

Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia

• FEDERICO IBORRA BERNAD •

Universidad Politécnica de Valencia

EL PALACIO DE MOSÉN SORELL

Según el marqués de Cruilles (1876), el palacio de Mosén Sorell era “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”¹. Probablemente tenía razón, pues muchos de los edificios góticos que actualmente podemos contemplar habían sido remozados durante los siglos XVIII y XIX. Además, ninguno de los conservados se podía comparar con la casa de los Sorell, pues las mejores residencias habían sido también las más transformadas.

Desde el siglo XVII podemos rastrear el interés despertado por el edificio en diversos autores, como Onofre Esquerdo, Marcos Antonio de Orellana, Vicente Boix, José María Settier o el marqués de Cruilles. Se advierte además, a través de sus textos, una creciente toma de conciencia de su importancia artística. Esquerdo, a mediados del XVII, y Orellana, a finales del XVIII, valoraron principalmente los enigmáticos textos o leyendas que aparecían en la portada principal (fig. 2) y el perímetro del artesonado de su gran sala noble (fig. 9)². Boix fue el primero en remarcar la calidad de la puerta de la capilla, actualmente expuesta en el Museo del Louvre (fig. 3)³. Settier demostrará interés por otras portadas interiores, actualmente perdidas (figs. 6, 7 y 8)⁴, mientras que el marqués de Cruilles estaba fascinado por la antigüedad del edificio, como se ha comentado antes. Tras del incendio sufrido en marzo de 1878, los escritores de la siguiente generación lamentarán su pérdida de manera nostálgica⁵. Ya en el siglo XX, autores como Manuel González Martí o Juan Antonio Gaya Nuño, entre otros, lo rescatarán del olvido, aunque a través de las imágenes y los textos decimonónicos⁶.

Pero ¿quiénes fueron realmente los Sorell? Sabemos que Bernat Sorell, el patriarca de la dinastía, era natural de la localidad gerundense de Torroella de Montgrí y que llegó a Valencia a finales del siglo XIV. Poseía seguramente un patrimonio holgado, con el que estableció un próspero negocio de tintes que le llevó a amasar una considerable fortuna⁷. Será su hijo Tomas quien, en la década de 1460, construirá una grandiosa residen-

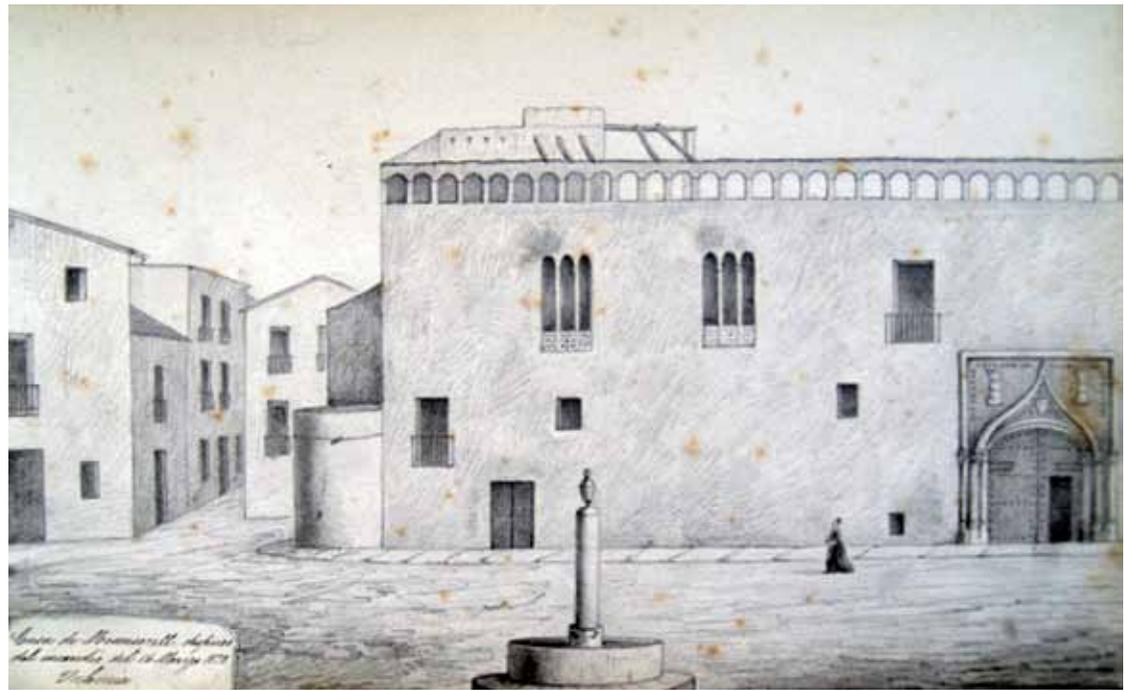
cia en el centro del popular barrio del Carmen, aprovechando los solares de algunas propiedades adquiridas cerca del antiguo taller de tintes⁸. La operación es similar a la realizada veinte años después por el duque de Gandía, pudiendo rastrear en ambos casos una manifiesta voluntad de ostentación frente a la nobleza local⁹. No obstante, debe entenderse también que el patrimonio de los Sorell era bastante más modesto que el de los Borja, por lo que edificaron en una zona donde el suelo era barato, junto a la morería y el antiguo burdel, quedando apartados del núcleo urbano más aristocrático.

Podemos confirmar el ascenso social de la familia en aproximadamente un siglo porque Baltasar Sorell, biznieto del tintorero Bernat Sorell, era uno de los diez caballeros más poderosos del Reino, como demuestran los pagos de 1510 para las campañas de Fernando el Católico¹⁰. Sabemos también que Baltasar estuvo en la corte de los Reyes Católicos, vinculado al séquito que tutelaba al malogrado príncipe Juan, y que su esposa fue dama de la reina Isabel¹¹.

En cuanto a su residencia valenciana, tenemos constancia de que se estaba remodelando en torno a 1485¹², aunque la principal campaña de reformas se efectuará a caballo del cambio de siglo, quedando liquidada bruscamente en 1506¹³. La fecha coincide con la muerte del reputado maestro de obras Pere Compte, autor de la Lonja de Valencia, que presumimos podría estar detrás del proyecto. Por otro lado, la presencia de Baltasar Sorell en la corte de los Reyes Católicos explicaría algunos castellanismos muy evidentes. En este sentido cabe entender, por ejemplo, la inscripción de la portada, “lo que tenemos fa-lece y el bien obrar no perece”, o el friso de la sala del palacio, flanqueado por cardinas doradas como los techos de la Aljefería de Zaragoza, que recogía la leyenda “qué fábrica pueden mis manos fazer que no faga curso según lo pasado” tomada de los versos del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena¹⁴.

Siguiendo posiblemente el modelo del palacio de los Borja en Valencia (1485-1509), se planteó una estancia enorme, de unos 27 metros de longitud, que finalmente quedó segregada en dos¹⁵. También se debió modificar lo previsto para la techumbre, explicándose así el contraste del novedoso artesonado lúneo con

1 Exterior del palacio de Mosén Sorell, según Pascual Llorente, 1878. Biblioteca Teodoro Llorente, Valencia.



el friso polícromo. Para protegerlo se construiría a mediados del XVI un porche que ocupaba solo una parte de la fachada, dándole un extraño aspecto heterogéneo que la caracterizará hasta su demolición en el siglo XIX (fig. 1)¹⁶.

DEL TALLER DEL LITÓGRAFO ANTONIO PASCUAL AL ATENEO-CASINO OBRERO

Si tuviéramos que escoger un nombre entre los personajes que contribuyeron a preservar la memoria del palacio de los Sorell, seguramente nos quedaríamos con el grabador alcoyano Antonio Pascual y Abad (1809-1882). Aunque propiamente no fue autor de ninguna de las obras que vamos a comentar, a su alrededor se moverá el reducido círculo de artistas e intelectuales que se interesarán 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, inicialmente 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 mudó a la capital y fundó un nuevo establecimiento en la calle San Vicente, trasladándose en 1842 a la calle Corona. En esta época grabó numerosas estampas, obteniendo una considerable fama y 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 codeó con la intelectualidad valenciana del momento, siendo destacado miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, del Círculo Marítimo y de “La Tertulia”, presidida por José Peris y Valero. Finalmente, cabe destacar también su labor como profesor de grabado en la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Hacia 1855 se trasladó al palacio de los Sorell, ocupando la planta principal¹⁷. Pascual conocía de primera mano la vetusta mansión medieval, puesto que la calle Corona desemboca en la plaza de Mosén Sorell, y es muy probable que ya hubiera tenido la oportunidad de entrar y curiosarse entre sus muros más de una vez. Por aquel entonces el edificio hospedaba una fábrica de hilados en el piso alto, bajo la cubierta, así como algunos inquilinos que seguramente ocupaban los entresuelos¹⁸. No está claro el uso de las habitaciones de la planta noble, aunque nos inclinamos a pensar que simplemente estaban cerradas, reservadas para el uso del propietario, que vivía en Madrid¹⁹.

Este era entonces Francisco Gil-Dolz del Castellar, conde de Albalat, quien parece que en 1851 se encontraba en una apurada situación económica²⁰. Tuvo que vender el horno situado en la planta baja del edificio, y parte del entresuelo, aunque fue recuperado en 1852 gracias al patrimonio personal de su esposa²¹. También se cuenta que en 1852 un inglés llegó a ofrecerle 14.000 duros por el artesanado de la sala principal y que el conde se negó a venderlo²². Francisco Gil-Dolz falleció en 1855, por lo que pensamos que fue su hijo quien decidió alquilar a Antonio Pascual los salones del viejo edificio, consciente de que no iba a usarlos jamás. Para Pascual, sin embargo, este acuerdo significaba contar con un marco singular y representativo para su floreciente negocio de litografía²³. La situación se mantuvo hasta noviembre de 1876, cuando el Ateneo-Casino Obrero ocupó el local²⁴. Lo más probable es que Antonio Pascual decidiera trasladarse de nuevo tras la muerte de su hijo primogénito Godofredo, en septiembre de ese mismo año²⁵.

Aunque Pascual no se planteó jamás llegar a dibujar la singular arquitectura del inmueble donde tenía el taller, la historia del edificio sí que despertó la curiosidad de su hija Isabel, que

2 Portada principal del palacio de Mosén Sorell. Fotografía de Jean Laurent, 1870.

3 Portada principal del palacio de Mosén Sorell. Grabado sobre un dibujo de Salustiano Asenjo (1878) publicado en *La Academia*.

pintó un lienzo titulado *Batalla del Puig en 1237, por Don Jaime el Conquistador* en el que se representa a Arnaldo Sorell junto a Guillem de Entenza y Roger de Lauria (fig. 4), seguramente inspirado en el apócrifo relato de las *Trobes* de Mosén Febrer²⁶:

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, perque va posar
Sobre la muralla primer que tot hom
La Real senyera. Apres en Valencia
Peleà molt be contra el Sarrahí,
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.²⁷

Guillem de Entenza, tío del rey Jaime I, dirigía a las tropas cristianas y pereció en la batalla. Sin embargo, Roger de Lauria (1245-1305) ni siquiera había nacido el 15 de agosto de 1237, cuando tuvo lugar este enfrentamiento que abrió las puertas a la toma de la ciudad de Valencia. Tal vez este anacronismo pueda explicarse por la noticia de que el primer propietario del feudo familiar, Albalat dels Sorells, según la tradición había sido el caballero Pedro de Auria²⁸. Lo importante es que el óleo fue presentado en enero de 1867 a la Exposición del Ministerio de Fomento, en Madrid, siendo muy alabado por José Pinazo²⁹. Suponemos que en estos comentarios tan favorables tuvo mucho peso el mérito singular de haber sido realizado por una mujer, en un panorama artístico dominado por hombres. A esta pintura hizo referencia Juan Bautista Enseñat en su artículo sobre el incendio del palacio (1878), siendo recogida la noticia posteriormente por Manuel González Martí (1912), que seguramente no la conocía³⁰.

En torno al establecimiento litográfico de Antonio Pascual se desarrollaría el interés por el histórico edificio gracias a las contribuciones de otros intelectuales y expertos. Entre ellos quizá el más destacado fue el escritor, poeta e historiador valenciano Vicente Boix y Ricarte (1813-1880) quien conocía a Pascual al menos desde 1841, cuando preparó las láminas de su edición

del Antiguo y Nuevo Testamento. No nos extenderemos en la biografía de Vicente Boix, pues fue un personaje polifacético y fundamental dentro de la cultura valenciana del siglo XIX³¹. Sí que nos interesa recalcar su papel como vocal secretario de la Comisión Provincial de Monumentos entre 1857 y 1871, fundamental en la protección de gran parte del patrimonio valenciano. En cuanto a la sala principal de la vieja casona de los Sorell, escribió en su guía urbana de Valencia (1862): “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”³².

Las palabras de Boix cobran pleno significado si las analizamos en su contexto. Se trata de la primera reivindicación pública de restauración de un monumento civil, tras el fracasado debate suscitado a favor de las antiguas Casas Consistoriales, derribadas entre 1854 y 1860³³. Respecto a otros edificios privados, en 1858 se había demolido el magnífico palacio renacentista del Embajador Vich, admirado por los viajeros extranjeros³⁴, y en 1864 caería bajo la piqueta el de los Duques de Mandas, de la misma época³⁵. De los tres inmuebles se rescataron algunos fragmentos de gran calidad artística pero, sin embargo, no resultaba tan evidente el valor arquitectónico del edificio en su conjunto, como habían puesto de manifiesto los representantes de la Real Academia de San Carlos respecto a la antigua sede municipal³⁶. Las ideas de “restauración” y “unidad de estilo” importadas desde Francia se comprendían principalmente dentro de la visión racionalista del gótico francés y, por otra parte, el principal esfuerzo de las Comisiones Provinciales de Monumentos se centraba en evitar la destrucción de los conventos e iglesias de mayor valor artístico que, tras las dos desamortizaciones, habían pasado a manos particulares³⁷.

