala del Consell* (1376) en Valencia) y unas dependencias contiguas para el escribano. Pronto surgió la necesidad de incorporar una estancia menor para reuniones más privadas (*Cambra del Consell Secret* en Valencia, en 1376, y probablemente alguna dependencia homóloga en la antigua casa del escribano de Barcelona) así como una capilla (antes de 1395 para Valencia y 1409-1410 para Barcelona). Existía además una segunda sala para los consejos ordinarios, no plenarios, que se concibió como una réplica en tamaño reducido, pero mucho más lujosa, del salón principal⁴ (*Saló del Trentenari* ¿1370-1408? en Barcelona y *Cambra Nova* o *Daurada* (1418-1445) en Valencia). Finalmente, existían otras muchas funciones que aprovechaban estancias de mayor o menor tamaño repartidas por todo el edificio. En el caso de Valencia hemos visto que los tribunales y prisiones ocupaban una parte importante del edificio, algo que no ocurría en Barcelona⁵. Amplias zonas serían también destinadas a alojar a los funcionarios encargados de temas económicos y a la acumulación de documentos en archivos.

Cuando uno analiza comparativamente los antiguos edificios municipales de Morella y Barcelona -considerando en éste únicamente la zona del siglo XIV- se puede establecer un aire de familia a nivel planimétrico (1ª Parte, lámina 7.1). La sala municipal estaría concebida como un espacio de planta cuadrada, dentro de la tradición medieval de las salas capitulares monásticas. En Morella esta sala está

³ Grande Grande, Francisco: “La Lonja-Casa de la Villa a finales de la Edad Media en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana”, en Lara Ortega, Salvador (Coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000, pp. 189-204.

⁴ En el caso de Valencia ya se ha visto la similitud entre la *Sala del Consell* y la *Cambra Daurada*. De Barcelona no se conserva prácticamente nada del *Trentenari*, salvo la portada del siglo XVI trasladada de lugar. Sin embargo, si tomamos la planta que trazó Florensá de los restos del edificio medieval, podemos comprobar que en la zona donde estaba este espacio cabría bien el salón principal si lo redujéramos aproximadamente al 78%

⁵ La prisión medieval estaba situada en la Plaza del Ángel, en la esquina de la actual calle Librería, que durante muchos años se llamó Bajada de la Prisión. Se trataba de un edificio fortificado que aprovechaba el portal de Levante de la muralla romana, donde estaba el Tribunal de Justicia y la prisión común (Véase: Vinyoles Vidal, María Teresa: “Espais marginals a la Barcelona Baixmedieval”, en Claramunt Rodríguez, Salvador (Coord.): *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta: XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó = Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Barcelona 2003, pp. 457-466)

soportada por una única columna, mientras que en Barcelona se ha conseguido suprimir gracias al empleo de grandes arcos diafragma. En relación a este modelo, la Casa de la Ciudad de Valencia se nos presenta como el paradigma del cambio de modelo hacia un edificio donde la crujía de fachada adquirirá todo el protagonismo representativo del edificio, reflejando el espacio interior (1ª Parte, lámina 7.2).

Lo paradójico del caso es que, como se ha visto, la gran fachada de la Casa de la Ciudad de Valencia recaía sobre un estrecho callejón. Por ello, su importancia venía destacada por sus colosales dimensiones y sus dos torres, que eran visibles desde larga distancia, pero no por la fachada en sí misma. Los edificios municipales de la Edad Moderna deben gran parte de su grandiosidad al hecho de contar con una amplia plaza, principalmente a partir del siglo XVI. Ya antes aparecen plazas pequeñas, como en el caso de Barcelona o Morella, siendo por ello todavía más patente la carencia de la Casa de la Ciudad de Valencia.

En su momento ya vimos cómo la Casa de la Ciudad de Valencia influiría en otros ayuntamientos posteriores de localidades cercanas, como el de Xátiva, levantado a mediados de siglo con un programa parecido, pero con una sola torre. La imagen externa la podemos ver reflejada de manera casi literal en el actual Ayuntamiento de Huesca, por ejemplo. Además de casos evidentes, como el Ayuntamiento de Alicante, habría también que plantearse la posible influencia del modelo de sede municipal flanqueada por torres en algunas construcciones castellanas de época de los Austrias, como los ayuntamientos de Toledo o Madrid (renovado por Villanueva) si bien en estos casos la referencia a las residencias reales es la más inmediata (1ª Parte, lámina 7.3).

No es fácil localizar precedentes para la nueva configuración de edificio municipal de Valencia emulando un palacio aristocrático con dos torres, privilegio reservado a un grupo muy minoritario de la alta nobleza. Esta es una de las razones, junto a otras de carácter económico, que nos habían llevado a considerar plausible la hipótesis planteada por Zacarés de que el edificio había pertenecido a la casa de Vidaurre, descendientes de Jaime I. Podría también considerarse -por no entrar en contradicción con los documentos- que se habría levantado un edificio de nueva planta según el modelo de las residencias del monarca o los principales nobles de la época. En todo caso, asistimos al desarrollo de una tipología diferente de los ayuntamientos hispánicos medievales, que preludia un modelo que de alguna manera pervivirá hasta época muy reciente.

Otra de las características de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia era que se trataba de una estructura exenta, de gran volumen y rotundidad, pero rodeado de

calles muy estrechas. Esta particularidad llevaría a que, con el incremento de la burocracia municipal, el edificio se fuera colmatando sin ninguna posibilidad de expansión. Tampoco hubo nunca voluntad de mejorar las condiciones urbanas de la Casa de la Ciudad, salvo algunas demoliciones que permitieron, ya bien entrado el siglo XIX, tener alguna visibilidad sobre la plaza de la Catedral.

La Casa de la Ciudad se convirtió en un edificio introvertido y cerrado en sí mismo, de aspecto sobrio y construcción relativamente pobre. El esplendor y riqueza de la ciudad se reflejarían en pequeñas intervenciones concentradas en estancias concretas, pero nunca una actuación de conjunto. Incluso la reconstrucción de 1586 se planteó desde una urgencia y necesidades funcionales, dentro además del ideario de austeridad de la Contrarreforma. En el fondo, no tenía sentido preocuparse por unas fachadas que apenas iban a tener visibilidad y, de hecho, toda la decoración arquitectónica se concentró en los porches y torres del edificio.

Los interiores de la Casa de la Ciudad debieron ser magníficos en los siglos XV y XVI. Además de las yeserías del Salón de los Ángeles y su techumbre tallada y policromada, debemos pensar en sus interiores revestidos con rocas telas y tapices. Sabemos además que algunos de los muros del siglo XIV en la estancia principal estaban decorados con pinturas al fresco del Juicio Final. En uno de los murales del Colegio del Patriarca donde Bartolomé Matarana representó esta estancia puede verse cómo se insinúan decoraciones figurativas por detrás de las telas con que se revistieron las paredes. También en la decoración de la Sala Dorada participaron pintores italianos en el siglo XVI, como se ha visto. La riqueza decorativa de la Sala Dorada atrajo en el siglo XV a visitantes ilustres, como el rey Alfonso el Magnánimo, atraído por las noticias de su belleza. Años antes existió otra Sala Dorada donde se recibió al Papa Benedicto XIII, que quizá podría ser el antiguo Archivo, destinado a custodiar y exponer las joyas documentales y bibliográficas de la Ciudad.

La mayoría de estos elementos que fueron orgullo de los Jurados en la Edad Media perdieron su singularidad con el paso del tiempo. Los frescos oscurecidos serían recubiertos con pinturas planas o repintados por artistas posteriores, dando lugar a resultados quizá de mayor habilidad técnica pero de menor interés histórico. Los grandes salones que sorprendían por sus dimensiones quedaron trivializados, lo mismo que la nueva escalera de finales del XV, pionera dentro de su categoría pero repetida hasta la saciedad en los siglos posteriores. Necesidades funcionales o de modernización aparente fueron acabando con la mayoría de las portadas y ventanas de la época más antigua, creando una amalgama de estilos e influencias que delataban la continua voluntad de renovación tan inherente al pueblo valenciano. Pero el valor de la novedad es el más precedero de todos.

La cuestión de la casa de los Sorell es completamente distinta. La trascendencia mediática de la destrucción del edificio en el siglo XIX ha permitido conservar suficiente material gráfico como para poder conocerlo y ponerlo en valor, aunque todavía quedan bastantes cuestiones oscuras, entre ellas la cronología y las posibles referencias.

El palacio de Mossen Sorell se encuadraría dentro de los grandes programas residenciales comenzados en España en el último cuarto del siglo XV (3ª Parte, lámina 10.1). No se puede entender este edificio sin ser consciente de la innovación que supondría en Valencia la construcción de una monumental fachada de más de 40 metros de longitud en una residencia privada. Esta actuación debe ponerse en relación con otras grandes obras coetáneas en Valencia, como el palacio de los Borja, duques de Gandía, o la ampliación del palacio de los Centelles, hoy propiedad de los condes de Daya-Nueva. En ámbito castellano son ineludibles las referencias a las residencias de las grandes familias aristocráticas como los Velasco o los Mendoza, como la Casa del Cordón en Burgos, o los palacios del Infantado en Guadalajara y de Medinaceli en Cogolludo.

Las cronologías de todos estos edificios estarían comprendidas entre 1475 y 1500, siendo muchas las secuelas realizadas en los primeros años del siglo XVI. Por desgracia, la arquitectura profana medieval española ha padecido graves abandonos y destrucciones, siendo muy difícil hoy en día hablar de sus interiores. En ese sentido, los dibujos de la casa de los Sorell son un testimonio importantísimo de la calidad de las decoraciones tardogóticas valencianas y sus influencias italianizantes.

Por noticias indirectas, corroboradas por paralelismos estilísticos, hemos podido situar en la casa de los Sorell al menos dos etapas decorativas, en torno a 1485 y 1505. Comprobamos también que los documentos coetáneos sobre el palacio de los Borja sugieren, por la métrica, que la sala principal también tuvo previsto desde el primer momento un artesonado. Por su decoración de cardinas y policromía, la techumbre de la casa de los Sorell presentaba semejanzas con las salas reformadas por los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza, ejecutadas en los años posteriores. Tendría, por tanto, sentido considerar, aún a falta de documentación más concluyente, que los primeros artesonados de grandes casetones se hubieran introducido en la Corona de Aragón a través de Valencia, aunque perdidos los interiores de los principales edificios castellanos de la época, como la Casa del Cordón, no podemos descartar que hubiera existido un modelo hispánico común. En todo caso, el estilo decorativo desarrollado en los techos el palacio aragonés respondería a una moda que tuvo más difusión de lo que podíamos imaginar.

En cuanto a la probable renovación de principios del siglo XVI, debería relacionarse con el cambio en la estética de los artesonados, la huída del policromado y su sustitución por el juego de sombras que ofrece la madera moldurada. Este paso podría relacionarse con la techumbre de la Sala del Cinquecento en el palacio de la *Signoria* de Florencia, a través de la presencia en Valencia de Fernando Yáñez de la Almedina. No obstante, se conservan alfarjes de finales del XV sin policromar y con pequeños casetones moldurados, y la idea de trasladar esta estética a los artesonados pudo surgir en cualquier momento. Cabe también poner en evidencia la semejanza en el tratamiento de los artesonados aragoneses de las dos primeras décadas del XVI con los ejemplos valencianos que consideramos más tempranos.

Hemos visto a partir de la documentación que hacia 1485 se debía estar obrando en la sala principal del palacio y que había estancias que se habían concluido recientemente, como la *cambrà gran nova*, levantada seguramente sobre la casa del carpintero Joan Sorell. En la recapitulación derivada del análisis de la planta decimonónica del solar ofrecíamos la hipótesis de que el proyecto inicial hubiera sido situar la torre en la esquina con la calle Sogueros, frustrado por la imposibilidad de ganar unos decímetros para poder encajar la dimensión adecuada de fachada. También comprobamos cómo el proyecto para la casa de los Borja aparecía modificado hacia 1485 y, como propone el profesor Arciniega, ya debía estar definido cuando en 1480 se empezaron a comprar edificios en la zona.

Respecto al palacio de los Sorell, en su momento hemos propuesto la posible intervención de una mano castellana en el diseño del artesonado con cardinas, quizá del propio Juan Guas o su círculo, habiendo estado este maestro en Valencia en 1484. Debemos tener en cuenta que en ese momento Guas estaba levantando el Palacio del Infantado y San Juan de los Reyes, por lo que tenía un prestigio suficiente como para ser llamado para asesorar sobre una cuestión que tenía más que ver con la decoración que con la técnica. La cita al verso de Juan de Mena nos corroboraría la filiación castellana del diseño final y una cronología no anterior a 1481. Lo más razonable sería remontar la idea y el diseño del proyecto por lo menos a 1480, si no antes. Quizá el matrimonio entre Tomas Sorell y Leonor de Cruilles pudo ser la excusa para construir una gran residencia, aunque desgraciadamente no conocemos la fecha en que tuvo lugar el enlace⁶. Del mismo modo, es difícil establecer hasta qué punto la adquisición del Señorío de Albalat en 1481 respondía simplemente a una oportunidad de inversión a costa de un noble arruinado o entraba dentro de un programa más ambicioso de aristocratización, como el desarrollado por los Borja a una escala mucho mayor. En este sentido debe recordarse que el primitivo señorío

⁶ Sabemos únicamente que Bernat Sorell y su esposa Leonor de Cruilles, casados en 1470, eran sobrinos respectivos de Tomas Sorell y Leonor de Cruilles.

de Xeldo había sido cedido en 1470 por Tomas Sorell a su sobrino Bernat como regalo por su matrimonio.

¿Cuál era el modelo del nuevo palacio? Como se ha visto, la construcción de grandes y lujosas residencias urbanas es un fenómeno que nace en Italia durante el Renacimiento, en paralelo al desarrollo de las ideas de perpetuación de la fama y el prestigio del mecenas después de su muerte. Los primeros grandes ejemplos de palacios surgen en Florencia a mediados de siglo, aunque la idea se expandirá por todos los estados italianos en las décadas sucesivas, adaptándose a distintas visiones de la arquitectura, no necesariamente florentinas. Esto es evidente, por ejemplo, en el caso de Roma y las grandes residencias cardenalcias, donde el Renacimiento se limita al diseño de determinadas molduras, imperando las ventanas cruzadas o güelfas. La gran renovación llegará con el Palacio de la Cancillería, comenzado en 1485. Algo parecido puede aplicarse a Nápoles, donde las formas tardogóticas coexistirán con las renacentistas hasta la década de 1480, cuando la llegada de arquitectos florentinos como Sangallo o Maiano conllevará una mayor ortodoxia formal. Por otra parte, no debemos olvidar que el primer prototipo del palacio florentino, la residencia de los Medici, era deudora en gran medida de la tradición medieval toscana.

Por ello, la idea de construir en Valencia según la tradición tardogótica arraigada en la arquitectura local entraría dentro de la óptica de hacia 1480, relegando las ideas renacentistas a la propia escala del edificio y a determinadas novedades, como los techos artesonados y, ya en las décadas posteriores, la incorporación de algunos detalles decorativos dentro del léxico “a la romana”. Tanto la obra de los Sorell como la de los Borja debieron tener un referente común, muy mediatizado en su interpretación. En el texto hemos propuesto la posible referencia a la Banca Medicea de Milán, un edificio de gran repercusión y del que Filarete refiere una descripción detallada y acotada. La influencia del texto de Filarete en el Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo parece asumida aunque, como se ha comentado anteriormente, parece que habría sido el Conde de Tendilla quien trajo las ideas de Italia. Vimos también que el Conde de Tendilla fue huésped de los Orsini en Roma, lo que explicaría también algunas interesantes semejanzas del palacio de Cogolludo con la residencia de esta familia en Nola, levantada en 1470 (2ª Parte, lámina 10.2), como ya señalamos en una ocasión⁷.

Respecto al palacio de los Sorell, la última restitución planimétrica muestra una crujía de fachada con algunas similitudes con la descripción de Filarete, aunque las

⁷ Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

dimensiones han variado con respecto a lo considerado inicialmente, por lo que las coincidencias no son ya suficientemente explícitas como para poder mantener la filiación directa sin el peligro de la crítica. No queda más remedio que dejar abierta la cuestión sobre su génesis, una cuestión a la que seguramente nunca podremos dar una respuesta avalada por documentos.

Resulta innegable el desarrollo de los grandes palacios urbanos en España a lo largo del último cuarto del siglo XV y las primeras décadas del XVI. La sobria apariencia de sus fachadas góticas no debe llevar a engaño, puesto que estos edificios son algo más que la mera evolución de la tradición del siglo anterior. Es en esta época cuando aparece una concepción monumental de la fachada de los grandes palacios, que llega a alcanzar los 40 y 50 metros de longitud, algo que sólo tiene parangón en las principales ciudades de Italia. La cultura urbana italiana está patente en estas construcciones, sobre todo en ámbito castellano, donde la transición desde las formas tardogóticas a las renacentistas se hará sin una gran evolución tipológica a nivel planimétrico y funcional. A este respecto cabe recordar, por ejemplo, el patio y la escalera de la Casa de las Conchas en Salamanca, por citar un ejemplo. En el caso valenciano, la pervivencia de los patios con escaleras monumentales será mayor y los claustros columnarios a la italiana tendrán un carácter mucho más excepcional.

La interpretación de la arquitectura tardogótica española siempre ha sido confusa. La visión más extendida ha querido ver una fusión de tradiciones góticas y andalusíes que resistían de manera reaccionaria la entrada de los modelos renacentistas. El empleo genérico del calificativo de mudéjar para todo aquello que no responde a los cánones de origen francés ha contribuido a reforzar esta visión simplista. Más apropiado parece hablar de “estilo isabelino”, en Castilla, o “estilo Reyes Católicos”, incluyendo Aragón, para empezar a comprender esta nueva arquitectura que, a veces ingenuamente, buscaba unir el pasado con el presente como habían hecho los artistas del Renacimiento italiano.