Tampoco debe dejarnos indiferente el empleo del término “monumento arquitectónico” en la descripción de Boix, si lo relacionamos con la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, que desde 1859 publicaba el Ministerio de Fomento. La iniciativa se debió a la figura de Aníbal Álvarez Bouquel, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro de la Comi-



2



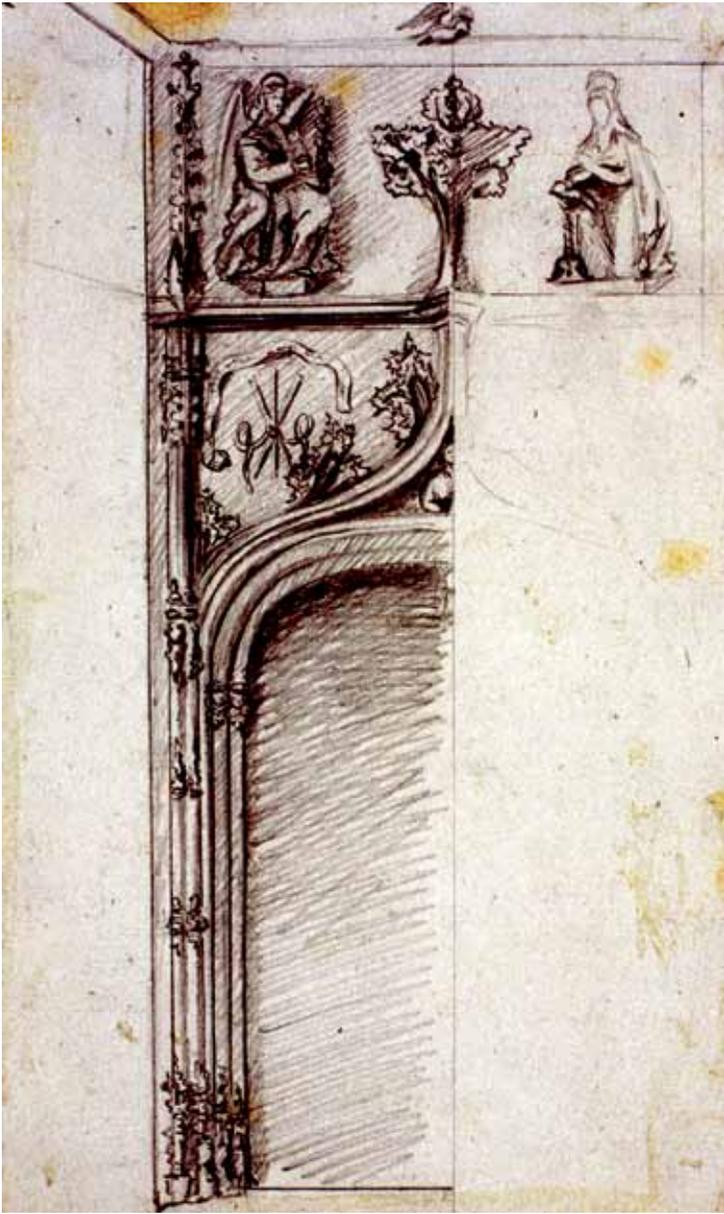
3

sión Central de Monumentos. Ambas instituciones se habían fundado en 1844, una para dar una adecuada formación a los arquitectos que antes estudiaban en la Academia de San Fernando, y la otra para dar respuesta a los problemas surgidos tras la desamortización. En 1848 Álvarez solicitó apoyo económico del Gobierno para financiar un viaje anual de los alumnos de tercer curso, que les permitiera estudiar directamente el patrimonio histórico español, realizando dibujos y vaciados en yeso. En el curso 1849-1850 se visitó la ciudad de Toledo, y al año siguiente Segovia, prosiguiendo con otras localidades españolas.

El éxito de este proyecto movió a varios profesores de la Escuela de Madrid en 1856 a proponer al Gobierno la publicación de una serie de láminas grabadas y acompañadas de textos, que sirvieran para la difusión del patrimonio arquitectónico español. Existían precedentes, como la titánica colección –12 volúmenes y 500 láminas– titulada *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1861), o la *España artística y monumental* (1842-1850), con litografías de Francisco Javier Parcerisa y Genaro Pérez Villaamil, respectivamente. En ellas se planteaba un enfoque pintoresco y romántico, mientras que la nueva propuesta ofrecería una visión mucho más rigurosa, con planos arquitectónicos de gran calidad³⁸.

La alusión de Boix al palacio de Mosén Sorell como “monumento arquitectónico” iba más allá de la mera retórica. Un mes después del incendio del palacio, el 27 de abril de 1878, se reunía la Comisión Provincial de Monumentos para tratar sobre lo que consideraban un ejemplo artístico de máxima importancia. Aparte de hacer referencias a las gestiones para adquirir algún resto del siniestrado edificio, se propuso reproducir gráficamente los elementos notables e indagar si se había publicado algo en la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*³⁹. No se conserva ninguna evidencia de que la propuesta se llevara a cabo, quizá porque Salustiano Asenjo había tomado la iniciativa y el día 23 de abril ya salía a la luz en la revista madrileña *La Academia* el primero de sus dibujos. Por otra parte, tras el incendio se había destruido completamente el valioso artesanado y la ornamentación de algunas de las portadas de yeso había quedado totalmente arruinada.

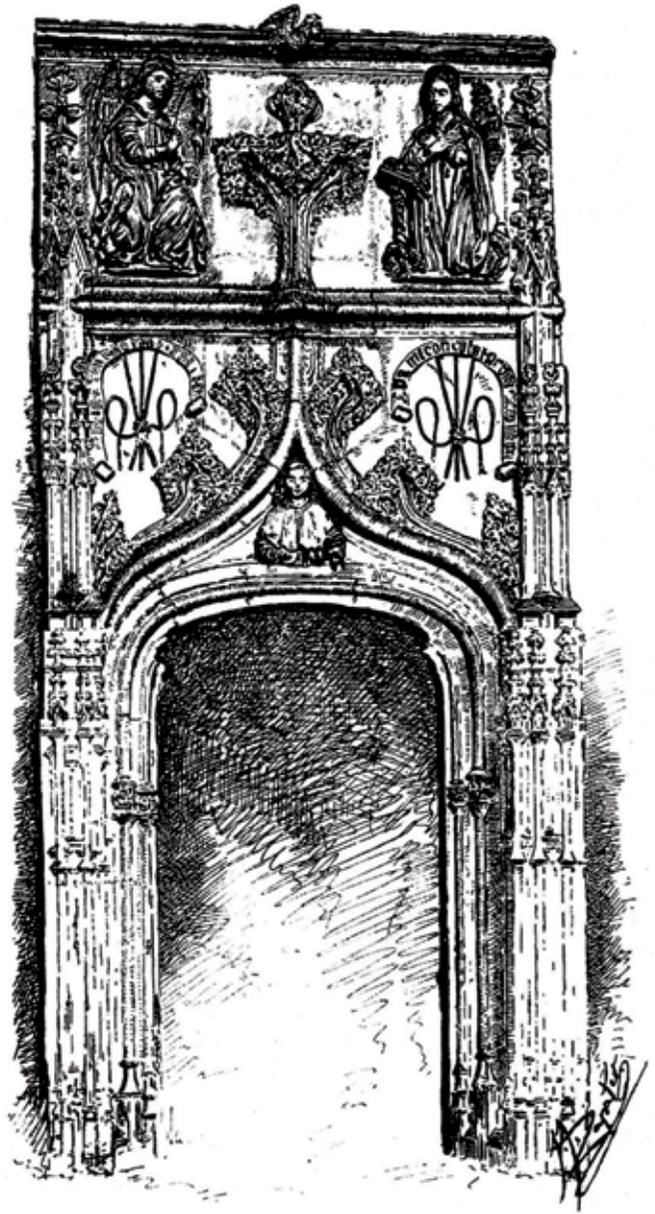
La nueva visión del Patrimonio, promovida por la joven Escuela de Arquitectura de Madrid, tuvo su principal exponente valenciano en la figura de Ramón María Ximénez Cros (1829-1865)⁴⁰. Comenzó sus estudios en 1849, compatibilizándolos con un trabajo de delineante en el Ministerio de Fomento. Estuvo también pensionado en Roma entre 1853 y 1855, obteniendo su



4

título en 1856. Posteriormente impartió clases de dibujo en la Escuela Industrial de Valencia⁴¹, así como de dibujo, mecánica y construcción, en la Escuela de Agrimensores y Aparejadores⁴². A pesar de su prematura muerte, víctima del cólera a la edad de treinta y seis años, su espíritu romántico y tenaz fue fundamental en la implantación del eclecticismo en Valencia, frente a la rígida sobriedad del academicismo vigente. Su carrera profesional fue breve, de apenas nueve años, aunque su influencia será patente en la generación siguiente⁴³.

Fue además un magnífico dibujante, escogido para la realización de varias láminas originales en la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*⁴⁴. Este trabajo sirvió para que la Comisión Provincial de Monumentos contara con él desde su fundación en 1857, aunque no aparece en las reuniones de manera continuada⁴⁵. Dio a conocer su pensamiento arquitectónico en tres artículos publicados en 1858 en la revista *Las Bellas Artes*. Sus ideas estaban imbuidas de manera muy temprana por el es-



5

píritu racionalista que entonces planteaba Eugène Viollet-le-Duc, quien ese mismo año publicaba el primer volumen de sus *Entretiens sur l'architecture*. La admiración de Ximénez por la estructura gótica es evidente, por ejemplo, cuando se refiere al cimborrio de la catedral de Valencia⁴⁶.

Su postura era muy crítica contra la arquitectura clasicista y veía en los medievalismos un avance hacia lo que debería ser un nuevo estilo propio del siglo XIX. En este sentido elogiará obras destacadas, como la austera iglesia neorrománica de San Luis de Múnich (la Ludwigskirche, levantada por Friedrich von Gärtner a partir de 1829) o el templo parisino neogótico de Saint Eugène, de Louis-Auguste Boileau (1854) construido enteramente en hierro fundido. Las ideas expuestas por Ximénez en estos artículos influyeron en la arquitectura valenciana posterior, como evidencian las similitudes entre la fachada de la Colegiata de Játiva y el templo alemán, o la esbelta capilla neogótica del Asilo del Marqués de Campo, que remite a la estilizada obra de Boileau.

4 Portada de la capilla del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9461. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

5 Portada de la capilla del palacio de Mosén Sorell. Grabado de Juan José Zapater sobre fotografía de la misma trasladada al Museo del Louvre, publicado por Teodoro Llorente en 1889.

A pesar de todo, Ximénez no era un conservador radical, ni mucho menos. Su obra más importante fue la renovación de la fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, donde desarrollaría un exuberante estilo rococó acorde con la excéntrica portada dieciochesca proyectada por Hipólito Rovira y labrada en alabastro por Ignacio Vergara. También estuvo detrás del derribo del Palacio de los Duques de Mandas, cuya portada rescató la Comisión de Monumentos y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes⁴⁷.

A finales de la década de 1850 Antonio Pascual conoció a Ramón María Ximénez, al que implicó en su proyecto de publicación de un plano de la ciudad de Valencia para forasteros, partiendo del realizado por el ingeniero militar Vicente Montero de Espinosa en 1852⁴⁸. En reconocimiento a esta obra, el Ayuntamiento de Valencia lo nombró su litógrafo oficial, y así pasó a titularse desde diciembre de 1860⁴⁹. Es evidente que el hecho de contar con la colaboración de un reputado profesor de dibujo como Ximénez serviría para dar prestigio al proyecto comercial. Sabemos que este no fue el único trabajo que hicieron juntos y, de hecho, también de 1860 data una estampa con las plantas, alzado y sección de la torre campanario del Miguelete, dibujada por Ximénez y grabada por Pascual en sus locales del palacio de Mosén Sorell⁵⁰.

El mismo año 1860, Ximénez ganó el concurso, junto al veterano arquitecto Timoteo Calvo (1799-1879), para la realización del nuevo retablo mayor de la Catedral de Valencia (fig. 5). Esta temprana obra neogótica fue destruida en 1936, pero la conocemos por fotografías antiguas, destacando la semejanza de la banda exterior de cardinas con la del friso en la sala del palacio de los Sorell, que Ximénez conocía de primera mano (fig. 9)⁵¹. Podríamos atribuirle también el diseño de la fachada neogótica de la iglesia de San Nicolás de Valencia, obra póstuma que firmó su colega Timoteo Calvo y que en algunos aspectos recuerda bastante a la renovación del exterior de San Jerónimo el Real de Madrid (1859)⁵².

Consideramos que tanto Vicente Boix como Ramón María Ximénez debieron estar detrás de la puesta en valor del palacio de Mosén Sorell. El primero representaba el mundo de la erudición local, mientras que el segundo era un arquitecto cosmopolita y avanzado, plenamente consciente de los debates sobre

el Patrimonio en la Escuela de Madrid y las nuevas teorías de la restauración que planteaba Viollet-le-Duc desde París. Por otra parte, es indudable que la presencia del litógrafo Antonio Pascual como inquilino del palacio a mediados de siglo supuso la tutela y protección de los salones del antiguo edificio durante más de dos décadas. En esta época los ideales románticos fomentaban un interés creciente por el mundo medieval y ahora la vetusta casa de los Sorell tenía sus puertas abiertas de par en par a artistas, intelectuales, *dilettanti* y curiosos de todo tipo.

Sin embargo, la máxima difusión del edificio tendrá lugar al abandonarlo Antonio Pascual y ocupar sus locales el Ateneo-Casino Obrero. Esta sociedad cultural había sido fundada en julio de 1876 por 44 obreros, a instancias del editor Francisco Vives Mora. Se inauguró oficialmente el 17 de diciembre de 1876, en el Palacio de Mosén Sorell, ascendiendo en los meses posteriores a 600 socios. Entre sus actividades estaban las clases de primera enseñanza, de dibujo y solfeo. Aparte de ello, se ofrecían conferencias, bailes y otras actividades culturales. En el salón principal se escucharon ponencias de los principales intelectuales de la Valencia de la época, como Juan Navarro Reverter o Joaquín Serrano Cañete⁵³. Conocemos alguna otra anécdota curiosa, como que en el patio del palacio estuvo expuesta durante un tiempo una ballena pescada en las aguas de Castellón⁵⁴.

Finalmente, la asociación decidió también representar obras de teatro. Pero, tras uno de los ensayos, en la madrugada del día 17 de marzo de 1878 se desató un terrible incendio que acabó con el salón principal y las otras estancias de la crujía de fachada del edificio (fig. 1). Nunca se esclarecieron las causas del fuego, aunque la prensa de la época recogió el rumor de que se trataba de la venganza de un miembro de la asociación que había sido expulsado poco tiempo antes⁵⁵. Posteriormente el Ateneo-Casino Obrero ocupó de manera provisional una antigua casa que existía junto al convento de la Puridad, para pasar el 20 de octubre de 1878 al viejo Hospital de En Bou, situado en la calle Játiva nº 5⁵⁶.

Lo que quedaba en pie del palacio de los Sorell se parceló y derribó entre 1879 y 1883. Inmediatamente después del incendio hubo una propuesta de adquisición dentro de la Sociedad



Arqueológica Valenciana para destinarlo a museo, aunque la iniciativa quedó frustrada desde el principio por su estado ruinoso⁵⁷. La Comisión Provincial de Monumentos trató repetidamente de contactar con el propietario para conseguir algunas piezas, pero finalmente en la junta del 23 de marzo de 1880 se abandonó la idea porque “tampoco era de un mérito sobresaliente lo que podía conservarse”. Vicente Boix había fallecido 15 días antes, y parece que con él también murió el interés por los restos del palacio de Mosén Sorell.

LOS DIBUJOS DEL FONDO CARDERERA EN LA COLECCIÓN LÁZARO

En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva una interesante serie de dibujos relativos al palacio de Mosén Sorell, de una calidad excepcional, que completan de manera notable la información que hasta ahora se tenía del edificio. Estos dibujos, encuadrados dentro del fondo de Valentín Carderera, se realizaron con toda seguridad en la época en que Antonio Pascual regentaba su litografía en la planta noble del edificio.

Valentín Carderera y Solano (1796-1880) fue un pintor, coleccionista y arqueólogo decimonónico, profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid, y fundador del Museo Arqueológico de Huesca. Fue también

miembro de la Real Academia de la Historia y de la Comisión Central de Monumentos. Recopiló una gran cantidad de información sobre edificios y esculturas, realizando personalmente múltiples dibujos y acuarelas, que llenaron varios álbumes. Con parte de este material publicaría entre 1855 y 1864 los dos volúmenes de su *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*⁵⁸.