Jurato
 En moss Pere pardo
 En moss Guillelm pmaades
 En nicholau baldaska
 En Joha & clarissim
 En steue & limoges
 En johu valleyola
 de to my
 lam p m

Jurat
 En francesch andren trimnah
 En moss pe p p m r e m l
 En pe badia not & m p p
 de to
 lam p p

lra domyralis m. d.



Die veneris xxvij ayady any nat em of m p p
 lo sey maior qu [redacted] se apollat pent
 [redacted] non

**BIBLIOGRAFÍA Y
PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES**

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Historical maps of the Town of Valence. 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1985.

AA.VV.: *El Palacio de los Catalá de Valeriola*, Generalidad Valenciana, Valencia 2008.

AA.VV.: *El Palau dels Centelles d'Oliva: recull gràfic i documental*, Associació Cultural Centelles i Riu-Sech, Oliva 1997.

AA.VV.: *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de Predicadors de València*. Estudis. Vol I, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

AA.VV.: *Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991.

AA.VV.: *50 años (1954-2004) Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Madrid 2004.

Agustín Tárrega, Francisco: *El prado de Valencia*, Tamesis Books – Institución Alfonso el Magnánimo, Londres 1985.

Alberti, Leon Battista: *Los diez libros de Arquitectura*, Imprenta de Alonso Gómez, Madrid 1582.

Alcalalí y de Mosquera, José María Ruiz de Lihori y Pardines (Barón de): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia 1897.

Aldana Fernández, Salvador (Coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana, I Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1999.

Aldana Fernández, Salvador: *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1991.

Aldana Fernández, Salvador: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 1995.

Aldana Fernández, Salvador: *La Lonja de Valencia*, Consorci d'editors valencians, Valencia 1988.

Aliaga Morell, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1996.

Almansa y Mendoza, Andrés: *Obra periodística*, Castalia, Madrid 2001.

Almarche Vázquez, Francisco: “Noticias topográficas de la ciudad de Valencia según un manuscrito de Antonio Suárez, siglo XVIII” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 10 (1924) pp. 59-71; nº 11 (1925) pp. 53-62 y nº 12 (1926).

Almela y Vives, Francisco: “Vistazo a una mansión antigua”, *Valencia atracción*, 1931, pp. 136-137.

Almela y Vives, Francisco: *Dstrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1958.

Almela y Vives, Francisco: *El Fénix (Valencia 1844-1849)* Instituto Miguel de Cervantes – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1957.

Alomar Canyelles, Antoni I.: “El teatre en la festa de l’Àngel Custodi de Mallorca (segles XV-XVI)” en AA.VV. *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Edition Reichenberger, Kassel 2001, pp. 161-174.

Alonso Ruíz, Beatriz (coord.): *Los últimos arquitectos del Gótico*, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, Madrid 2010.

Alonso Ruiz, Begoña: “Palacios donde morar’ y ‘quintas donde holgar’ de la Casa de Velasco durante el siglo XVI”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 83 (2001) pp. 5-34.

Alonso Ruiz, Begoña; de Carlos Varona, M^a Cruz y Pereda Espeso, Felipe: “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI” en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2005.

Anónimo: *Noticia de la solemnidad y Festejos con que ha celebrado Valencia el acto de la Real Proclamación, y exaltación al Real Trono del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto (que Dios guarde) en el día 20. de Agosto de 1746*, Imprenta de la viuda de Antonio Bordázar de Artazu, Valencia 1746.

Anónimo: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia en los días 19, 20 y 21 de febrero de este año 1789 con motivo de la proclamación del Rey nuestro Señor Don Carlos IV que Dios Guarde*, Imprenta de Josef Estevan y Cervera, Valencia 1789.

Arciniega García, Luis: *El Palau dels Borja a València*, Corts Valencianes, Valencia 2003.

Arciniega García, Luis: “Carrera profesional del maestro de obras del Rey en el Reino de Valencia en época de los Austrias: la sucesión al cargo que ocupó Francisco Arboreda en 1622”, *Ars Longa* n° 18 (2009) pp. 109-132.

Arciniega García, Luis: “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias” en *Ars Longa* n° 14-15 (2005-2006), pp. 129-164.

Arciniega García, Luis: “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones”, *Archivo de Arte Valenciano* n° 85 (2005), pp. 21-39.

Arciniega García, Luis: “Procesión, a su paso por le palacio del Real, por la llegada a Valencia del Cristo del Rescate”, en *La Luz de las Imágenes. La gloria del barroco* (Catálogo de exposición) Generalidad Valenciana, Valencia 2009.

Assas y Ereño, Manuel de: “Iglesia arcedianal de Santiago en Villena”, en *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid 1878.

Azpiroz Pascual, José María: *Valentín Carderera, pintor*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca 1981.

Bails, Benito: *Diccionario de arquitectura civil*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid 1802.

Balaguer Cirera, Víctor: *Historia de Cataluña y de la corona de Aragón*, Librería de Salvador Manero, Barcelona 1863.

Balaguer Cirera, Víctor: *Las calles de Barcelona*, Imprenta de Salvador Manero, Barcelona 1865.

Ballesteros Gabrois, Manuel: *Luis de Santángel y su entorno*, Casa Museo de Colón, Valladolid 1996.

Bares, M^a Mercedes: *Il castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo*, Emmanuele Romeo Editore, Siracusa 2011.

Batlle, Carme: “La lauda sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere Sagarriga” en *Anuario de Estudios Medievales* n° 6 (1969) pp. 521-524.

Beltrami, Maria: “Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna” en *Annali di architettura* n° 13 2001.

Beltrán de Heredia Bercero, Julia: “De la ciudad tardoantigua a la ciudad medieval: Barcelona en el siglo XII”, en Castiñeiras, Manuel y Camps, Jordi (ed.): *El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa 1120-1180*, MNAC, Barcelona 2008, pp. 39-45.

Benito Doménech, Fernando (dir.): *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia 2000.

Benito Goerlich, Daniel: “La casa del caballero”, en: AA.VV. *El hogar de los Borja* (catálogo) Generalidad valenciana, Valencia 2001, pp. 73-90.

Benito Goerlich, Daniel: “El Palau dels Admiralls d'Aragó”, en AA.VV.: *Palau de l'Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 97-110.

Benito Goerlich, Daniel, y Serra Desfilis, Amadeo: “El Palau de Les Corts, antiga casa dels Borja”, en *Palau de Les Corts*, Valencia 1995, pp. 19-42.

Bérchez Gómez, Joaquín y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia *al viu* en el siglo XVII”, en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2003, pp. 101-115.

Bérchez Gómez, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana 1500-1570*, Bancaja, Valencia 1994.

Bermejo Martínez, Elisa: “Pintura de la época de Isabel la Católica” en AA.VV.: *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Lunwerg, Madrid-Barcelona 2002, pp. 85-170.

Beseran i Ramon, Pere: “Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat”, *Barcelona Quaderns d'Història* n° 8 (2003) pp. 273-299.

Beuter, Pere Antoni: *Crónica*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1982.

Blasco Esquivias, Beatriz (dir.): *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. II vol., Ediciones El Viso, Madrid 2006.

Bofarull y Mascaró, Próspero de: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, tomo XI Repartimientos de los Reinos de Mallorca, Valencia y Cerdeña*, Imprenta del Archivo, Barcelona 1856.

Bofarull y Mascaró, Próspero de: *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca* Imprenta de J. Olivares y Monmany, Barcelona 1836.

Boira Maiques, Josep Vicent (ed.): *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006.

Boix y Ricarte, Vicente: *Apuntes históricos sobre los fueros del antiguo reino de Valencia*, Imprenta de Mariano de Cabrerizo, Valencia 1855.

Boix y Ricarte, Vicente: *Valencia histórica y topográfica: Relación de sus calles, plazas y puertas*, Imprenta de José Rius, Valencia 1862.

Boix y Ricarte, Vicente: *Crónica de la Provincia de Valencia* (Crónica General de España, vol. VIII) Rubio y Compañía, Madrid 1867.

Boix y Ricarte, Vicente: *El Encubierto de Valencia: novela original del siglo XVI*, Imprenta de José Rius, Valencia 1852.

Boix y Ricarte, Vicente: *Fiestas que en siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1855.

Boix y Ricarte, Vicente: *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia 1845.

Boix y Ricarte, Vicente: *La Campana de la Unión. Leyenda histórica*, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, Barcelona 1866.

Boix y Ricarte, Vicente: *Manual del viajero [sic] y guía de los forasteros en Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1849.

Boix, Vicente: *Memoria histórica de la apertura de las capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes, en el extinguido convento de Santo Domingo de Valencia*, Imprenta de J. de Orga, Valencia 1844.

Boronat y Barrachina, Pascual: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1904.

Borso di Carminati, Emilio: “Lo que debe ser un ateneo obrero. Discurso leído en la sesión celebrada la noche del 15 de diciembre de 1878 con motivo del 2º aniversario de la constitución del Ateneo-Casino Obrero de Valencia, por su socio protector D. [...]”, en *Segundo Aniversario de la instalación del Ateneo-Casino Obrero de Valencia. Diciembre de 1878*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia 1878 (sin paginar)

Bru i Vidal, Santiago, y Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *L'Arxiu i Museu Històric de la Ciutat de València*, CIHAL, Valencia 1986.

Burns, Robert Ignatius: *Transition in crusader Valencia: years of triumph, years of war, 1264-1270*, Princeton University, New Jersey 2001.

Cadenas y Vicent, Vicente de: *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º. 1771-1847*, Hidalguía, Madrid 1979.

Calvo, José; Alonso, Miguel Ángel; Rabasa, Enrique; López, Ana: *Cantería renacentista en la Catedral de Murcia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Murcia 2005.

Camps García, Concha: “Intervención arqueológica” en *El Almudín de Valencia. Memoria de una restauración (1992-1996)*, FCC Medio Ambiente, Valencia 1996, pp. 109-128.

Canga Argüelles, José: *Diccionario de Hacienda, con aplicación a España*, Imprenta de Marcelino Calero y Portocarrero, Madrid 1834.

Carbonell Boria, María José: “Las cortes forales valencianas”, en *Corts. Anuario de Derecho Parlamentario*, nº 1 (1995) pp. 61-76.

Carbonell i Buades, Marià: *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al primer Renaixement*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003.

Carbonell i Buades, Marià: “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en *Artigrama* nº 23 (2008) pp. 97-148.

Carboneres, Manuel: *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia*, Imprenta del Avisador Valenciano, Valencia 1873.

Cárcel Ortí, María Milagros y Trench Ordena, José: “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, *En la España medieval*, nº 7 (1985).

Cárdenas Piera, Emilio de: *Memoriales de títulos nobiliarios e hidalgos para obtener facultad y consignar renta de viudedad. Siglos XVII, XVIII y XIX*, Hidalguía, Madrid 1989.

Carpo, Mario: *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid 2003.

Carreras Candi, Francisco (ed.): *Geografía General del Reino de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona 1913.

Carreres Zacarés, Salvador (ed.): *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)*, Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia 1930.

Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): “Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos”, en *Archivo de Arte Valenciano* nº 11 (1925) pp. 3-21.

Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): “Las capillas parroquiales, sus blasones y sus patronos. Parroquia de Santa Catalina” en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 9 y 10 (1944) pp. 121-134 y 211-221, respectivamente.

Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): *Cosas Añejas, por el Barón de San Petrillo*, Valencia 1919.

Caruana Reig, José (Barón de San Petrillo): *Los Cruilles y sus alianzas: nobiliario valenciano*, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946.

Castro Santamaría, Ana: “Canteros vascos en el Primer Renacimiento salmantino”, *Ondare* nº 17 (1998) pp. 231-247.

Catalá Gorgues, Miguel Ángel y Vega Barbena, Susana: *Valencia 1900. El legado fotográfico de J. Martínez Aloy*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2007.

Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado 1499-1899*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999.

Catalá Sanz, Jorge Antonio: *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*, Siglo XXI de España, Madrid 1995.

Cebrián Aracil, Félix: *Ceremonial de las asistencias y funciones de los Jurados, Racional y Síndicos de la Ciudad de Valencia. Recopiladas de los libros antiguos de memorias, órdenes reales y observancia de la Ciudad*, Valencia 1696.

Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Seminarios y ediciones, Madrid 1971.

Cirici Pellicer, Alexandre: *L'art gòtic català: L'arquitectura als segles XV y XVI*, Edicions 62, Barcelona 1979.

Climent Simón, José Manuel: "Palau Vell de Llutxent", en AA.VV.: *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 101-144.

Coll Conesa, Jaume.: *Historia de la cerámica valenciana*, Asociación Valenciana de Cerámica, Valencia (sin fecha).

Contreras Zamorano, Gemma M.: *Las Atarazanas del Grao de la Mar*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2002.

Cortina Pérez, José M. Manuel y Ferrán Salvador, Vicente: *El Palacio Señorial de Alaquás*, Imprenta de Antonio López, Valencia 1922.

Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier: "La introducción del ornato *al romano* en el primer renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas", *Artígrama* nº 18 (2003) pp. 293-340.

Cristini, Valentina: "Estudio de las fábricas de ladrillo en Valencia: análisis mensiocronológico y técnicas de acabado (s. XVII-XVIII)", en *Arqueología de la Arquitectura*, nº 5 (2008) pp. 243-252.

Cruilles, Vicente Salvador Montserrat (marqués de): *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876, tomo II.

Cruselles Gómez, José María: *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*, Diputación de Valencia, Valencia 1997.

Cruselles Gómez, José María e Igual Luis, David: *El duc Joan de Borja a Gandia. Els comptes de la banca Spannocchi (1488-1496)*, CEIC Alfons el Vell, Gandía 2003.

Delicado Martínez, Javier: “La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las comisiones provinciales de monumentos artísticos de Valencia, Castellón y Alicante”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 87 (2006) pp. 81-90

De Seta, Cesare: “Nápoles en tiempos de la Corona de Aragón: entre utopía y *renovatio*”, en Mira, E. y Zaragoza, A. (com.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, pp. 67-84.

Di Battista, Rosanna: “La porta e l’arco di Castelnuovo a Napoli”, en *Annali di Architettura* n 10-11 (1998-99) pp. 7- 21.

Diago, Francisco: *Anales del Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1613.

Diago, Francisco: *Historia de la vida, milagros, muerte y discípulos del bienaventurado predicados apostólico valenciano San Vicente Ferrer, de la Orden de Predicadores*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1600.

Dieste y Jiménez, Manuel: *Diccionario del Derecho Civil Aragonés*, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid 1869.

Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico: *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema Métrico Decimal*, Imprenta de la Dirección General del instituto Geográfico y Estadístico, Madrid 1886.

Esclapés de Guilló, Pascual: *Historial de la fundación, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid. Sus progressos, ampliación, i Fábricas insignes, con notables particularidades*, Antonio Bordazar de Artazú, Valencia 1738.

Escolano, Gaspar: *Década Primera de la historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia 1610.

Escolano, Gaspar; Perales, Juan Bautista: *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*. Terraza, Aliena y Cia., Valencia 1878-1880.

Escrivá Chover, Isabel; Ribera Lacomba, Albert; Vinque Hellín, José: *Guía del centro arqueológico de la Almoina*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2010.

Español Bertrán, Francesca: “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova” en *Locus Amoenus* n° 6, (2002-2003) pp. 91-114.

Espí Valdés, Adrián: *El litógrafo Pascual y Abad*, La Victoria, Alcoy 1964.

Espí Valdés, Adrián: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Alcoy 1975.

Esquerdo, Onofre: *Nobiliario Valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001.

Esteban Chapapría, Julián: “El palau del marqués de Dos Aigües de València. La complexa pervivència d’una casa pairal” en Rosselló i Verger, Vicenç M. (ed.): *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001, pp. 113-146.

Esteban Chapapría, Julián: “Valencia, cara y nativa patria nuestra’. Patrimonio y ciudad en la segunda mitad del siglo XIX”, en AA.VV.: *Otra lectura de la reforma interior. En torno al proyecto de Luis Ferreres* (Catálogo de la exposición) Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2009, pp. 161-178.

Fabra Caveró, Luis: “Casas Consistoriales”, en *El Museo Literario*, n° 17 (1865) pp. 131-132.

Falomir Faus, Miguel, *Arte en Valencia 1472-1522*, Generalidad Valenciana, Valencia 1996.

Falomir Faus, Miguel: “Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619”, *Locus Amoenus* n° 4 (1998-1999).

Febrer Romaguera, Manuel Vicente: “La Universidad de Valencia en la época de las Germanías (1519-1525)” en Olmos, Vicent S. (coord.): *Doctores y escolares, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas*, Universidad de Valencia, Valencia 1998, volumen I, pp. 125-140.

Febrer, Jaume: *Trobes*, Imprenta del Diari, Valencia 1796.

Felipo Orts, Amparo: *Autoritarismo monárquico y reacción municipal*, Universidad de Valencia, Valencia 2004.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Batallas y quincuagenas*, Real Academia de la Historia, Madrid 2000.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Universidad de Valencia, Valencia 2006.

Fernández Gómez, Margarita: *Los grotescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalidad Valenciana, Valencia 1987.

Fernández Merino, A.: “Emilio Sala Francés” en *La Ilustración Artística* nº 610 (1893) pp. 570-574.

Ferrando i Francés, Antoni (ed.): *Llibre del Repartiment*, Vicent Garcia Editores, S.A., Valencia 1978.

Ferrer Navarro, Ramón: *Coses vedades*, Anúbar, Valencia 1975.

Font, Fermín e Hidalgo, Pere: *Arquitectura de tapia*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Castellón, Castellón 2009.

Ford, Richard. *A handbook for travellers in Spain* (3ª edición) John Murray, Londres 1855.