Gran parte de los dibujos que pertenecieron a Carderera se conservan ahora en la colección del Museo Lázaro Galdiano. Sin embargo, hay que advertir que no todos ellos provienen de la mano del erudito artista oscense, sino que muchos fueron adquiridos o recopilados de diversas fuentes. Entre estos se encontrarían los centrados en el palacio valenciano de Mosén Sorell.

El primero de ellos muestra una de las portadas interiores de gran riqueza, que podemos identificar con una de las reproducidas por Salustiano Asenjo tras el incendio de 1878 (fig. 6). En su parte superior se anotó: “Casa de Mosén Sorell Val.^a 1860”, despejando todas las dudas que pudieran surgir sobre el motivo de la estampa. El estilo del dibujo y la letra de la anotación nos permiten relacionarlo con el pintor Vicente Poleró, del que se hablará después, que estuvo por Valencia en 1859 y 1860⁵⁹.

En otras láminas de la misma serie aparecen diversos elementos medievales y las anotaciones de catálogo suponen que todos ellos pudieran pertenecer al palacio de los Sorell, aunque nada hay que lo demuestre y sería razonable descartarlo⁶⁰. Más interesante es otro grupo de seis dibujos, obra un mismo autor, identificados claramente con el palacio de los Sorell. Todos están realizados con lápiz negro y regla, introduciéndose algunas manchas de acuarela para tomar nota del color. El mayor de ellos muestra una perspectiva del interior de la sala principal (fig. 9), mientras que el resto lo forman tres representaciones frontales de portadas (figs. 3, 7 y 8), un fragmento del artesonado (fig. 10) y dos detalles, en la misma hoja, relativos a un escudo y la claraboya del antepecho de la ventana (fig. 14).

Salvando las distancias, la perspectiva recuerda a la serie de los salones del Alcázar de Segovia que realizó el pintor José María

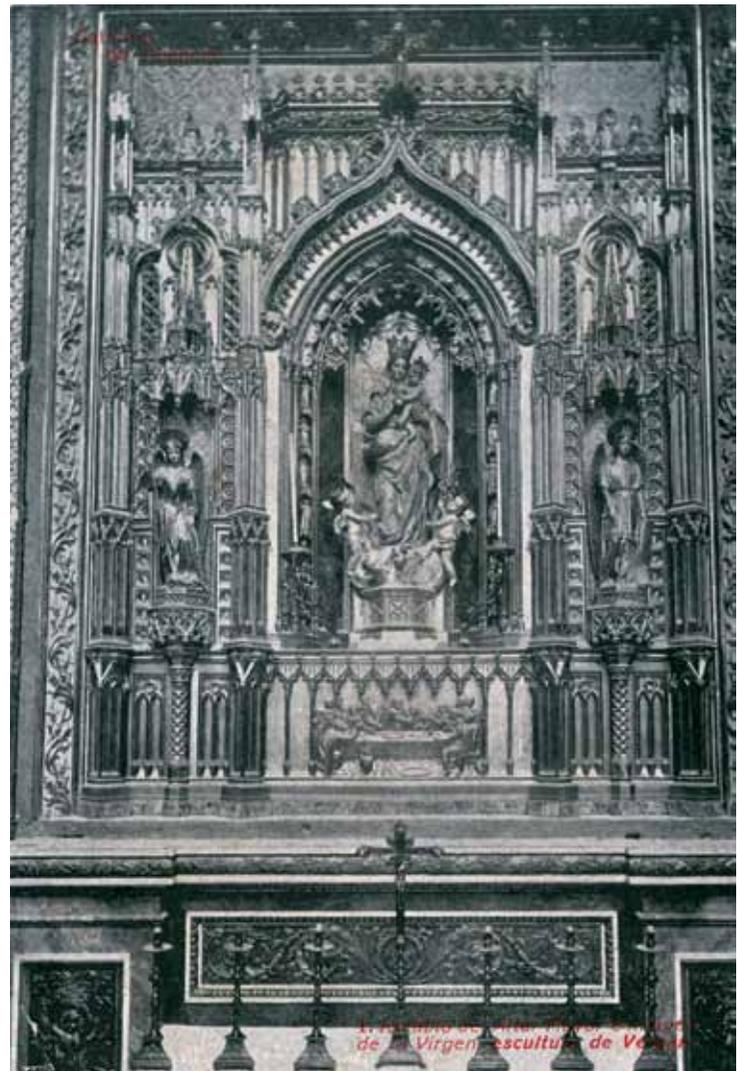
7 Retablo neogótico de la Catedral de Valencia (desaparecido), según proyecto de Ramón María Ximénez y Timoteo Calvo, 1860. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Colección José Huguet.

Avrial en 1844⁶¹. Sin embargo, en el edificio valenciano se omite el pavimento y toda referencia a la figura humana, enfatizando así la importancia de la arquitectura. También varía el punto de vista, que tanto Avrial como otros artistas de la época suelen elevar por encima de la altura real, mientras que en el dibujo que nos ocupa la línea del horizonte es inusualmente baja, situada a unos 50 cm. del suelo, lo que mejora la visión del artesonado, verdadero protagonista de la escena.

El resto son medios dibujos, algo poco habitual en apuntes directos y, de hecho, puede comprobarse que todos ellos están trazados con ayuda de regla y representados a escala, el de los detalles a 1/100 y los otros cuatro a 1/200⁶². Se trata, por tanto, de algo más que simples ilustraciones de un cuaderno de viajes. El rigor en las medidas podría apuntar a la autoría de un arquitecto, aunque las representaciones de las puertas no son perfectamente frontales, sino que se fuerza una falsa perspectiva, sobre todo en la base de las jambas. Algo parecido ocurre con el artesonado, donde un arquitecto competente habría intentado definir una sección auxiliar en lugar de sugerir confusamente el relieve mediante sombras y líneas ondulantes.

La perspectiva también parte de una medición previa, como se ha podido comprobar contrastando con otras fuentes documentales⁶³. Las líneas de las fugas son precisas, pudiendo identificarse el punto focal utilizado, pero la modulación del artesonado está trazada de manera poco rigurosa, habiendo bastado incluir una diagonal para resolverla correctamente. También hay errores en la anchura aparente de la portada mixtilínea de la izquierda, y otros detalles menores. Esto nos confirmaría que nos encontramos ante alguien no demasiado familiarizado con la geometría descriptiva.

De todos modos, los dibujos de la colección Lázaro son piezas excepcionales y de una gran singularidad. Aunque no poseen el rigor metodológico, esperable en el trabajo de un arquitecto, tampoco se trata de simples bocetos de un viajero. Fueron realizados con el fin de documentar de manera detallada la sala del palacio, un encargo muy singular que tal vez podríamos relacionar con la figura del pintor Vicente Poleró y un lienzo que sabemos que estaba concluyendo en Madrid, en los primeros días del año 1876 (fig. 9)⁶⁴.

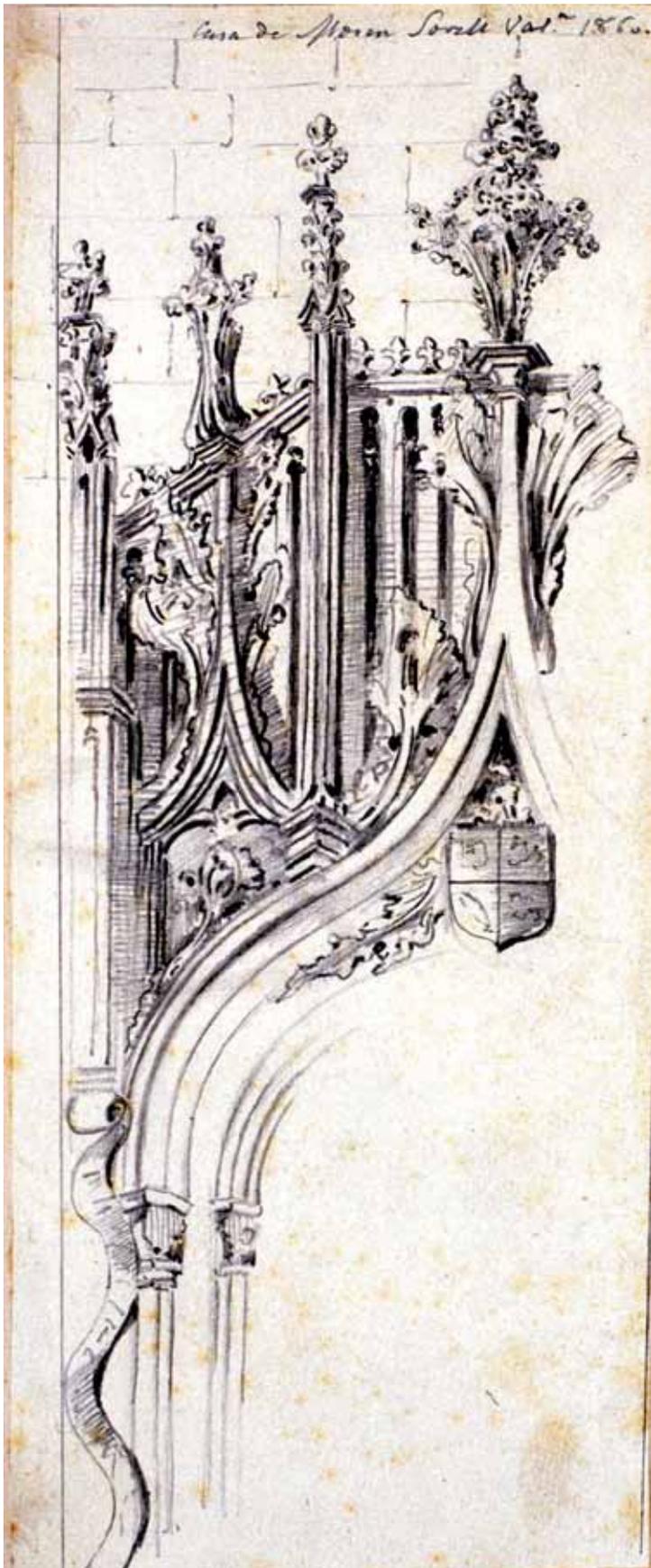


7

VICENTE POLERÓ Y LA RECREACIÓN ERUDITA DE LA HISTORIA

El cuarto protagonista destacado de nuestra historia será el casi olvidado pintor gaditano Vicente Poleró y Toledo (1824-1911), quien centró la mayor parte de su vida en el estudio de colecciones y monumentos y en la restauración de las obras de los principales artistas hispánicos. Teórico pionero de la conservación del patrimonio pictórico, publicaría en 1855 un breve ensayo titulado *Arte de la restauración*, así como diversos estudios vinculados con la historia del arte⁶⁵. En un periódico de principios del siglo XX encontramos esta emotiva 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,



8

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



9

8 Portada interior del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9504. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

9 Portada interior del palacio de Mosén Sorell. Grabado sobre dibujo de Salustiano Asenjo (1878) publicado en *La Ilustración Catalana*.

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. [...] ⁶⁶

Este singular personaje nos ha dejado en herencia una bella representación de la Sala del palacio de los Sorell que, junto a la fotografía que hizo Laurent de la portada principal, es la imagen más conocida del antiguo edificio. En ella se definen con toda claridad los detalles del gran artesanado y su friso decorado con la leyenda en caracteres góticos, así como las puertas y ventanas que completaban este imponente espacio. Al fondo, a través del acceso a la Sala, se puede apreciar en tamaño diminuto la magnífica portada de la capilla y su relación con la entrada desde la escalera. La composición es muy similar a la representada en el dibujo de la colección Lázaro, aunque varía ligeramente el punto de fuga (fig. 9). El tipo de pintura recuerda bastante al que desarrollaba con gran éxito Pablo Gonzalvo por estas mismas fechas ⁶⁷ y, de hecho, en alguna bibliografía se llegó

a atribuir el cuadro a este otro artista, aunque en la actualidad no hay dudas sobre la autoría Poleró⁶⁸.

La escena muestra el ambiente bajo un aspecto idealizado, “restaurado” podríamos decir, conforme pudiera haber sido a principios del siglo XVI. No será la única vez que Poleró actúe así, puesto que en la Exposición Nacional de 1881 presentaba *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro* recreando el desaparecido aposento del monarca hacia 1670, con mobiliario de la época y cuadros existentes de las colecciones reales, que el conocía de primera mano por sus labores como restaurador⁶⁹. En la misma línea elaboró más recreaciones utópicas, como la sala principal del Palacio de Altamira en Madrid ambientada en el siglo XVIII, obra que conocemos a través de una fotografía de Laurent⁷⁰. La obra pudo realizarse en 1899, cuando completó su investigación sobre la colección de pintura del marqués de Leganés, en propiedad de los condes de Altamira hasta 1833⁷¹.

Anteriormente ya obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, por una *Vista del Monasterio de El Escorial* en el momento de ser visitado por Felipe II, acompañado por el arquitecto Herrera, el Padre Sigüenza y el lego Villacastín, y otra en la de 1866 por su *Vista del Salón Principal de la Audiencia de Valencia* en la que se representaba la *Sala Nova* o Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad⁷². Suponemos que este lienzo tendría bastante que ver con el *Interior de las Cortes del Reino de Valencia* presentado por Pablo Gonzalvo en la Exposición Nacional de 1864, aunque no conocemos imágenes de ninguna de las dos obras. No era tampoco la primera vez que esta suntuosa dependencia era objeto de atención, puesto que en 1849 ya había sido reproducida en un óleo de Genaro Pérez Villaamil.

En la colección Lázaro, dentro del fondo Valentín Carderera, se conservan varios dibujos de detalle del Salón de Cortes, realizados por dos manos diferentes. Algunos de ellos podrían ser obra del propio Carderera, pero el resto presenta características que los relacionan con el anónimo artista que realizó la serie del palacio de Mosén Sorell⁷³. Solo se representan detalles concretos de carpinterías, azulejos y frescos, perfectamente dibujados a escala con regla y compás, aunque curiosamente no hay una vista de conjunto ni aparecen la tribuna o el artesonado, que podrían haberse copiado del cuadro de Gonzalvo. Su temática y las anotaciones eruditas sobre los personajes representados en los frescos de las paredes nos hacen pensar en la figura de Vicente Poleró⁷⁴.