Fox-Davies, Arthur Charles: *The art of heraldry* (1904) Bloomsbury Books, Londres 1986.

Franco Mata, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1993.

Fray Juan Bautista Joaquín de Murcia, O.F.M.: *Patrocinio del glorioso patriarca el señor San Joaquín*, Luis de la Marca, Valencia 1712.

Galarza Tortajada, Manuel: “La tapia valenciana: una técnica constructiva poco conocida” en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1996, pp. 211-215.

García Aparici, Bernat: “Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell”, separata del *Cronicó del Regne de Valencia*, n^{os} 44 (1990), 46 (1990), 47 (1991), 48 (1991) y 52 (1992).

García Fernández, Ernesto: *Exclusión, racismo y xenofobia en Europa y América*, Universidad del País Vasco, San Sebastián 2002).

García Guatas, Manuel: “Pintura y música escénica”, en *Artígrama* n° 20 (2005) pp. 385-400.

García Hinarejos, Dolores: *Historia y arquitectura del Convento del Carmen de Valencia*, Generalidad Valenciana, Valencia 2009.

García Marsilla, Juan Vicente: *Art i societat a la València medieval*, Editorial Afers, Catarroja-Barcelona 2011.

García Marsilla, Juan Vicente: *Vivir a crédito en la Valencia medieval: de los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, Universidad de Valencia, Valencia 2002.

García Sanz, Arcadi y Ferrer Mallol, M^a Teresa: *Assegurances i canvis maritims medievals a Barcelona*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 1983.

Gavara Prior, Joan J. (Coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2003.

Gavara Prior, Joan J.: “Consideraciones en torno a las trazas del palacio Vich y la fortuna de algunas de sus pertenencias”, en *L’ambaixador Vich. L’home i el seu temps* (Catálogo de exposición) Generalidad Valenciana, Valencia 2006, pp. 93-127.

Gavara Prior, Juan J. (Ed.): *La Seu de la Ciutat*, Instituto Cervantes, Roma 1997.

Gaya Nuño, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa Calpe, Madrid 1961.

Giménez López, Enrique: “El exilio de los borbónicos valencianos”, en *Revista de Historia Moderna* n° 25 (2007) pp. 11-51.

Giovanetti, Francesco (ed.): *Manuale del recupero de Città di Castello*, DEI Tipografia del Genio Civile, Roma 1998.

Glick, Thomas F.: *Irrigation and hydraulic technology: medieval Spain and its legacy*, Aldershot, Chicago 1996.

Goberna Valencia, María Victoria: “La Sociedad Arqueológica Valenciana” en *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVI (1981) pp. 575-608.

Goldthwaite, Richard A.: *The building of renaissance Florence: An Economic and Social History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres 1991.

Gómez Lozano, Josep Marí: *La Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor: aproximación a su reconstrucción gráfica*, Universidad de Salzburgo, Salzburgo 2003.

Gómez Muntané, María del Carmen: *La música medieval en España*, Reichenberger, Kassel 2001.

Gómez Serrano, Nicolás Primitivo: “Excavaciones para la ampliación del antiguo Palacio de la Generalidad”, en *Archivo de Prehistoria Levantina*, nº 11 (1946) pp. 269-297.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios* nº 158 (2003) pp. 33-47.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Corbalán de Celis Durán, Joan: “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, *Ars Longa* nº 13 (2004) pp. 11-31.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *La Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo en Valencia*, en: Mira, Eduardo; Zaragozá Catalán, Arturo (Com.) “Una arquitectura gótica mediterránea” vol II. Generalidad Valenciana, Valencia 2003.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 22 (2010) pp. 27-46.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “El Palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 83 (2002) pp. 25-36.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La cantería valenciana en la primera mitad del XV: El maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X (1997-1998) pp. 91-105.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “Monasterios y nuevas fundaciones conventuales en la Valencia del siglo XVI”, en AA.VV.: *Historia de la Ciudad V. Tradición y progreso*, Colegio de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 95-114.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2002.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: “La reforma del *real vell* de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del palacio desde Sicilia”, *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, nº 8 (2007) pp. 7-22.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: el Hospital General y sus artífices*, Albatros, Valencia 1998.

Gómez Urdáñez, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1987.

González Baldoví, Mariano: “Artistas y comitentes en la Xátiva de los Borja” en AA.VV. *El hogar de los Borja*, Generalidad Valenciana, Valencia 2001, pp. 91-108.

González Martí, Manuel: “El incendio del palacio de Mosén Sorell” publicado en *Anunciador de Valencia*, nº 7 (diciembre de 1912) y en *La Esfera*, 18 de mayo de 1914.

Gorsse, Odette y James, Robert: “La *Crítica de Reflexión* de Lorenzo Matheu y Sanz. Edición, índice y notas” en *Criticón*, nº 43 (1988) pp. 73-188.

Grande Grande, Francisco: “La Lonja-Casa de la Villa a finales de la Edad Media en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana”, en Lara Ortega, Salvador (Coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000, pp. 189-204.

Grau Mestre, Lucía: *Ayuntamiento de Valencia, antigua Casa de la Enseñanza, Iglesia de la Sangre y Capilla de Santa Rosa de Lima*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999.

Guinot Rodríguez, Enric: “Los señoríos medievales de la familia Borja” en AA.VV. *El hogar de los Borja*, Generalidad Valenciana, Valencia 2000, pp. 159-170.

Haliczer, Stephen: *Inquisition and society in the kingdom of Valencia 1478-1834*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles 1990.

Hattstein, Markus y Delius, Peter: *Islam. Arte y arquitectura*, Könemann, Barcelona 2004.

Heydenreich, Ludwig H. y Lotz, Wolfgang: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madrid 2007.

Huguet Chanzá, José (dir.): *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2003.

Iborra Bernad, Federico y García Ros, Vicente: “La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis sobre el proyecto inicial de la Lonja de Valencia” presentado en las IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval y actualmente en prensa.

Iborra Bernad, Federico y Zaragoza Catalán, Arturo: “Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: El palacio Episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia”, en *Jaime I (1238-2008) Arquitectura año 0*, Fundación Jaime II, Castellón 2008.

Iborra Bernad, Federico, Miquel Juan, Matilde: “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo (I)”, en *Anuario de Estudios Medievales* n° 37/1, enero-junio 2007.

Iborra Bernad, Federico: “El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Algunos modelos y referentes”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana, entre Europa y América*, Sílex ediciones, Madrid 2011, pp. 339-352.

Iborra Bernad, Federico: “Notas sobre la arquitectura de los reinos de Valencia y Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo: portadas y artesonados”, en *Las relaciones entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. El intercambio artístico*, Dpto. Patrimonio Artístico y Documental e Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León, septiembre, 2009, pp. 365-378.

Iborra Bernad, Federico: “Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan Guas” en *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte* (CEHA), Las Palmas de Gran Canaria 2007, pp. 365-378.

Iborra Bernad, Federico; Miquel Juan, Matilde, “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo” en *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007) pp. 387-409.

Igual Úbeda, Antonio: “La antigua Casa de la Ciudad”, *Valencia atracción* n° 233 (1954) pp. 8-10.

Jiménez Chornet, Vicente: *Compte i raó: la hisenda municipal de la ciutat de València en el segle XVIII*, Universidad de Valencia, Valencia 2002.

Jurado Jiménez, Francisco: “Nueve bóvedas: constante tipológica arquitectónica en la mezquita” en *Mezquitas en Toledo, a la luz de los nuevos descubrimientos*, Consorcio de Toledo, Toledo 2010, pp. 35-49.

Kerscher, Gottfried: “Herrschaftsform und Raumordnung” en Freigang, Christian: *La arquitectura gótica en España*, Vervuert Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1999, pp. 251-272.

Labarta, Luis: *Spanish decorative Ironwork*, Dover Publications, New York 2000

Lacarra Ducay, M^a del Carmen: “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, n° 13 (1983) pp. 553-582.

Laguna Platero, Antonio: *Història de la comunicació: València, 1790-1898*, Universidad de Valencia, Valencia 2001.

Lampérez y Romea, Vicente: *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII*, Ed.Giner, Madrid 1993 (fac-símil de la edición de 1922).

Lara Ortega, Salvador (Coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000.

Latassa Ortín, Félix de: *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, Oficina de Medardo Heras, Zaragoza 1796, tomo II.

Lavedan, Pierre: *L'architecture française*, Larousse, Paris 1944.

Llopis, Amando (coord.): *El Almudín de Valencia. Memoria de una restauración (1992-1996)*, FCC Medio Ambiente, Valencia 1996.

Llorente Olivares, Teodoro: *Valencia: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo, Barcelona 1889.

Lluch Soler, Manuel: “Incendio del Palacio de Mosén Sorell”, en *Valencia Ilustrada, revista semanal de ciencias, artes, literatura, industria y comercio*, 24 de marzo de 1878, p. 89.

López Camps, Joaquín E.: “Entre la imaginación y la cotidianeidad. La percepción social de la política en la Valencia de la segunda mitad del XVII” en Aranda Pérez, Francisco José: *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real 2002, pp. 207-220.

López González, Concepción: *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia, su estudio y catalogación, ejemplo gráfico* (Tesis Doctoral) UPV, Valencia 1995.

López González, M^a Concepción: “Los palacios góticos de la ciudad de Valencia”, en AA.VV.: *Influencias de la arquitectura Española en la Sicilia de los siglos XIII al XVIII*, COACV, Valencia 2000

López González, Concepción: “Topografía de la judería valenciana y su entorno: la ciudad perdida”, en *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad*, COACV, Valencia 2010, pp. 127-138.

López Rodríguez, Carlos: *Nobleza y poder político en el Reino de Valencia 1416-1446*, Universidad de Valencia, Valencia 2005.

López Ulloa, Fabián: “La tipología de la arquitectura gótica española a través de los apuntes de George E. Street, a los 150 años de su primer viaje a España”, en *Actas del Séptimo Congreso de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2011, pp. 777-789.

Lorenzo Hernández Guardiola en AA.VV.: *La Luz de las Imágenes. Oribuela*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003.

Madoz Ibáñez, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico, Madrid 1849.

Mainoni, Patrizia: “Els mercaders llombarts en el Regne de València 1390-1460” en Furió Diego, Antoni (ed.): *València, un mercat medieval*, Diputación de Valencia, Valencia 1985, pp. 81-156.

Maqueda Abreu, Consuelo: *La monarquía de España y sus visitantes: siglos XVI al XIX*, Editorial Dykinson, Madrid 2004.

Mariás Franco, Fernando: “De la Casa Cazalla al Museo Picasso: historia de un palacio malagueño” en Giménez, Carmen (ed.) *Arquitectura del Museo Picasso. Málaga. Desde el siglo VI a.C. hasta el siglo XXI*. Museo Picasso, Málaga 2004, pp. 52-77.

Marta, Roberto: *L'architettura del rinascimento a Roma (1417-1503) Technique e tipologie*. Edizioni Kappa, Roma 1995.

Martí Mestre, Joaquim (ed.): *El libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Valencia 1994.

Martín Caballero, Francisco: *Vidas ajenas*, Imprenta Hispano-Americana, Madrid 1914.

Martínez Aloy, José: *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Valencia*, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, Barcelona 1927.

Martínez Frías, José María: “La fundación del convento de Santa Úrsula de Salamanca y su posible relación posterior con el foco hispanoflamenco toledano” *Boletín de la Sociedad de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 67 (2001) pp. 157-187.

Martínez Sierra, M^a Teresa: “La situación religiosa en la antigua morería de Valencia en 1522, según las denuncias de Juan Medina”, *Estudis* nº 26 (2000), pp. 113-135.

Martínez Valenzuela, M^a Montserrat: *La Lonja de Valencia patrimonio de la Humanidad: estudio histórico-técnico y conservativo del alfarje de la Sala Dorada*, (Tesis Doctoral) Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Marzal Rodríguez, Pascual: “Algunas costumbres testamentarias de la nobleza valenciana hacia finales del siglo XVII” en Juan, Enric; Febrer, Manuel (eds.) *Vida, instituciones y universidad en la historia de Valencia*, Universidad de Valencia, Valencia 1996, pp. 87-110.

Mata López, Manuel (Ed.): *Relación de limosnas para la construcción del Monasterio de la Trinidad de Valencia*, Anubar, Zaragoza 1991.

Mayans y Siscar, Gregorio: *Epistolario: Mayans y los altos cargos de la magistratura y administración borbónica, 2 (1751-1781)*, Ayuntamiento de Oliva, Oliva 1997.

Mellado, Francisco de Paula: *Enciclopedia Moderna: Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio* Establecimiento tipográfico de Mellado, Madrid 1855.

Mena, Juan de: *Laberinto de Fortuna*. Ediciones Cátedra - Letras Hispánicas, nº 110, Madrid 1996.

Menichelli, Claudio; Piana, Mario; Pignatelli, Olivia: “La Dendrocronología e l’edilizia storica: primi risultati di una ricerca sugli edifici gotici veneziani”, en AA.VV. *L’architettura gotica veneziana*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venecia, 2000, pp. 83-92.

Mestre Sanchis, Antonio: “La Facultad de Teología. De la decadencia a la reforma ilustrada” en *Historia de la Universidad de Valencia. Volumen II: la universidad ilustrada*, Universidad de Valencia, Valencia 1999, pp. 283 et ss..

Mileto, Camilla y Vegas López-Manzanares, Fernando: *Homo Faber. Arquitectura preindustrial del Rincón de Ademúz*, Mancomunidad del Rincón de Ademúz, Valencia 2008.

Milián Boix, Manuel: “Contacto mercantil de Morella y sus aldeas con el mercader toscano Francesco di Marco Datini de Prato (1393-1410)”, *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia 1971, tomo II, pp. 639-663.

Mínguez Cornelles, Víctor: *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1990.

Miquel Juan, Matilde: “Martí Llobet en la Catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano”, en *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y Complejidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2010, pp. 103-126.

Mira, Eduard y Delva, An (eds.): *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las Ciudades*, Generalidad Valenciana, Valencia 2007.

Mira, Eduardo. y Zaragozá Catalán, Arturo. (com.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia 2003.

Miret i Sans, Joaquim: *Itinerari de Jaume I “el Conqueridor”*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 2007 (Facsímil de la edición de 1918).

Mola, Stefania; *Itinerario federiciano un Puglia*, Adda editore, Bari 1994.

Molas Ribalta, Pere: *La Audiencia Borbónica del Reino de Valencia*, Universidad de Alicante, Alicante 1999.

Monteagudo Robledo, M^a Pilar: *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*, Ayuntamiento de Valencia, Valencian 1995.

Monzó Nogués, Andrés: *Crónica parroquial de Albalat dels Taronchers*, Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, Sagunto 1987.

Mora, Gloria; Tortosa, Trinidad y Gómez, M^a Ángeles: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia y Murcia. Catálogo e índices*, Real Academia de la Historia, Madrid 2001.

Muñoz Antonino, Francisco: *Las casas señoriales de Murviedro*, Diputación de Valencia, Valencia 1999.

Navarro Espinach, Germán: *El Col·legi de l'Art Major de la Seda*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1996.

Navascués Palacio, Pedro y Gutiérrez Robledo, José Luis (eds.): *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Universidad de Salamanca y UNED-ÁVILA, Ávila 1990.

Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Cátedra, Madrid 1989.

Nobile, Marco Rosario: *Matteo Carnilivari – Pere Compte 1506-2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Edizioni Caracol, Palermo 2006.

Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de armar española*, Munilla-Leria, Madrid 2003.

Oller Bono, Mauro Antonio: *Proclamación del Rey nuestro Señor Don Carlos III. (que Dios guarde) en su fidelissima ciudad de Valencia*, Oficina de la Viuda de Joseph de Orga, Valencia 1759.

Orellana, Marcos Antonio: *Valencia antigua y moderna*, Acción Bibliográfica valenciana, Valencia 1924.

Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1967.

Ortega Vidal, Javier y Sobrino González, Miguel (eds.): *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2007.

Ortega Villoslada, Antonio: *El reino de Mallorca y el mundo Atlántico (1230-1349)* Netbiblo Oleiros (La Coruña) 2008.

Ortí Mayor, Joseph Vicente: *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738 la quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Imprenta de Antonio Bordázar, Valencia 1740.

Palacios Gonzalo, José Carlos: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Leria, Madrid 2003).

Palaia Pérez, Liliana y Tormo Esteve, Santiago: “La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría” en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Cádiz 2005, pp. 831-839.

Palaia Pérez, Liliana: “El diseño y construcción de armaduras líneas de cubierta sobre obras de fábrica. Análisis de tres casos de la Comunidad Valenciana”, *Loggia: Arquitectura & Restauración* n° 13 (2002) pp. 94-109.

Parisi, Ivan: “Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació”, en *Revista Borja. Revista de l’IEB*, n° 2 (2008-2009) pp. 55-79.

Pascual Pachecho, Pepa y Vioque Hellín, José: *El Alcázar islámico de Valencia, Ayuntamiento de Valencia*, Valencia 2010.

Pastor Fluixá, Jaume y Campón Gonzalvo, Julia: “Els Almiralls d’Aragó”, en *Palau del Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia 1991, pp. 56-77.

Pastor Fuster, Justo: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Imprenta y librería de José Ximeno, Valencia 1830.

Patetta, Luciano: *L’architettura del Quattrocento a Milano*, Cittàstudi, Turín 1987.

Pedraza, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1982.

Perelló Ferrer, Antonia Maria: *L’arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona 1996.

Pérez de los Cobos Gironés, Francisco: *Palacios y casas nobles. Relato sobre las que hubo y hay, de propiedad particular, en la ciudad de Valencia*, Federico Doménech 1998.

Pérez Puche, Francisco: *Laberinto secreto de la catedral de Valencia*, Carena editors, Valencia 1999.

Piana, Mario: “La carpentería lignea veneciana nei secoli XIV e XV”, en AA.VV. *L'architettura gotica veneziana*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venecia, 2000, pp. 73-81.