Una década después, el pintor gaditano volvió a centrar su interés en Valencia, tomando en esta ocasión como modelo la casa de los Sorell. La idea pudo partir del contacto con algún valenciano residente en Madrid, como Salvador Martínez Cubells, quien desde 1869 era restaurador del Museo del Prado y entre 1874 y 1875 se estaba encargando de la extracción de las Pinturas Negras en la Quinta de Goya. O tal vez fuera el propio Vicente Boix, nombrado en 1874 Presidente de la Real Academia

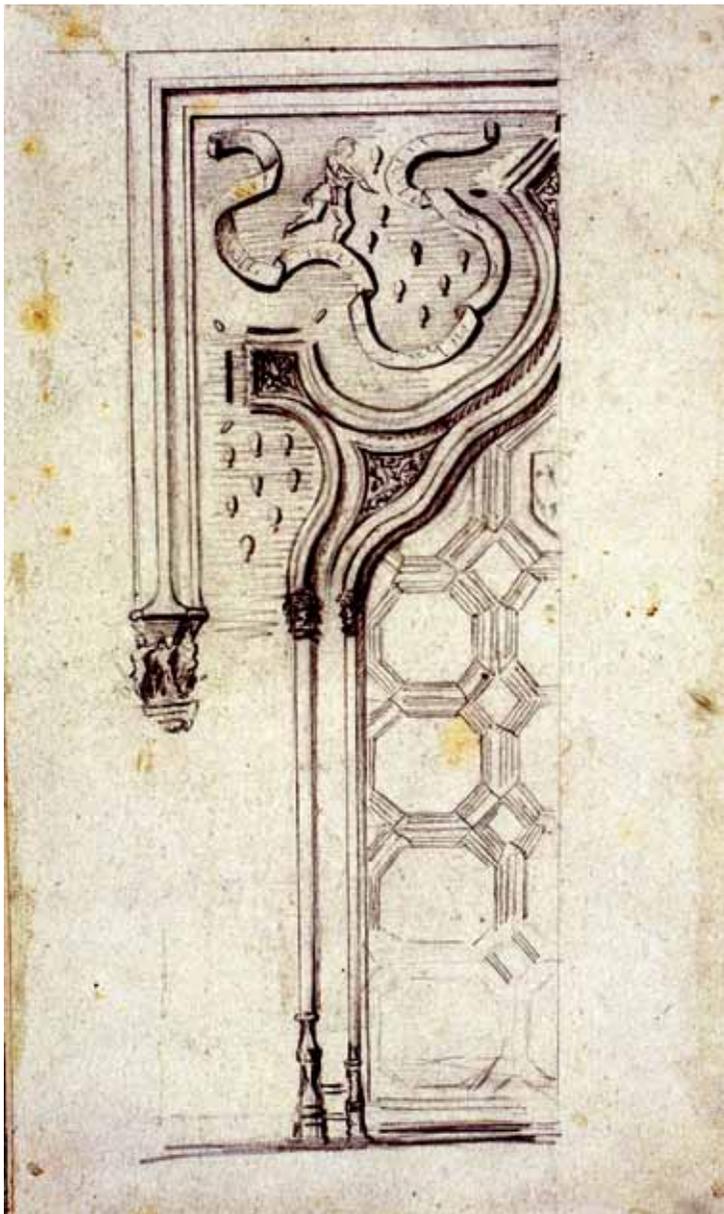
de San Carlos, el que conociera en Madrid a Poleró a través de la Real Academia de la Historia. Esta segunda posibilidad explicaría por qué en su lienzo se hace alusión explícita a algunas noticias históricas no publicadas hasta 1881⁷⁵.

En el primer plano de la escena representada por Poleró podemos observar un grupo compuesto por dos caballeros y un fraile con hábito dominico que muestra un pergamino con la planta de un edificio religioso. Se trata de una alusión culta al patronato que desde 1514 ostentó la familia Sorell sobre la Capilla del Rosario del Convento de Predicadores, un gran panteón diseñado por el maestro Pere Compte y finalizado por su discípulo Miquel Maganya⁷⁶. Los dos caballeros representados serían los propietarios de la casa, el entonces anciano Mosén Bernat Sorell (+1510) y su hijo y heredero Baltasar.

En segunda posición aparecen otros personajes situados ante una mesa, en espera de resolver algún negocio. Se puede interpretar aquí una alusión a la actividad financiera de alto nivel que mantuvieron los Sorell, prestando dinero a través de censos. Sin embargo, al igual que ocurre en otras obras de Poleró, lo que atrae la mirada del espectador es la arquitectura, en este caso el magnífico artesonado de casetones octogonales que cubre la estancia. Da la sensación de que todo el cuadro pretende reflejar la grandiosidad del espacio, empleando para ello los recursos de reducir la escala de los personajes y los muebles⁷⁷ –no así de los elementos reales como puertas y ventanas– y modificar la perspectiva de la composición para que se pueda ver completamente el techo.

La línea del horizonte se ubica aproximadamente a una vara del suelo (unos 90 cm.) si tomamos como referencia el plano del pavimento, aunque todas las fugas del artesonado convergen en otro punto situado a unos 2,8 metros de altura, dando lugar a una cierta sensación de inestabilidad. El problema del doble foco podría deberse a una apresurada corrección del artista sobre la proporción real de la sala. Esta sería más baja de lo que se muestra en el lienzo, de igual altura que anchura, lo que implicaba una gran presencia del friso en la pared del fondo, como se observa en el dibujo de la colección Lázaro. De hecho, si bajamos el friso y lo fugamos al mismo punto que el suelo, tenemos dos imágenes similares. Parece que Poleró habría querido elevar el techo para dar una apariencia más majestuosa, o para que la pared del fondo con los tapices tuviera un mayor protagonismo. Hecho esto, podría también haber corregido la fuga, pero ello implicaba elevar las paredes y cortar horizontalmente el friso, de manera poco estética, o tener que rehacer todo el dibujo en un lienzo de mayor tamaño.

Lo cierto es que Poleró no era el único pintor que descuidaba la perspectiva. Si revisamos los dibujos de Valentín Carderera conservados en la colección Lázaro, podemos comprobar la duplicación del punto de fuga en muchos de sus apuntes de interiores, como el refectorio de Santa María de Huerta (MLG, 9193), la Sala de Doña Petronila en el Palacio de los Reyes de Aragón en



10

10 Portada mixtilínea interior del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9459. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Huesca (MLG, 9294) o los claustros de los monasterios de Fres-deval (MLG, 9277) y San Pedro el Viejo (MLG, 9524).

Comparando el lienzo de Poleró con el dibujo de perspectiva conservado en la colección Lázaro observamos también un cambio en la modulación de los casetones del artesonado, pasando de tres a cuatro calles, que es una solución más habitual en ámbito castellano⁷⁸. También podemos apreciar en las contraventanas un diseño más rico, copiado de las carpinterías del Palacio de la Generalidad de Valencia, que Poleró conocía bien. De hecho, es exactamente el motivo geométrico reproducido en el dibujo nº 9311 de la colección Lázaro que, como se ha comentado, pudo haber pertenecido también al pintor gaditano.

Otra anécdota interesante de la obra de Poleró es que fue retocada una vez concluida. Conocemos su apariencia original por una fotografía de Laurent, cuyo cliché en blanco y negro se utilizó en distintas publicaciones para ilustrar los comentarios so-

bre el palacio (fig. 9)⁷⁹. Entre esta imagen y la actual podemos encontrar unas pocas diferencias. La más notable es que el autor cubrió con cortinas una de las ventanas del lado derecho para aumentar el contraste de la luz, modificando de paso el despiece del pavimento. Varió también el color del friso, que es más claro en la fotografía decimonónica. Por último, podemos apreciar que sobre la portada mixtilínea del muro izquierdo aparece un repostero con el escudo familiar, que se convierte en un relieve decorativo mostrando dos blasones rodeados de filacterias.

EMILIO SALA FRANCÉS Y EL PALACIO DE LOS SORELL COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN PICTÓRICA

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 profesor Carlos Reryero, “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”⁸⁰.

La arquitectura o el paisaje cumplen el doble objetivo conceptual de la caracterización de la época y del lugar. En ambos casos se recurre a convenciones iconográficas que obedecen, sobre todo, a imperativos representativos verosímiles, pero solo muy excepcionalmente verdaderos. El afán de veracidad llega a la “reconstrucción” arqueológica de lugares concretos, aunque en muchas ocasiones estos sean anacrónicos. Este panorama resulta muy similar al de la actual cinematografía histórica, donde se buscan fondos o escenarios que a veces nada tienen que ver con la realidad, pero que contribuyen a ambientar y contextualizar la acción. En nuestro caso, comprobaremos que la antigua casa de Mosén Sorell pasará a convertirse en palacio real gracias a la mano del pintor alcoyano Emilio Sala.

Emilio Sala Francés (1850-1910) fue uno de los más destacados representantes de la pintura histórica del siglo XIX y por ello no nos extenderemos más de lo necesario en reseñar su extensa biografía, ya bastante estudiada en algún trabajo monográfi-

11 Portada mixtilínea interior del palacio de Mosén Sorell. Grabado sobre dibujo de Salustiano Asenjo (1878) publicado en *La Academia*.

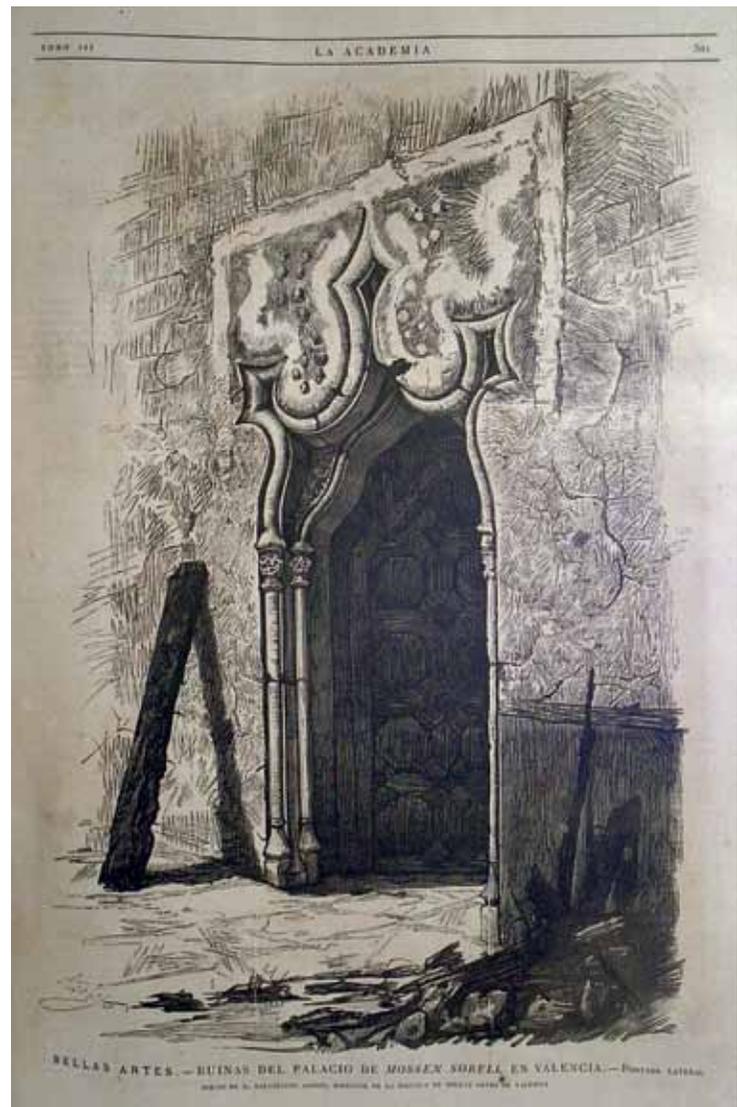
co⁸¹. Sí que nos interesa destacar que era sobrino de Sinforosa Francés, esposa del grabador Antonio Pascual Abad, el singular inquilino del palacio de los Sorell. Muy joven se trasladó a Valencia y demostró su interés por el arte, que aumentó por las visitas a su primo Plácido Francés, nombrado por aquel entonces profesor de la Escuela de San Carlos.

En una completa reseña decimonónica, publicada en la revista *La Ilustración Artística*, se relatan algunos curiosos detalles de su biografía, como el de 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, que entonces enseñaba Historia del Arte en San Carlos⁸². Nos interesa esta relación entre discípulo y maestro, porque Asenjo será otro de los artistas interesados por el palacio de los Sorell. En todo caso, el jovencísimo alumno presentaba unas capacidades e inquietudes fuera de lo habitual:

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. [...] ⁸³

Es seguro que en este tiempo visitaría con frecuencia la imprenta de su tío Antonio Pascual, pasando algún tiempo en la mansión medieval donde sus parientes tenían el negocio litográfico. Podemos imaginar que quedó fascinado por el antiguo edificio, que años después integraría en alguno de sus lienzos, como *Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero*, por el que consiguió una medalla de oro en la Exposición Nacional de 1878⁸⁴.

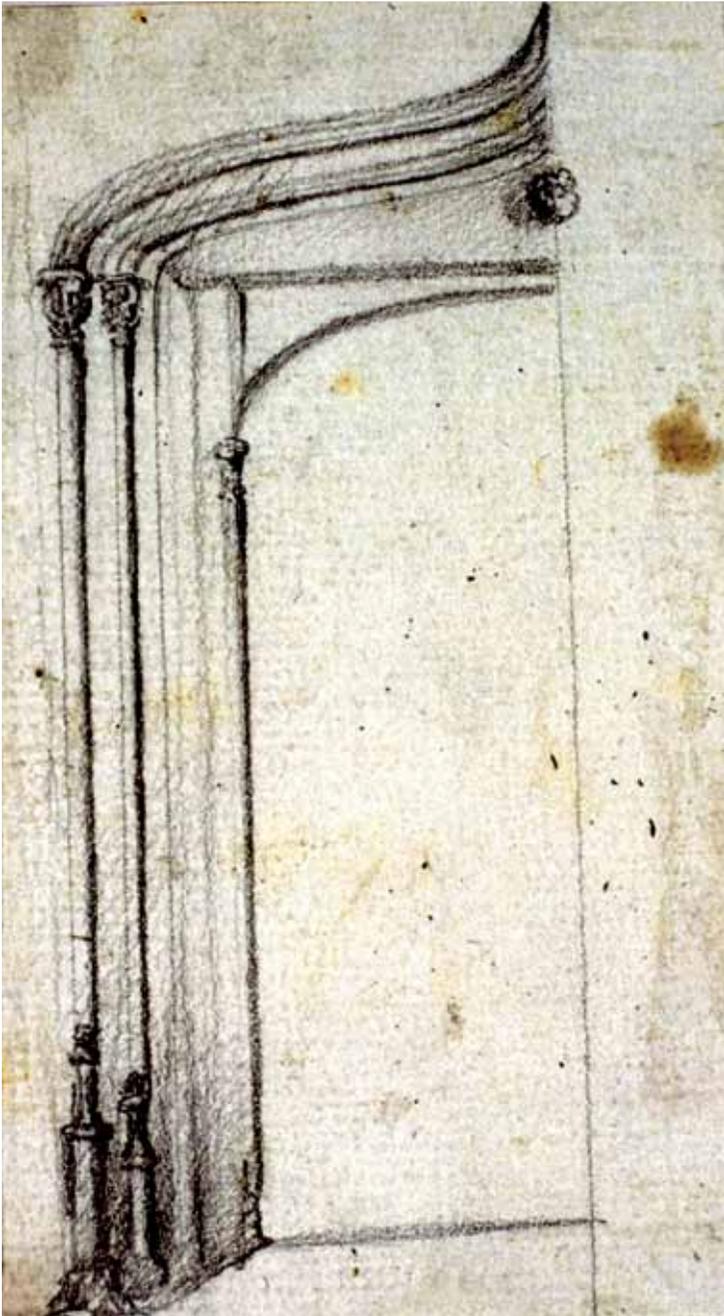
No hemos localizado fotografías de la obra, de la que sabemos que recientemente formó parte de la hoy dispersa colección Valdés de Bilbao, pero su aspecto es bastante conocido a través de un grabado publicado en la prensa de la época con mo-



11

tivo del premio (fig. 11)⁸⁵. En él se representa la escena del enfrentamiento del noble morellano Guillem de Vinatea contra el rey Alfonso IV, quien pretendía entregar varias ciudades libres como feudos a su hijo Fernando, contraviniendo los fueros del Reino de Valencia. La composición muestra al monarca rodeado de los miembros de la corte, agrupados en la parte derecha de la estancia. En el centro, enfatizando su soledad, se destaca la figura aislada del valiente caballero morellano que se atrevía a reclamar al rey el cumplimiento de las leyes, arriesgando en ello su vida. Al lado izquierdo, tras una puerta, los compañeros de Vinatea esperan temerosos el desenlace de su osada actuación.