Pietrangeli, Carla y Pericoli Ridolfini, Cecilia: *Guide rionali di Roma 15-16*, Palombi Editori 1973.

Pilar Pedraza, Filarete (Antonio Averlino): *Tratado de Arquitectura*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz 1990.

Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia 1998.

Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El incendio del palacio de Mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística”, en *Ars Longa* nº 19 (2010), pp. 147-159.

Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Ars Longa* nº 20 (2011) pp. 139-152.

Ponz, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid 1779.

Porcar, Pere Joan: *Dietari (1586-1629)* Diputación de Valencia, Valencia 1983.

Primigenius (Gómez Serrano, Nicolau Primitiu): “Arqueología de los refugios de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, año 1941, pp. 487-492.

Ràfols, José F.: *Techumbres y artesanados españoles*, Editorial Labor, Barcelona 1926.

Ramírez Blanco, Manuel: *La Lonja en el III Milenio. Crónicas del pasado*, UPV Forum-Unesco, Valencia 2000.

Redón Juliá, José: *Itinerario turístico de las casas de Valencia de valor histórico o arquitectónico*, Federico Doménech, Valencia 1958.

Rey Aynat, Miguel del: “L’arquitectura de l’alqueria senyorial al voltant del s. XV. Cases de planta basilical” en *Alqueries. Paisatge i arquitectura en l’horta*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 2002, pp. 144-149.

Reyero Hermosilla, Carlos: “Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2 n°4 (1989) pp. 409-416.

Riu-Barrera, Eduard (ed.): *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III. Dels Palaus a les masies*, Enciclopedia catalana, Barcelona 2003.

Rodrigo Pertegás, José: “Hospitales de Valencia en el siglo XV. Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 90 (1927) pp. 562-609.

Rosell, Cayetano: *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, M. Rivadeneyra, Madrid 1856.

Rosselló i Verger, Vicenç M. (coord.): *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001.

Rubió Lluch, Antoni: *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 2000 (fac-símil de la edición de 1908).

Rubio Vela, Agustín: *Epistolari de la València medieval*, Instituto Interuniversitario de Filología Valenciana – Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Valencia 1998, tomo II.

Rubio Vela, Agustín: *L’Escrivania Municipal de Valencia als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Consell Valencià de Cultura, Valencia 1995.

Ruíz de Lihori y Pardines, José María (Barón de Alcahalí y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Doménech, Valencia, 1897.

Rumeu de Armas, Antonio: *Itinerario de los Reyes Católicos: 1474-1515*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid 1974.

Salmerón, Pascual: *La antigua Carteia, o Carcesa, hoy Cieza, villa del Reyno de Murcia*, Joachin Ibarra, Madrid 1777.

Salvador Montserrat, Vicente (marqués de Cruilles): *Guía urbana de Valencia*, Imprenta de José Rius, Valencia 1876.

Sanchis Guarner, Manuel: *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999.

Sanchis Sivera, José: “Arquitectura urbana en Valencia durante la época foral”, en *Archivo de Arte Valenciano* n° 18 (1932) pp. 3-32.

Sanchis Sivera, José: “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* n° 14 (1928) pp. 3-64.

Sanchis Sivera, José: *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, Valencia 1935 (reeditado por Ediciones Aitana, Altea 1993).

Santamaría Arandez, Álvaro: *Corpus documental para la investigación del Consell General de Valencia en el tránsito a la modernidad*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2000.

Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^a: “La divulgación de nuestro patrimonio cultural en la prensa periódica valenciana del ochocientos”, *Ars Longa* n° 11 (2002) pp. 143-151.

Sempere Vilaplana, Luisa y Roig Condomina, Vicente M^a: “Destrucción, conciencia de conservación y restauración del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Valencia en el siglo XIX: el ejemplo de los monumentos góticos”, *Ars Longa* n° 12 (2003) pp. 91-100

Serlio, Sebastiano: *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, (fac-símil de la traducción de Ivan de Ayala, Toledo 1552).

Serna, Justo y Pons, Anacleto: “Los viajes interiores. Las bibliotecas burguesas de la Valencia del Ochocientos” en Montiel Roig, Gonzalo y Martínez García, Elena (ed.) *Viajar para saber. Movilidad y comunicación entre universidades europeas*. Universidad de Valencia, Valencia 2004, pp. 267-297.

Serra Desfilis, Amadeo y Miquel Juan, Matilde: “Per moltes e bones obres e profits aparents que ha fetes e fets en tot lo temps: Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV” en *Historia de la Ciudad IV. Memoria urbana*, ICAROCTAV-COACV, Valencia 2005, pp. 89-112.

Serra Desfilis, Amadeo: “Nuevamente cristiana, bella y atractiva, la ciudad de Valencia entre los siglos XIII al XV”, en AA. VV. *Historia de la ciudad*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2000, pp. 64-75.

Serra Desfilis, Amadeo: “El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en AA. VV. *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2004, pp. 73-99.

Serra Desfilis, Amadeo: “Cort e palau de rey. El palacio real en época medieval”, en Boira Maiques, J. V. (Coord.) *El palacio real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Ayuntamiento de Valencia 2006, pp. 83-90.

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 Mínguez, Víctor (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*, Universidad Jaime I, Castellón 2007, pp. 321-348.

Serra Desfilis, Amadeo: “La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón” en *Locus Amoenus* n° 6 (2002-2003) pp. 57-74.

Serra Desfilis, Amadeo: “La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia”, *Res publica* n° 18 (2007) pp. 35-57.

Serrano Morales, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el Reino de Valencia*, Federico Doménech, Valencia 1898-1899.

Serrano Pérez, Thomas: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Imprenta de Joseph de Orga, Valencia 1762.

Settier, Joseph María: *Guía del viajero en Valencia/ Guide du voyageur a Valence*, Imprenta de Salvador Martínez, Valencia 1866.

Simó Terol, Trinidad y Teixidor de Otto, María Jesús: *La vivienda y la calle, la calle de Cavallers de Valencia*, Alfonso el Magnánimo, Valencia 1996.

Sobrino González, Miguel: “El Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el norte de la vieja Castilla”, *Loggia. Arquitectura & Restauración* n° 11 (2000) pp. 10-21.

Sobrino González, Miguel: *Catedrales. Las biografías de los grandes templos de España*, La Esfera de los Libros, Madrid 2009.

Solá, José María y Cervós, Federico, S.J.: *El palacio ducal de Gandía*, Barcelona 1904.

Soler Verdú, Rafael y Zaragoza Catalán, Arturo: “El aula capitular del monasterio de Santo Domingo de Valencia y las salas con pilares esbeltos de la arquitectura de los siglos XIII y XIV” en *Actas del VI Congreso de Historia de la Construcción*, Valencia 2009, volumen II, pp. 1371-1380.

Soriano Sánchez, Rafaela; Pascual Pacheco, Josefa: “Aproximación al urbanismo de la Valencia medieval de la baja romanidad a la conquista feudal”, en Azuar, R.; Gutiérrez, S. y Valdés, F. (ed.): *Urbanismo medieval del País Valenciano*, Ediciones Polifemo, Madrid 1993, pp. 338 et ss..

Sotomayor Cisneros, Joaquín: *Modo de hacer incombustibles los edificios, sin aumentar el coste de construcción*, Oficina de Pantaleón Aznar, Madrid 1776.

Stierlin, Henri: *La India hinduista. Templos y santuarios de Kajurabo a Madurai*, Taschen, Colonia 2002.

Street, George Edmund: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, John Murray, Londres 1865.

Teixidor Trilles, Josef: *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado* (Edición a cargo de Roque Chabás) Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1895.

Torres Balbás, Leopoldo: “El Hospital del Rey, en Burgos”, en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, n° XIV, pp. 190-198., recopilado en *Obra dispersa*, vol. II, pp. 300-310

Torres Balbás, Leopoldo: “Játiva y los restos del palacio de Pinohermoso”, en *Crónica arqueológica de la España musulmana*, n° XLII, pp. 143 et ss., recopilado en *Obra dispersa*, vol. 6, pp. 264-299

Torres, José María: “El palacio de Mossen-Sorell” en *Revista de Valencia*, 1º de septiembre de 1881, pp. 489-494.

Tramoyeres Blasco, Luis: “La Capilla de los Jurados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano* nº 5 (1919) pp. 73-100.

Tramoyeres Blasco, Luis: “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”, en *Archivo de Arte Valenciano* nº 3/1 (1917) pp. 31-71.

Tramoyeres Blasco, Luis: *Hierros artísticos: aldabones valencianos de los siglos XV y XVI*, Tipografía de J. Vives, Barcelona 1907.

Traver Tomás, Vicente: *Palacio Arzobispal de Valencia. Memoria referente a su historia y a su reconstrucción*, Tipografía Moderna, Valencia 1946.

Tribunal Supremo de Justicia: *Jurisprudencia Civil. Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia*, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid 1866, tomo XIII.

Tropé, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Diputación de Valencia, Valencia 1994.

Valdecabres Rodrigo, Rafael (ed.): *El cens de 1510. Relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Universidad de Valencia, Valencia 2002.

Vallvé Bermejo, Joaquín: “Notas de metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana”, *Al-Andalus* vol. 2.XLI (1976) pp. 339-354.

Venditti, Arnaldo: “Presenze catalane nell’architettura aragonese (1442-1501) a Napoli e la Campania”, en Cundari, Cesare: *Verso un repertorio dell’architettura catalana. Architettura catalana in Campania. Province di Benevento, Caserta, Napoli*. Edizioni Kappa, Roma, 2005, pp. 155-156.

Venturi, Adolfo: *Storia de l’Architettura del Quattrocento*, Hoepli, Milán 1924.

Vicens Vives, Jaime: *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Diputación Provincial, Zaragoza 1962.

Vich, Álvaro y Vich, Diego: *Dietario valenciano 1619-1632*. Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia 1921.

Viciano, Martín de: *Libro tercero de la crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, (edición a cargo de Joan Iborra) Universidad de Valencia, Valencia 2002.

Vidal i Micó, Francesc: *Vida del valenciano apóstol de Europa San Vicente Ferrer, con reflexiones sobre su doctrina*, Librería española y extranjera de Juan Mariana, Valencia 1857.

Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I el Conquistador*, Espasa, Madrid 2003.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París 1865.

Viollet-le-Duc, Eugène: *Dictionnaire Raisonné du mobilier*, Heimdal, Bayeux 2003,

Vives Liern, Vicente: *Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia*, imprenta de la viuda de Emilio Pascual, Valencia 1900.

Wilde, Johannes: "The hall of the great council of Florence", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 7 (1944) pp. 65-81.

Ximénez Cros, Ramón María: "De la arquitectura religiosa en Valencia", *Las Bellas Artes*, núm. 15 (1858) p. 171.

Ximénez Cros, Ramón María: "Monumento a la Concepción Inmaculada de la Virgen", *Las Bellas Artes* n° 22 (1859) pp. 253-254.

Yeguas Gassó, Joan: *El Mausoleu de Bellpuig: història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Saladrígues, Bellpuig 2009.

Zacarés y Velázquez, José María: *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, 1856.

Zacarés y Velázquez, José María: "El Rey de Francia Francisco I en Valencia" en *El Fénix* (26 de enero de 1855).

Zaragozá Catalán, Arturo y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Pere Compte arquitecto*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2007.

Zaragozá Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Fábricas de ladrillo aplantillado, cortado y perfilado en Valencia durante la Edad Moderna” en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Santiago de Compostela 2011, tomo II, pp. 1489-1498.

Zaragozá Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: “Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín” en *Historia de la Ciudad V. Tradición y Progreso*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia 2008, pp. 61-78.

Zaragozá Catalán, Arturo: “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesc Baldomar y la estereotomía moderna”, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalidad Valenciana, Valencia 1993, pp. 97-105.

Zaragozá Catalán, Arturo: “Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, en *Primer congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalidad Valenciana, Valencia 1993, pp. 97-105.

Zaragozá Catalán, Arturo: *Arquitectura gótica valenciana*, Generalidad Valenciana, Valencia 2000.

Zaragozá Catalán, Arturo: *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: un estado de la cuestión*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia 2008.

Zaragozá Catalán, Arturo: *Jaime I (1208-2008) Arquitectura año cero*, Generalidad Valenciana, Castellón 2008.

FONDOS DE ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo del Reino de Valencia (ARV)

- Real
- Clero
- Bailía
- *Manaments i empires*
- Protocolos de Damià Burgal
- Protocolos de Carlos Soliva
- Protocolos de Juan Bautista Navarro

Archivo Municipal de Valencia (AMV)

- Policía Urbana
- *Manuals de Consells*
- *Murs i Valls*
- *Claveria Comuna*
- Lonja Nueva

Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia (APPV)

- Protocolos de Ambrosi Alegret
- Protocolos de Bertomeu de Carries
- Protocolos de Cristòfol Fabra
- Protocolos de Francesc Avinyó
- Protocolos de Juan Pla
- Protocolos de Jaume Fuertes
- Protocolos de Felip Martí
- Protocolos de Jeroni Ferri

Archivo del Ducado de Medinaceli (ADM)

- Ducado de Segorbe

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Primera parte::la Casa de la Ciudad de Valencia y la pervivencia de la memoria escrita

- Dibujos del autor: páginas 42, 46, 65, 100, 130, 140, 145, 154, 161, 174, 180, 190, 213, 239, 290, 300, 305, 320, 326, 334, 341, 347, 355, 367, 371, 379 y 387.
- Dibujos de CAD propios: láminas de 4.1 hasta 4.11, de 5.1 hasta 5.27, 6.2, 7.1, 7.2 y 7.3.
- Fotografías propias: láminas 1.5, 1.14, 1.15, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.15 y 2.16.
- Fotomontaje de elaboración propia: láminas 2.12 y 5.26.
- Fotografía J. Calvo: lámina 2.1.
- Planimetría histórica CTAV: láminas 1.1, 1.2, 1.3 y 1.4.
- National Gallery de Londres: lámina 1.6.
- Biblioteca Nacional de España: láminas 1.7, 1.8 y 5.12.
- Fundación Lázaro Galdiano: lámina 1.13.
- Colección particular: lámina 1.12.
- Almarche Vázquez, Francisco: “Noticias topográficas...”: láminas 1.10 y 1.11.
- Anónimo: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia...*: lámina 1.7.
- Carreras Candi, Francisco (ed.): *Geografía General...*: lámina 2.4.
- Franco Mata, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura...*: lámina 2.4.
- Martínez Valenzuela, M^a Montserrat: *La Lonja...*: lámina 2.1.
- Mira, Eduard y Delva, An (eds.): *A la búsqueda...*: lámina 2.15.
- Museu Nacional d’Art de Catalunya: láminas 2.14 y 5.27.
- Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El derribo...”: lámina 6.1.
- Serra Desfilis, Amadeo: “El fasto del palacio...”: láminas 1.9, 1.11 y 1.13.
- Serrano Pérez, Thomas: *Fiestas seculares...*: láminas 1.7 y 1.9.
- Solá, José María y Cervós, Federico, S.J.: *El palacio ducal...*: lámina 1.17.
- Tramoyeres Blasco, Luis: “La Capilla...”: lámina 2.13.
- Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I...*: lámina 1.16.
- Zaragozá Catalán, Arturo: *Jaime I...*: lámina 1.16.

Segunda parte: el Palacio de Mosén Sorell y la pervivencia de la memoria gráfica

- Dibujos del autor: páginas 478, 482, 492, 502, 508, 523, 547, 559, 569, 605, 627, 635 y 646.
- Dibujos de CAD propios: láminas de 3.1 hasta 3.6, de 4.1 hasta 4.5, de 5.1 hasta 5.6,
de 6.1 hasta 6.12, de 7.1 hasta 7.9, desde 8.1 hasta 8.17,
de 9.1 hasta 9.6 y de 10.1 hasta 10.4.
- Fotografías propias: láminas 1.4, 1.10, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 3.3, 3.4, 3.5 y 3.6.
- Planimetría histórica CTAV: láminas 1.1, 1.2, 1.3 y 1.4.
- Galería Parmeggiani: lámina 2.2.
- Archivo Huguet: página 455 y lámina 1.8.
- Museo del Prado: lámina 1.9 y 1.10.
- Museo de Bellas Artes de Valencia: láminas 1.10 y 1.11.
- Fundación Lázaro Galdiano: páginas 418, 450, 469, 681, 723, 734, 755, 769
y láminas 1.5, 1.6 y 1.7.
- Revista *La Academia*: páginas 413, 687, 693, 706 y láminas 1.12, 1.13, 1.14, 1.15 y 1.16.
- Revista *La Ilustración Catalana*: páginas 714, 727 y láminas 1.17 y 1.18.
- Revista *La Ilustración Española y Americana*: página 462 y lámina 1.9.
- Revista *Anunciador de Valencia*: página 446 y lámina 1.12.
- Revista *La Semana Gráfica*: página 465 y lámina 1.11.
- AA.VV.: *El Palau dels Centelles...*: lámina 5.6.
- Aldana Fernández, Salvador: *El palacio...*: 2.6.
- Bérchez Gómez, Joaquín: *Arquitectura renacentista...*: 2.7.
- Llorente Olivares, Teodoro: *Valencia*: página 424 y lámina 1.20.
- Muñoz Antonino, Francisco: *Las casas señoriales...*: lámina 2.3.
- Museo del Louvre: lámina 1.20.
- Nuere Matauco, Enrique: *La carpintería de armar...*: lámina 2.7
- Pérez de los Cobos, Francisco: *Palacios y casas nobles...*: página 439 y lámina 1.19.
- Pingarrón-Esaín Seco, Fernando: “El incendio...”: lámina 9.1.
- Reyero Hermosilla, Carlos: “Iconografías representativas...”: lámina 1.10.
- Venturi, Adolfo: *Storia de l'Architettura...*: páginas 408, 709 y lámina 1.19.