Emilio Sala tenía que ambientar un hecho ocurrido en el salón principal del desaparecido palacio real de Valencia en el año 1333. Según Aureliano de Beruete, el fondo estaría representando “uno de los salones del Palacio de Mosén Sorell”⁸⁶. Examinando la arquitectura de la estancia, algunos de sus elementos remiten inequívocamente al palacio tardogótico de los Sorell. Lo más llamativo es la gran puerta de acceso donde se agrupan los amedrentados acompañantes de Vinatea. Su diseño textil,



12

con tres puntos de cuelgue, remite inequívocamente a la puerta lateral de la Sala del palacio de los Sorell, tal como fue dibujada por Poleró, Asenjo y por el autor anónimo de las estampas del Museo Lázaro Galdiano. A la derecha, en la esquina entre los dos muros, se contempla una puerta similarmente coronada de guardapolvo, pero de menores dimensiones, que quizá podría relacionarse con la del entresuelo del palacio, dibujada por Asenjo y Chapuy (fig. 14). Respecto al techo, queda prácticamente fuera de la composición. Más que el artesonado parece ser un robusto alfarje con vigas sin policromar y rodeado por una moldura perimetral, según el uso habitual en la Valencia de finales del XV y principios del XVI⁸⁷.

La disposición de los dos huecos y sobre todo la situación tan próxima a la esquina de la portada pequeña hacen pensar que,

12 Portada conopial de la entrada a la sala del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9456. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

de ser rigurosamente cierta la afirmación de Beruete, pudiera tratarse de la representación de una habitación secundaria del palacio ubicada en el ala noroeste⁸⁸. No hay ninguna otra información sobre esta dependencia, por lo que es difícil confirmar esta suposición, siendo más probable que se hayan introducido portadas de otras zonas del edificio. De hecho, era práctica habitual de los pintores la utilización a conveniencia de elementos arquitectónicos sacados de contexto.

Más fiel parece la escenografía de una de las obras más célebres de Emilio Sala, *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 (fig. 12). Como también señaló en su momento el mismo Aureliano de Beruete, el fondo aquí estaba nuevamente tomado “del hermoso Palacio de Mosén Sorell de Valencia, que luego fue destruido en un incendio”⁸⁹.

La imagen representa en este caso la residencia de los Reyes Católicos quienes, rodeados de caballeros y cortesanos, presiden la escena bajo un amplio palio. Según una tradición popular, tras firmarse el decreto de la expulsión de los judíos, los miembros más destacados de su grey 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 encuadrar su obra, justificando así un forzado estudio de gestos y expresiones poco grato a la crítica actual⁹⁰. La obra, sin embargo, fue muy admirada en la época, destacándose el tratamiento cromático, la atención por el detalle y la rigurosa contextualización histórica:

[...] 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 impropiedad⁹¹.

Bajo esta óptica podemos entender el verdadero interés de Emilio Sala por el palacio de los Sorell. Al fondo, tras la aparatosa escenografía que preside el centro del cuadro, se pueden identificar los muros de la gran estancia donde discurre la escena. Un robusto artesonado de madera con casetones octogonales conforma el techo, rodeado por un amplio friso recorrido por caracteres góticos. En la pared de la derecha se puede observar también uno de los huecos de las ventanas con un capialzado semejante a los que encontramos en otras representaciones del salón de los Sorell.

A diferencia de lo que ocurría con el lienzo de Guillem de Vinaeta, en esta obra la presencia de la arquitectura es totalmente forzada, puesto que el pintor obliga a que los personajes avancen hasta la mitad de la habitación para que puedan verse las esquinas y el techo. Parece que Emilio Sala quisiera, de algún modo, rendir un homenaje póstumo a la vieja casona solariega entre cuyos centenarios muros desarrolló su interés por la pintura histórica y el mundo medieval.

SALUSTIANO ASENJO Y EL ÚLTIMO ADIÓS DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

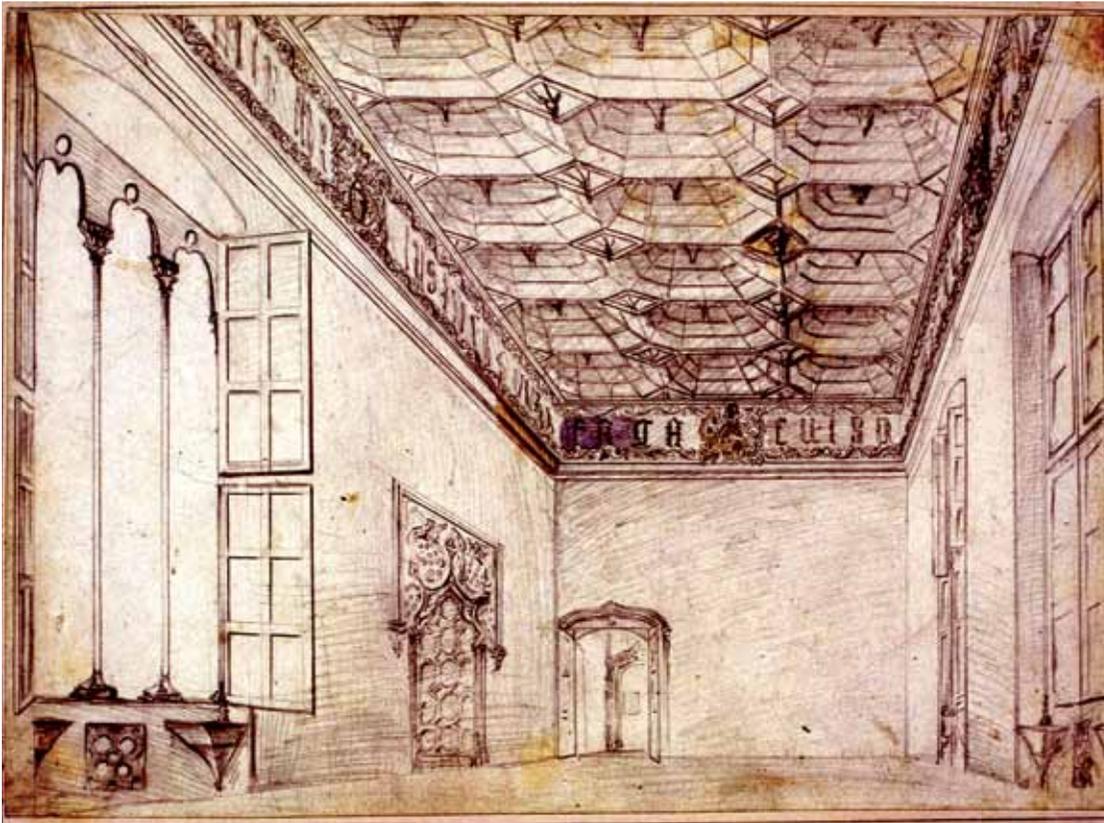
Frente a la reinterpretación de la historia por parte de un artista erudito como Poleró, o el enfoque más personal del joven Emilio Sala, será el veterano pintor Salustiano Asenjo Arozamena (1834-1897) quien nos propondrá una visión casi romántica al representar la ruina del palacio tras el incendio. 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, dejó 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)⁹².

No podemos entender el interés de Asenjo por el palacio de los Sorell si no conocemos su carácter e inquietudes 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.





14

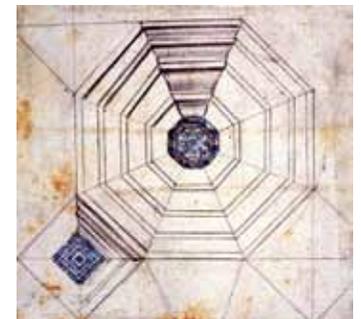
14 Sala del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9460. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

15 Vicente Poleró: *Sala del palacio de Mosén Sorell*. Museo de Bellas Artes, Valencia.

16 Detalle del artesanado de la sala del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9457. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



15



16

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

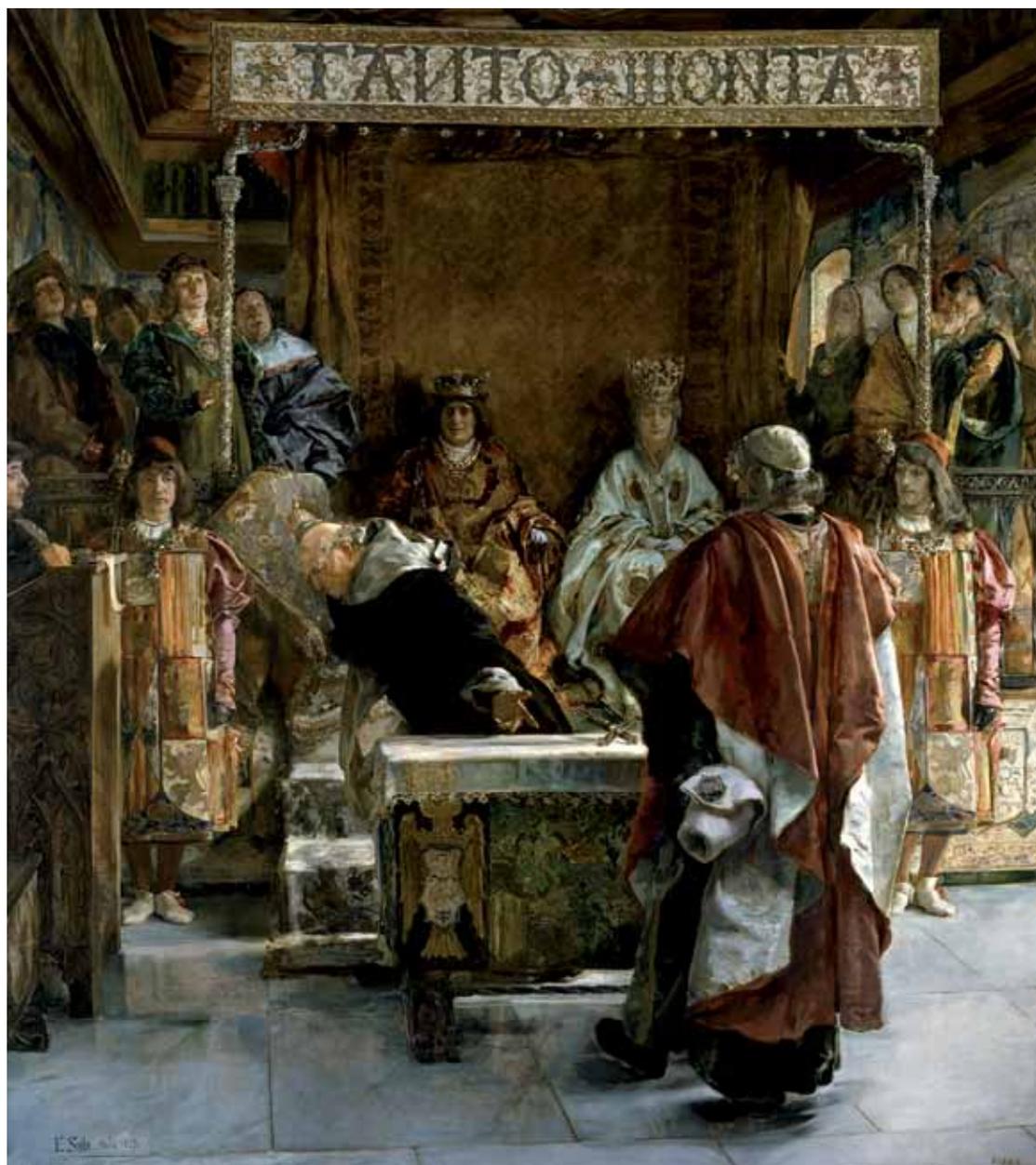
llamarse creadoras, esto, no obstante, por la familiaridad y vida íntima en que siempre vició con el arte, no puede decirse que no pudiera producirse como artista hasta en el mismo dibujo. [...]

17 Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero, 1878. Grabado sobre el lienzo de Emilio Sala, publicado en *La Ilustración Española y Americana*.

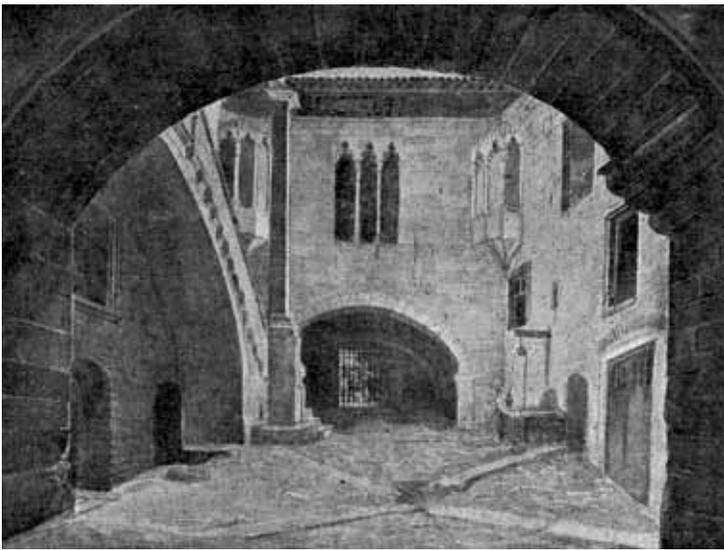


17

18 Emilio Sala: *La expulsión de los judíos de España*, 1889. Museo Nacional del Prado, Madrid.



18



19

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 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 Degrain, 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 extranjero⁹³.

El interés de Asenjo por la casona de los Sorell podría relacionarse con el joven Emilio Sala, que fue alumno suyo⁹⁴. Por otra parte, debemos recordar que desde finales de 1876 el palacio gótico estaba ocupado por el Ateneo-Casino Obrero, con lo que se había convertido en un lugar muy concurrido.

El entonces director de la Escuela de San Carlos fue testigo presencial del voraz incendio que acabó con el edificio en marzo de 1878 y acompañó a la comisión de peritos que examinaron sus ruinas. Tomó nota apresuradamente de los elementos artísticos más sobresalientes que pervivían entre los muros ya calcinados y los escombros, temiendo impotente la pronta desaparición de todo ello. Gracias a él conocemos el aspecto de la irregular fachada (fig. 1), así como la decoración de diversas puertas ejecutadas en yeso que no sobrevivieron al derribo por no poder ser desmontadas (figs. 6, 7, 8 y 14). Se puede añadir que el dibujo de la portada principal está copiado de la fotografía de Laurent (fig. 2), lo que muestra el carácter pragmático del veterano pintor⁹⁵.



20

19 Valentín Carderera (atrib.): *Patio del palacio de Mosén Sorell*. Dibujo de la antigua Colección Lázaro publicado por Adolfo Venturi en 1924.

20 Detalles de escudo y antepecho del palacio de Mosén Sorell. Dibujo del Fondo Carderera, Inv. 9458. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Asenjo no dibujó propiamente la sala del palacio o, por lo menos, no llegó a publicarse ningún dibujo de conjunto de su interior arruinado. Realmente tenía poco sentido, puesto que el soberbio artesonado que la cubría se había perdido completamente. Sí representó la portada mixtilínea en su estado de decadencia, tras haberse desprendido los elementos decorativos del alfiz y el guardapolvo, adheridos originalmente con yeso a la pétreo pared (fig. 7). Al fondo se insinúa la fábrica de sillería, tal como ocurre en el dibujo de la fachada, lo que concuerda con el espesor tan reducido del muro y pone en relación su fábrica con la novedosa solución de la sala del Consulado del Mar de Valencia (1498-1517).

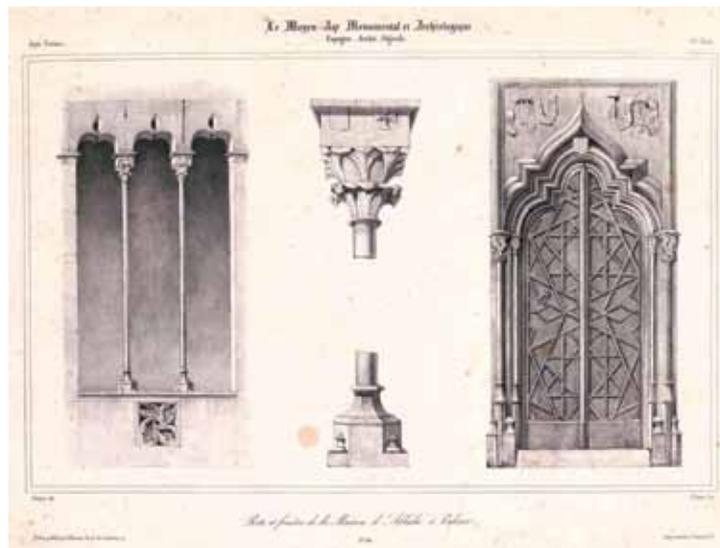
En sus dibujos Asenjo nos presenta vistas de varias portadas del palacio, como la del acceso al piso superior y la entrada del entresuelo, que ya había sido recogida por Chapuy dos décadas antes (fig. 14). Otra de ellas coincide con el apunte suelto de la colección Lázaro, sirviéndonos para contrastar la fidelidad de su extravagante diseño (fig. 6). También incluyó el detalle de un tirador o manilla de una puerta sin identificar, que no parece coincidir con el representado en la lámina de Chapuy. Todos estos dibujos se grabaron y se incluyeron en varios números de *La Academia* entre abril de 1878 y mayo de 1879, cuando la revista se dejó de editar⁹⁶. Las planchas pasaron entonces a propiedad de *La Ilustración Catalana*, que volvería a publicarlas, añadiendo dos más inéditas⁹⁷. Puede que Asenjo realizara más dibujos, pero nunca llegaron al público.

OTRAS IMÁGENES DEL PALACIO

Existen otras representaciones del palacio de Mosén Sorell que nos ayudan a conocer mejor el edificio y entender su importancia. La más conocida es, sin duda, la fotografía de la portada principal firmada por Jean Laurent en 1870, pocos años antes de su desaparición (fig. 2)⁹⁸. Esta instantánea ha tenido bastante difusión desde entonces e incluso ha servido para poder localizar recientemente la pieza original en la localidad italiana de

21 Ventana y puerta de la *Maison d'Ablala* (sic). Grabado de Nicolas-Marie Chapuy para *Le Moyen-âge monumental et archéologique*, 1843-1851.

22 Puerta del palacio de Mosén Sorell, según grabado sobre dibujo de Salustiano Asenjo (1878) publicado en *La Ilustración Catalana*.



21



22

Reggio Emilia, desmintiéndose las historias que la consideraban trasladada a Inglaterra tras el incendio⁹⁹.

El detalle de la imagen de Laurent es excepcional y permite apreciar el delicado trabajo de talla, los desperfectos ocasionados por el paso del tiempo e incluso la textura envejecida de los sillares y algunas reparaciones ejecutadas con ladrillo. A través de las rejas de la puerta, renovada con una sencilla carpintería decimonónica, se observan el arco de paso y detrás unos extraños modillones de gran tamaño, que corresponden al intradós de la zanca de la primitiva escalera. Esta fotografía servirá como base a uno de los dibujos de Salustiano Asenjo y será reproducida como grabado en las obras de Juan Bautista Perales (1879)¹⁰⁰ y de Teodoro Llorente¹⁰¹. Como anécdota, cabe referir que se rotuló erróneamente como “Puerta de Mosén S’Orrell”.

Cabe destacar también una vista del patio, curiosamente publicada en la *Storia de l’Architettura del Quattrocento* por Adolfo Venturi en 1924¹⁰². La imagen que, según el historiador italiano, procedía de la colección Lázaro de Madrid¹⁰³ –al igual que otras ilustraciones del libro– se emplea para reflejar el paralelo entre el siglo XV siciliano y los modelos hispánicos (fig. 13). El dibujo guarda semejanzas con algunas obras atribuidas a Valentín Carderera del Museo Lázaro Galdiano. Sin embargo, los originales utilizados por Venturi no se conservan actualmente, por lo que puede suponerse que nunca regresaron a Madrid¹⁰⁴.

Una portada menor y una de las ventanas del palacio fueron dibujadas por el arquitecto e ingeniero francés Nicolas-Marie Chapuy (1780-1858) y publicadas en la colección *Le Moyen-âge monumental et archéologique* (1843-1851) que incluía un prólogo del arquitecto Daniel Ramée y 438 grabados¹⁰⁵. La lámina que nos ocupa es, concretamente, la número 144, titulada *Porte et fenêtre de la Maison d’Ablala* [sic] (fig. 14). El pintoresco nombre es, con toda seguridad, fruto de un malentendido respecto a la casa de los Sorell, quienes ostentaban el título de condes de

Albalat. La portada representada es la del entresuelo de la escalera, también recogida por Asenjo, mientras que la ventana se correspondería con una de las de la sala, vista desde el exterior. En la época en que Chapuy realizó estos dibujos los salones principales debían estar cerrados, pero el patio se usaba por los inquilinos para acceso a las viviendas, y una ventana posterior recaía a una galería accesible desde la escalera que subía a la fábrica de hilados, en el piso alto¹⁰⁶.

Finalmente, el joven Pascual Llorente Falcó (1861-1914), hijo del poeta Teodoro Llorente Olivares, realizó un dibujo poco después del incendio, mostrando la parte principal de la fachada con su cubierta ya arruinada (fig. 1)¹⁰⁷. Se trata del apunte de un aficionado, mal proporcionado y con algunos errores notables, pero es un símbolo más de la trascendencia que tuvo el desaparecido edificio entre los intelectuales de esta generación.

CONCLUSIONES

El palacio de Mosén Sorell ya no existe. Hace más de 125 años que desapareció y, a pesar de ello, todavía hoy podemos hablar de él como paradigma de la arquitectura señorial valenciana gracias al interés de unos pocos artistas e intelectuales que perpetuaron su memoria. No es un caso único, aunque quizás sí uno de los más singulares y con mayor repercusión mediática en su tiempo.

Dentro de un contexto más amplio, las láminas de Francisco Javier Parcerisa o Genaro Pérez Villaamil, las estampas de la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*, y sobre todo los dibujos de viajeros anónimos y las obras de artistas como José María Avrial, Valentín Carderera, Vicente Poleró y Pablo Gonzalvo, entre otros, constituyen documentos fundamentales para comprender mejor la arquitectura española desaparecida. Una mayor atención a este material poco estudiado podría dar nueva luz a un campo sobre el que todavía tenemos mucho que aprender. ■

- AHMV:** Archivo Histórico Municipal de Valencia. **APCCV:** Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi de Valencia. **ARASCV:** Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. **MLG:** Museo Lázaro Galdiano.
- V. Salvador Montserrat (marqués de Cruilles), *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*, Imprenta de José Rius, Valencia, 1876, tomo II, p. 460.
 - O. Esquerdo, *Nobiliario Valenciano*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001, pp. 183-191; M. A. de Orellana, *Valencia antigua y moderna*, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, 1923, tomo II, pp. 316-318.
 - V. Boix y Ricarte, *Valencia histórica y topográfica*, Imprenta de J. Rius, Valencia, 1862, tomo II, pp. 51-52. Sobre las circunstancias de la adquisición de la portada por el gobierno francés: B. García Aparici, "Notes definitives sobre el palau de mossen Sorell", separata del *Cronicó del Regne de Valencia*, n.º 44, 46, 47, 48, 52 (concretamente n.º 48, pp. 16-17).
 - J. M. Settler, *Guía del viajero en Valencia - Guide du voyageur à Valence*, Imprenta de Salvador Martínez, Valencia, 1866, pp. 242 y 244.
 - Entre las publicaciones posteriores al incendio, podemos citar: M. Lluch Soler, "Incendio del Palacio de Mosén Sorell", *Valencia Ilustrada, revista semanal de ciencias, artes, literatura, industria y comercio*, 24 de marzo de 1878, p. 89; J. B. Enseñat, "Valencia antigua y moderna", *La Academia*, 19, 23 de mayo de 1878, tomo III, pp. 298-299; G. Escolano y J. B. Perales, *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; J. M. Torres Belda, "El palacio de Mosén Sorell", *Revista de Valencia*, 1.º de septiembre de 1881, pp. 489-494; T. Llorente Olivares, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo, Barcelona, 1887-1889, tomo II, pp. 418-422.
 - Principalmente la bibliografía se basa en los dos artículos de Manuel González Martí, firmados con el pseudónimo de "Fochi": "El incendio del palacio de Mosén Sorell", publicado en *Anunciador de Valencia*, 7, diciembre de 1912, y en *La Esfera*, 18 de mayo de 1914. También es interesante el texto anónimo de "Cartela", *La Semana Gráfica*, 44, 14 de mayo de 1927. De contenido similar: F. Almela y Vives, *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1958, pp. 20-21; J. Redón Juliá, *Itinerario turístico de las casas de Valencia de valor histórico o arquitectónico*, Federico Doménech, Valencia, 1958, p. 2; J. A. Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa Calpe, Madrid, 1961, pp. 259-261. Autores más recientes, como J. L. Corbin Ferrer (*Historias y anécdotas del barrio del Carmen*, Federico Doménech, Valencia, 1990) o F. Pérez de los Cobos Gironés (*Palacios y Casas Nobles de Valencia*, Federico Doménech, Valencia, 1998), también han tratado del edificio, haciendo referencia siempre a fuentes anteriores.
 - Este dato se oculta en la bibliografía histórica, puesto que parece enturbiar el origen de la familia que en el siglo XVII ostentaría el título de condes de Albalat. Sin embargo, en toda la documentación de época se habla claramente del fundador de la dinastía como *Bernat Sorell, tintorer*. Es también coherente con la leyenda, recogida por Esquerdo, de que la fortuna familiar procedería del oro hallado en unos barriles con pólvora e indigo, procedentes de un barco inglés que habían asaltado unos piratas berberiscos. Adquirió el local de los tintes en 1397, aunque anteriormente ya poseía una cierta riqueza, pues en 1376 lo encontramos prestando cuatro mil florines a Pedro el Ceremonioso y en 1390 armó una galera con la que socorrió al rey de Sicilia (O. Esquerdo, *Nobiliario...*, op. cit., p. 183).
 - Esta es la fecha de adquisición de uno de los inmuebles en cuyo solar se edificó el palacio, según se indica en el inventario de 1485 (ver nota 13).
 - Sobre este tema, L. Arciniega García, *El Palau dels Borja a Valencia*, Corts Valencianes, Valencia, 2003.
 - R. Valldecabres Rodrigo, *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Universidad de Valencia, Valencia, 2002 (puede también consultarse la documentación relativa a la capital en <http://cens1510.galeon.com>). Sobre un total de 800 contribuyentes nobles, dentro y fuera de la ciudad, los primeros serían los siguientes: 1.º Duque de Gandía (121 libras 6 sueldos 8 dineros); 2.º Conde de Oliva (75 l. 16 s. 8 d.); 3.º Don Jaime de Aguilar (72 l. 10 s.); 4.º Adelantado de Granada (68 l. 5 s.); 5.º Don Alonso de Cardona (60 l. 13 s. 4 d.); 6.º Conde de Albaida (53 l. 1 s. 8 d.); 7.º Don Giner Rabasa de Perellós (53 l. 1 s. 8 d.); 8.º Marqués de Zenete (45 l. 10 s.); 9.º Don Rodrigo de Borja y Mosén Baltasar Sorell (37 l. 18 s. 4 d. cada uno); 10.º Querubín de Centelles y Luis de Cavanilles (30 l. 6 s. 8 d. cada uno).
 - El historiador Francisco Diago dice que Baltasar Sorell fue merino del príncipe Hernando (F. Diago, O.P., *Anales del Reyno de Valencia*, Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia, 1613, tomo I, p. 347). Se trata de un error tipográfico, queriendo decir menino (paje), como advierte en J. Caruana Reig (Barón de San Petrillo), *Cosas Añejas, por el Barón de San Petrillo*, Vicente Ferrandis, Valencia, 1919, p. 92, aunque años más tarde el mismo autor planteará que Baltasar fue paje del príncipe Juan, *Los Cruilles y sus alianzas: nobiliario valenciano*, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946, p. 171. La primera versión parece más adecuada, siendo coherente con que Gonzalo Fernández de Oviedo recuerde a Mosén Sorell (probablemente Baltasar, y no su padre) como maestresala del príncipe Juan. G. Fernández de Oviedo y Valdés, *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, Universidad de Valencia, Valencia, 2006 (edición a cargo de F. Fabregat Barrios), p. 89.
 - Entre 1486 y 1487 se sustituyó la escalera del patio (APCCV, notario Bertomeu de Carries, sign. 20443, 30 de noviembre de 1486 y sign. 20442, 5 de junio de 1487). Además, por el inventario *post-mortem* de los bienes de Tomas Sorell (APCCV, notario Bertomeu de Carries, sign. 20431, 24 de noviembre de 1485) sabemos que había una *cambrá gran nova* y que se estaba pagando por un inmueble adquirido recientemente para ampliar el palacio. La ausencia total de muebles en la sala principal y la referencia a un *artibanch* trasladado a una habitación contigua sugieren que la estancia pudiera estar en obras.
 - En la documentación municipal queda constancia de que la Ciudad adquirió 14 cargas de carreta de piedra de Bellaguarda, AHMV, Lonja Nueva, sign. e-18 (1506-1507), fol. 208v. Esta piedra, procedente de la zona de Benidorm, se traía por mar y estaba destinada a elementos esculpidos, dada la mala calidad de la piedra porosa local, extraída en las canteras de Godella. De hecho, el material vendido se utilizó para labrar una portada. Algo más tarde, en 1514, Baltasar Sorell vendía tres columnas al municipio, AHMV, Lonja Nueva, sign. e-25 (1513-1514), fol. 170v.
 - El poema, escrito en 1444, fue publicado en 1481, 1489, 1496 y 1499. 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 fuerza pudo subverter, / ¡qué fábrica pueden mis manos fazer / que non faga curso segund lo passado?". J. de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Ediciones Cátedra - Letras Hispánicas, n.º 110, Madrid 1996. La alusión a este poema, así como una cita culta al Salmo 22 en el lema de la portada de la capilla, se dieron a conocer hace ya una década, en: A. Zaragoza Catalán y F. Iborra Bernad, "El Palacio de Mosén Sorell en Valencia", en E. Mira y A. Zaragoza (com.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Generalidad Valenciana, Valencia, 2002, vol. II, pp. 205-216.
 - En el palacio de los Sorell la inscripción repetía dos veces las palabras "qué fábrica", algo que solo se entiende como un recorte de la leyenda duplicada, que hubiera sido lo habitual. Restituido gráficamente el texto en un plano a escala, se puede comprobar que ocuparía las paredes de las dos piezas. En cuanto al palacio de los Borja, se sabe que se proyectó con una sala de 127 palmos (28,7 m.) y otras habitaciones menores, aunque los muros actuales sugieren la ejecución final de dos grandes estancias. Los contratos para este edificio se recogen en L. Arciniega, *El Palau...*, op. cit., p. 107 et ss.
 - La fachada medieval estaba construida con tapia, pero fue ampliada en sillaría. El porche coronaba únicamente la obra de piedra, que era la que recaía a la plaza, mientras que la zona primitiva estaba parcialmente oculta por otras edificaciones, presentando menor visibilidad.
 - Adrián Espí desconoce la fecha exacta, que sitúa en la década de 1850 (A. Espí Valdés, *El litógrafo Pascual y Abad*, La Victoria, Alcoy, 1964, pp. 19-32). Juan Bautista Enseñat nos dice que dejó el local a finales de 1876 y que había estado allí durante 22 años (J. B. Enseñat, "Valencia...", op. cit., pp. 298-299). Esto nos situaría rigurosamente en 1854, aunque es más razonable pensar en 1855, cuando se produjo un cambio de propietario del inmueble.
 - Una parte del entresuelo recayente a la fachada estaba vinculada a uso del hornero, que ocupaba el bajo. Además de la escalera principal, existía al menos otra escalera que accedía al entresuelo desde una de las puertas del patio, como se deduce de una descripción del edificio cuando se encontraba parcialmente derribado. Este interesante dato queda recogido en F. Pingarrón-Esaín Seco, "El incendio del palacio de Mosén Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística", *Ars Longa*, 19, 2010, pp. 147-159.
 - Un indicio de ello es que N.-M. Chapuy, que visitó Valencia antes de 1851, dibujó solamente dos detalles exteriores del edificio y nada del salón principal. Bernat García Aparici relata la venta de todo el mobiliario tras la muerte sin descendencia del VIII Conde de Albalat, en 1817, y da por supuesto que el edificio se quedó vacío, al tener vivienda propia los parientes que heredaron el mayorazgo. Véase B. García Aparici, "Notes...", op. cit.
 - Antonio González Gargallo, descendiente y estudioso de la genealogía de esta familia, nos ha confirmado la situación de ruina económica, al poseer varios mayorazgos improductivos.
 - Así queda recogido en las alegaciones sobre la propiedad del edificio recogidas en el expediente de expropiación y demolición, en AHMV, Protocolos, sign. V-63, n.º 172, fol. 1671r et ss.
 - J. B. Enseñat, "Valencia...", op. cit., pp. 298-299.
 - En este sentido, puede señalarse el precedente de la imprenta conocida como *Agencia de España*, que estaba instalada desde 1839 en la planta baja del emblemático Palacio del Embajador Vich. Para ellos había hecho algunos trabajos nuestro litógrafo, destacando una imagen alegórica que representa el patio renacentista del palacio, dibujado por Luis Téllez Girón y grabado por Antonio Pascual y Abad. Véase F. Benito Doménech, *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2000, p. 33.
 - Se conserva 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. No debe confundirse esta institución con el Ateneo Científico, Literario y Artístico, creado en 1870, ni con el más conocido Ateneo Mercantil, que se fundaría en 1879. El discurso de Serrano Cañete se titulaba “Progreso de las ciencias naturales”.
- 25 A. Espí Valdés, *El litógrafo...*, op. cit., p. 53.
- 26 La copia más antigua de las *Troves* de Mosén 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 al mismo anteriores a 1680. Esta obra valenciana puede relacionarse con una equivalente catalana titulada *Llibre dels feyts d'armes de Catalunya*, también presuntamente medieval, pero que se escribió por las mismas fechas.
- 27 J. Febrer, *Trobes*, Imprenta del Diario, Valencia, 1796, p. 252. El poema puede traducirse así: Estos dos jureles sin olas de mar / sobre el campo de oro, indican el nombre / de Arnaldo de Sorell, a quien el Rey armó / estando en Mallorca, porque puso / sobre la muralla antes que nadie / la Real enseña. Después en Valencia / peleó muy bien contra el Sarraceno, / que se fortificó, por su congruencia / en Puzol, y allí en la resistencia / salió mal herido, y en El Puig murió. / Un hijo buena hacienda tiene en Algemesí.
- 28 P. Madoz (dir.), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Imprenta del Diccionario, Madrid, 1845, tomo I, p. 285.
- 29 A. Espí Valdés, *El litógrafo...*, op. cit., pp. 54-55.
- 30 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 investigador D. Vicente Graullera, al que agradecemos la noticia sobre el mismo y la bibliografía relativa a Antonio Pascual.
- 31 Hay varias biografías de este autor, entre las que puede destacarse la publicada por F. Déchent Trigueros, “Vida de Don Vicente Boix”, en *Obras literarias selectas de D. Vicente Boix*, T. Llorente y Cía., Valencia 1880, pp. 9-49. Desde su faceta de historiador, podemos destacar su interés pionero por rescatar y ensalzar las viejas glorias de la Valencia medieval, frente a la obsesión por el progreso y el complejo provinciano que caracterizaba entonces a la sociedad valenciana. En este sentido, entre otras muchas, destacan aportaciones fundamentales como *Historia de la ciudad y Reino de Valencia* (1845-1847), *Apuntes históricos sobre los Fueros del antiguo Reino de Valencia* (1855), *Xàtiva: memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad* (1857), *Memorias de Sagunto* (1865) o *Crónica de la Provincia de Valencia* (1867). En la misma línea, pero con un afán de divulgación, escribió también varias novelas históricas, como *El Encubierto de Valencia* (1859), *La Campana de la Unión* (1866) y *Omm-al-Kiram ó La expulsión de los moriscos: leyenda histórica* (1867).
- 32 V. Boix y Ricarte, *Valencia histórica...*, op. cit., tomo II, pp. 51-52.
- 33 Sobre este edificio, A. Serra Desfilis, “El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, COACV, Valencia, 2003, pp. 73-99. Centrado en la última época del edificio y las circunstancias de su demolición, F. Pingarrón-Esaín Seco, “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”, *Ars Longa*, 20, 2011, pp. 139-152.
- 34 F. Benito Doménech, *El patio...*, op. cit., p. 36.
- 35 V. Salvador Montserrat (marqués de Cruilles), *Valencia...*, op. cit., t. II, p. 467.
- 36 Véase “Las casas consistoriales de Valencia”, *Las Bellas Artes*, 5, Mayo de 1854, pp. 37-39.
- 37 Para el contexto de la conservación del patrimonio arquitectónico en la España del siglo XIX, J. Rivera Blanco, *De varia restauracione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Abada, Madrid, 2008, pp. 107-116.
- 38 Las etapas artísticas se dividían en cuatro: primitiva o heroica, antigua, media y moderna, centrándose esta última solo en la época renacentista y despreciando el barroco. La ambiciosa empresa iba mucho más allá de todo lo que se había hecho hasta el momento en España y por ello se contrató al fotógrafo inglés Charles Clifford, a los grabadores franceses Emilio Ancelet y Severino Delatte, y al alemán Enrique Stüler. Por parte española colaboraron Domingo Martínez, Buxó, Navarrete y otros. Tras recorrerse la geografía española a lo largo de siete gruesas carpetas, con textos de Manuel de Assas y José Amador de los Ríos, entre otros, se daba por concluida en 1881. Véase: J. A. Ruiz Hernando, “La Segovia de Monumentos Arquitectónicos”, en *Monumentos Arquitectónicos de España. Iglesias parroquiales de Segovia*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2008, pp. 1-4.
- 39 ARASCV, Libro de Actas de la Comisión de Monumentos, reunión del 27 de abril de 1878. El texto completo es el siguiente: “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. puso que se copiaran algunos trozos artísticos y para llevar a cabo el propósito y enterarse de si 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 Secretario”.
- 40 La figura de este personaje ha sido tratada principalmente en J. Esteban Chapapría, “El palau del marqués de Dos Aigües de València. La complexa pervivència d’una casa pairal”, en V. M. Rosselló Verger (ed.), *La Universitat i el seu entorn urbà*, Universidad de Valencia, Valencia 2001.
- 41 J. M. Cano Pavón, “La Escuela Industrial de Valencia (1852-1865)”, *Llull*, 20, 1997, pp. 117-142.
- 42 *Las Bellas Artes*, 5, 1858, p. 51. Fue nombrado en 9 de septiembre de 1857, junto a Salvador Escrig, Ildefonso Fernández y Calvacho, y Manuel Blanco y Cano, con un sueldo de 12.000 reales.
- 43 Agradecemos al arquitecto Julián Esteban Chapapría la noticia de la necrología de Ximénez, publicada en *El Mercantil Valenciano* con fecha de 28 de junio de 1867. En ella se hace referencia a sus principales obras: “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 sus dibujos y bajo su dirección se construyeron el panteón de los Sres. de Tréror 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”.
- 44 Además de las láminas relativas a la Lonja y la puerta románica de la Catedral de Valencia, también trabajó en los planos de la iglesia de San Millán de Segovia, en los veranos de 1857 y 1858. J. A. Ruiz Hernando, “La Segovia...”, op. cit., pp. 47-50.
- 45 La primera sesión de esta Comisión tuvo lugar el 26 de noviembre de 1857 y quedó formada de la siguiente manera: vicepresidente, J. J. de la Fuente; vocales, V. Castelló, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; A. Sancho, arquitecto provincial; C. Spain, arquitecto municipal de Valencia; J. J. Gandía, catedrático de Latín del Instituto; y V. Boix, cronista de la ciudad y miembro de la Real Academia de la Historia, como vocal-secretario. Para completarla se propuso a F. Peris, canónigo; V. Hernández, bibliotecario de la Universidad, y R. M. Ximénez, entonces profesor de la Escuela Industrial. Siendo aceptados finalmente los dos últimos el 27 de junio de 1860. Véase F. J. Delicado Martínez, “La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia”, en *El Medi-*
- terráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Generalidad Valenciana, Valencia 1998, pp. 424-426. El arquitecto recordaba entonces que ya en años anteriores había sido nombrado miembro de la Comisión, excusándose por no haber tomado parte en sus trabajos. Lo cierto es que, tanto antes como después de 1860, la presencia de Ramón María Ximénez en las reuniones fue anecdótica.
- 46 J. M. Ximénez Cros, “De la arquitectura religiosa en Valencia”, *Las Bellas Artes*, 15, 1858, p. 171. El texto aparece recogido por J. Bérchez Gómez y A. Zaragoza Catalán, “Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María (Valencia)”, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, Generalidad Valenciana, Valencia, 1995, tomo X, pp. 16-55.
- 47 V. Salvador Montserrat (marqués de Cruilles), *Valencia...*, op. cit., tomo II, p. 467.
- 48 En 1857 Pascual escribió al Alcalde para exponerle su idea y solicitar 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. 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 9”. El plano de 1861 está publicado en AA.VV., *Historical maps of the Town of Valence. 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1985, pp. 26-27.
- 49 A. Espí Valdés, *El litógrafo...*, op. cit., pp. 36-38.
- 50 J. J. Gavara Prior (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 J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia*, tomo I, pp. 451-461. Se ha venido considerando que esta lámina se habría elaborado para la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, junto a una ilustración de la Puerta de la Almoina, que sí se publicó en la serie, tras grabarse en Madrid por Chapuy. Sin embargo, la prensa de la época demuestra que el dibujo se preparó como herramienta para el certamen que se convocó en 1859 para realizar un proyecto de monumento a la Inmaculada Concepción que remataría la torre medieval. R. M. Ximénez Cros, “Monumento a la Concepción Inmaculada

- de la Virgen”, *Las Bellas Artes*, 22, 13 de enero de 1859, pp. 253-254. El levantamiento se hizo a finales de año, como recoge *El Mundo Pintoresco*, en el *Suplemento* del número 41, con fecha 9 de octubre de 1859.
- 51 Puede consultarse una fotografía en J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909, lám. 14. Los pináculos revirados, presentes en la portada de la capilla, podrían estar tomados de otras obras de Pere Compte, como la Lonja o el Real Monasterio de la Trinidad de Valencia. Hay detalles significativos, como la sutil inflexión del guardapolvo en el arco principal, que remite de alguna manera al célebre retablo del Monasterio de El Paular.
- 52 Tampoco es descabellado, como ha planteado Arturo Zaragoza, atribuir a Ramón María Ximénez el proyecto del enigmático panteón neogótico de los Marqueses de Dos Aguas en Bétera, donde la austeridad racionalista del exterior contrasta con la delicadeza del tratamiento de los capiteles. En su disposición interior recuerda de alguna manera a la iglesia de los templarios de Londres, inspirada en el Santo Sepulcro de Jerusalén, pero también a la Vera Cruz de Segovia, que Ximénez conocía de primera mano.
- 53 La asociación nació en 1876 ante la iniciativa del impresor Francisco Vives Mora, que publicó una serie de artículos sobre la necesidad de fomentar el progreso intelectual de la clase obrera mediante la creación de un Ateneo-Casino obrero. Un trabajador llamado Francisco David recogió la iniciativa y logró animar a cuarenta y cuatro más que fundaron la Sociedad. Se instaló el Ateneo en la casa de Mosén Sorell en noviembre de 1876, ascendiendo a 100 el número de socios, y en la noche del 17 de diciembre se celebró la sesión inaugural. Al mes siguiente eran ya 300 los afiliados y llegaron a 600 en aquel invierno. El 8 de enero se inauguró la escuela de primera enseñanza para adultos y en primavera se abrieron las clases de dibujo y matemáticas. Se celebraron sesiones artístico-literarias, se creó una academia de solfeo, y se debatió de diversos temas, entre ellos el de organizar una Caja de Ahorros y Monte de Piedad para los socios. En marzo de 1878 se pensaba crear un Orfeón y ya se había construido un teatro para el que se estaba ensayando la primera representación, pero el incendio acabó con todo. Para más detalle, J. B. Enseñat, “Valencia...”, *op. cit.*, pp. 298-299.
- 54 *El Globo*, 13 de enero de 1878, p. 3.
- 55 *El Mercantil Valenciano*, 17 de marzo de 1878, recogido también en M. González Martí, “El incendio...”, *op. cit.*
- 56 G. Guillot Almonacid, “Memoria leída por..., 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 siniestro. También encontramos 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 confin”.
- 57 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. Inicialmente se gestionó trasladar algunas de las mejores piezas de su colección como depósito al Museo Provincial de Bellas Artes. No llegando a un acuerdo, más tarde se propuso solicitar a la Diputación Provincial que se destinase a Museo Arqueológico el palacio de los Sorell. (M. V. Goberna Valencia, “La Sociedad Arqueológica Valenciana”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, 1981, pp. 575-608).
- 58 Para profundizar sobre este personaje, puede verse: M. García Guatas, “Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico”, *Artígrama*, XI, 1994-1995, pp. 425-450.
- 59 Así se deduce de la comparación con algunos dibujos de temas valencianos atribuidos a Poleró en la colección Lázaro. Algunos, fechados 1859, se centran en el entorno de la Albufera (MLG 09266, 09267, 09397 y 09398), mientras que de 1860 hay una vista de Moncada (MLG 09399) y del palacio de Alfara del Patriarca (MLG 09400), población contigua.
- 60 No tenemos noticia de ninguna gran portada en el palacio como la que se representa a lápiz en el número 9506, más propia de edificio público o religioso, con un parecido más que sospechoso a la de la iglesia del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia. Otro de los dibujos muestra un patio ajardinado y un edificio de aspecto anodino (MLG, 9505) que nada tendría que ver con el palacio (la altura del piso principal parece de unos cuatro metros, mientras que en la casa de los Sorell superaba los cinco, por ejemplo), aunque cabe la posibilidad de que se trate del huerto del palacio y uno de los edificios vecinos. Los otros tres dibujos muestran azulejos. Uno de ellos (MLG, 9501) representa un libro y el lema *baralla nova*, propio de la poderosa familia de los Centelles, que nada tuvo que ver con los Sorell (M. González Martí, *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Tomo III. Azulejos, “socarrats” y retablos*, Labor, Barcelona, 1952, pp. 126-127). Respecto a los otros dos (MLG, 9502 y 9503) muestran decoración de inspiración nazari. Aunque podrían ser piezas valencianas de principios del XVI, no existe ninguna razón especial para pensar que puedan proceder del palacio de los Sorell. Habría que señalar la similitud de estos dibujos con los números 9139 y 9140 de la misma colección, que representan *socarrats* valencianos.
- 61 Los dibujos pueden encontrarse en J. A. Ruiz Hernando y J. M. Mer, *El Alcázar de Segovia y don José María Avrial*, Patronato del Alcázar de Segovia, Segovia, 2000. Estas láminas fueron publicadas a principios del siglo XX en el *Album cromolitográfico de la decoración de las salas regias del Alcázar de Toledo según los dibujos trabajados por D. José Avrial en 1844*, Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos, Madrid, 1905, con una introducción de Elías Tormo. Hay que tener en cuenta que Avrial fue uno de los mejores dibujantes de su tiempo, y sus diseños parecen más propios de un arquitecto que de un pintor, como se comprueba sobre todo en las láminas de detalle, resueltas en proyección diédrica y con secciones parciales. Trabajó durante años en el diseño de escenografías teatrales y dominaba perfectamente la perspectiva, disciplina de la que fue profesor de la Real Academia de San Fernando. Colaboró también para la realización de algunas láminas arquitectónicas de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, como las relativas a Segovia, donde coincidió con el valenciano Ramón María Ximénez.
- 62 Lo normal cuando se toma un apunte del natural es encajar el elemento arquitectónico en su totalidad, aunque después solo se complete una parte, puesto que de otro modo es muy difícil proporcionarlo bien. No estamos, por tanto, ante una toma de datos directa, sino ante una puesta a escala, donde se puede economizar papel y tiempo al partir de las medidas reales.
- 63 Pensamos que se pudo partir de una sección a escala 1/200 dibujada en el exterior del dibujo, ya que el tamaño del papel usado (168 x 233 mm.) lo permite. Sobre las líneas verticales de esta sección se habrían marcado las alturas de todos los elementos que conforman ventanas y pasos. Las profundidades podrían haberse tomado en relación a los casetones del artesonado, puesto que no se aprecian líneas auxiliares. Hemos contrastado la posición de las ventanas con un alzado parcial presentado para la obtención de la licencia de apertura de un hueco en 1877 (AHMV, Policía Urbana, Caja 124, Exp. 401), así como la anchura de la sala, de 23 palmos (5,21 m.) tomada de la memoria de una obra llevada a cabo en 1703. APCCV, notario Jaume Fuertes, sign. 01949, 21 de abril de 1703. Agradecemos la noticia de este documento a la investigadora María José López Azorín.
- 64 La obra no está fechada, pero hemos encontrado la noticia de su realización en la prensa de la época, concretamente en el diario madrileño *La Correspondencia de España*, en la tercera edición de la noche del día 8 de enero de 1876.
- 65 Sobre este tratado y su importancia, M. J. Martínez Justicia, D. Sánchez-Mesa Martínez y L. Sánchez-Mesa Martínez, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid, 2008, pp. 265-268. Entre las otras obras de Poleró podemos citar: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda* (1857), *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo, los dos Museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado* (1868), *Observaciones sobre el estado actual de los antiguos techos del Real Palacio del Pardo y medios de llevar a cabo su restauración* (1875), *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán,*
- Marqués de Santa Marta* (1875), *Tratado de la pintura en general* (1886) y *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII, copiadas de los originales* (1903).
- 66 El texto aparece firmado por Francisco Alcántara. Se publicó en *El Imparcial*, edición del sábado 18 de abril de 1908, p. 2.
- 67 Un artículo bastante completo sobre este pintor: J. Torras de Ugarte, “Pablo Gonzalvo y la pintura de arquitectura en las exposiciones nacionales de Bellas Artes”, *Info-Arte. Revista Digital de Arte* (ISSN: 1988-2750), http://www.infoartdigital.com/arte/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=27, consultado el 10 de enero de 2013.
- 68 Este error se encuentra, por ejemplo, en H. Picón (coord.), *El Palau de l’Almirall*, Generalidad Valenciana, Valencia, 1991, p. 87.
- 69 Este lienzo, perteneciente a la colección del Museo del Prado, está en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo. Sobre él puede verse: M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, “D. Teniers, J. Brueghel y los gabinetes de pinturas”, en *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1992, pp. 253-255 y 261. Sobre su papel como restaurador, C. Carretero Marco, “La restauración de pintura en el Museo del Prado en el siglo XIX. Vicente Poleró y el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial”, en *Actas del I Congreso del GEIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas* (Valencia, 25, 26 y 27 de noviembre de 2002) publicado en formato digital.
- 70 Laurent fotografió el lienzo de Poleró y lo incluyó en su catálogo, con el número 2665. En la estampa se indica la fecha de 1829, claramente errónea.
- 71 V. Poleró y Toledo, “Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés don Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI, 1898-1899, pp. 122-124.
- 72 M. Ossorio Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Imprenta de Ramón Moreno, Madrid 1868, tomo II, p. 130. La segunda aparece en el listado de obras que adquirió en 1867 la Academia de San Fernando, junto con *Interior de la Lonja de Valencia*, del pintor valenciano Pablo Gonzalvo, bastante más conocida. *Revista de Bellas Artes*, 31, 1867, p. 246.
- 73 El inventariado con el número 9309 representa parte de la tribuna y está resuelto con lápiz y acuarela, según el estilo propio de Carderera. A su círculo se atribuye también el 9307, un dibujo a tinta y aguada de una de las carpinterías. El resto acusa una autoría bien diferente. El que más nos interesa es el número 9318 y representa la entrada de la sala. Se trata de un dibujo realizado con lápiz y regla, y muestra en la base de las pilas tras la misma sugestión de perspectiva que observábamos en las portadas de casa de los Sorell. Para su realización se ha tenido que medir, reproduciéndose en este caso a escala 1/400. Es significativo que el anónimo dibujante omita el listel interior al definir el cercado en torno a la puerta, un error que nunca habría cometido un arquitecto, aunque es justo también decir que la carpintería de la época lo ocultaba, como

- demuestra la fotografía de Laurent de 1870. También es significativo el interés por reproducir los tres óleos integrados en el remate de esta portada.
- En la misma línea de definición geométrica entran los detalles del arrimadero de azulejo talaverano (MLG, 9314), la cornisa sobre la tribuna (MLG, 9308), tres representaciones de las carpinterías de la sala (MLG, 9310, 9311 y 9313) y una de las guardamalletas decimonónicas (MLG, 9312) actualmente perdidas, pero visibles todavía en el lienzo de Villamil y en la fotografía de Laurent. Los números 9317, 9319, 9320 y 9321 muestran esquemáticamente los cuatro frescos representando a los miembros de la Diputación a finales del siglo XVI. El estilo es aquí más suelto, sin apoyarse en el uso de la regla, aunque parecen de la misma mano e incluyen anotaciones con la misma letra.
- 74 Aunque la identificación no es tan evidente como en el caso de la portada del palacio de los Sorell, citada anteriormente, el grafismo reforzado con lápiz negro guarda semejanzas con sus apuntes de viaje de hacia 1860, y la letra suelta de las anotaciones podría deberse también a una misma mano.
- 75 J. M. Torres Belda, "El palacio...", *op. cit.*, pp. 489-494. Es significativo que el marqués de Cruillas no conocía estos datos cuando publicó su *Guía Urbana*, en 1876. Debe recordarse que Vicente Boix falleció en 1880, siendo posible que el archivero municipal Torres Belda partiese de algunas anotaciones o estudios inéditos del difunto cronista de la ciudad. La fuente, no citada, era el entonces inédito manuscrito del *Nobiliario Valenciano* de Onofre Esquerdo, que perteneció a la biblioteca particular de Gregorio Mayans y que en el siglo XIX formaba parte de la colección del bibliófilo José Enrique Serrano Morales, abierta a la consulta de historiadores y eruditos. O. Esquerdo, *Nobiliario...*, *op. cit.*, tomo I, p. 16.
- 76 Para la autoría de la capilla, M. Gómez-Ferrer Lozano, "La Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo en Valencia", en E. Mira y A. Zaragoza (com.), *Una arquitectura...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 193-198.
- 77 Los personajes representados en el lienzo tendrían una altura de en torno a los 80-90 cm., es decir, la mitad de su estatura real, con lo que la habitación da la sensación de ser el doble de grande. Artistas como Piranesi emplearon de manera generalizada el recurso de reducir la escala de las figuras para enfatizar la arquitectura.
- 78 Podríamos establecer una relación entre el tamaño de los artesonados y la tradición local en la ejecución de los alfarjes. En ámbito valenciano, donde los alfarjes se construían con viguetas muy próximas, los artesonados se concebían como estructuras singulares conformadas por grandes vigas que soportan los casetones. Estos llegan a tener 1,8 metros de anchura, lo que permite que encontremos frecuentemente composiciones basadas en tres calles (Castillo de Alaquás, Sala Dorada del Palacio de la Generalidad, Palacio de Lassala en Valencia, Colegio de Santo Domingo en Orihuela, etc.). La solución es habitual en Italia, quizá heredada de los primeros especímenes pensados para techos de iglesias, condicionados por la modulación de las cerchas de cubierta. En otras regiones de España los alfarjes tradicionales se componían de viguetas más separadas, en torno a un metro, y pequeños pares perpendiculares. En este caso resulta más sencillo introducir los casetones, incluso sobre estructuras preexistentes, aunque su tamaño estará condicionado y será siempre menor, aumentando el número de calles. Esta operación es muy evidente en una de las salas del Palacio de Jabalquinto en Baeza, donde sobre un alfarje tradicional se dispusieron cuatro casetones enfatizando el centro de la habitación.
- 79 La fotografía iba acompañada de la inscripción "Salon principal du XVI^e siècle, de la maison de Mosen Sorell à Valence, incendie en 1879 [sic]", lo que nos puede ayudar a establecer una fecha *post quem* para la modificación. Fue utilizada por primera vez en una breve reseña sobre el edificio publicada en *La Semana Gráfica* el año 1927 y después sería aprovechada por J. A. Gaya Nuño, *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 259-261.
- 80 C. Reyero Hermosilla, "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, 4, 1989, pp. 409-416.
- 81 Véase, por ejemplo, A. Espí Valdés, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Institución Alfonso el Magnánimo, Alcoy, 1975.
- 82 A. Fernández Merino, "Emilio Sala Francés", *La Ilustración Artística*, 610, 1893, pp. 570-574.
- 83 *Ibidem*, p. 570. Debe enfatizarse la formación autodidacta y la importante experiencia que supuso para él visitar el Museo del Prado y conocer las obras de Velázquez y de otros pintores, como Rosales. 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 fuentes menos accesibles, como los frescos medievales de San Clemente o las decoraciones de Pinturicchio en las estancias Borja del Vaticano, que visitó con un permiso especial. Al regresar a España, fue designado profesor de la Escuela Especial de Pintura de Madrid y finalmente se trasladó a París.
- 84 No fue ni la primera ni la única. En 1867 obtuvo la segunda medalla de la Exposición Regional de Valencia por *Bodegón*, y premio de honor en la de 1881 por *Valle de Lágrimas*; medalla de plata en la Exposición Nacional de 1871 por *Prisión del Príncipe de Viana*; medalla de oro en la Exposición Nacional de 1878 por *Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero* y nuevamente de oro en la de 1881 por *Novus Ortus (alegoría del Renacimiento)*. Fuera de nuestras fronteras, conseguiría la medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1889 y la medalla de oro en la de Berlín de 1891 por *La expulsión de los judíos de España*.
- 85 Véase *La Ilustración Española y Americana*, XXXII, 1878, p. 124. El dato de la localización es recogido por Carlos Reyero, quien nos confirmó que se desconoce el paradero actual de la obra.
- 86 A. de Beruete Moret, "Emilio Sala", *Museum*, 1911, p. 72, citado por C. Reyero Hermosilla, "Iconografías...", *op. cit.*
- 87 Los alfarjes medievales apoyan sobre durmientes y canes de piedra. A finales del siglo XV se extendió la costumbre de empotrar las vigas directamente y disponer una moldura decorativa perimetral, solución que tenemos documentada por primera vez en 1476 en el desaparecido palacio de los Próxita en Alcócer. A. Zaragoza Catalán y M. Gómez-Ferrer Lozano, *Pere Compte arquitecte*, Generalidad Valenciana, Valencia, 2006, pp. 330-331.
- 88 Conocemos el aspecto del patio a través de un grabado publicado por Adolfo Venturi, sobre el que se habla más adelante. Este se caracterizaba por la presencia de unos pasos en esquina, a uno de los cuales podría corresponder la puerta menor. Corroboraría quizá esta hipótesis el hecho de que no se haya intentado en ningún momento reproducir el artesonado de la Sala, sino un alfarje común. En todo caso, la anchura real de la habitación sería menor, de unos 5,5 metros.
- 89 A. Espí, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 84.
- 90 En *Summa Artis* se dice de este lienzo "Técnica suelta y efectista, dominio del color, luminosidad, se unen en Sala a un dinamismo violento y falso y un mal gusto a toda prueba". M. E. Gómez-Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX, Summa Artis, Historia General del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993, vol. XXXV, p. 391.
- 91 A. Fernández, "Emilio Sala...", *op. cit.*, p. 574.
- 92 J. M. Ruiz de Lihori y Pardines (Barón de Alcahalí y de Mosquera), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Doménech, Valencia, 1897, pp. 53-54. Para una información más detallada sobre la trayectoria artística de Asenjo, puede verse también: M. A. Catalá Gorgues, "A propósito del pintor y profesor Salustiano Asenjo Arozamena: dibujos satíricos y una visita inédita del antiguo Museo de Bellas Artes", *Archivo de Arte Valenciano*, 88, 2007, pp. 125-151.
- 93 "Celebridades contemporáneas. Don Salustiano Asenjo", *Nuevo Mundo*, 207, 22 de diciembre de 1897.
- 94 J. M. Ruiz de Lihori, *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, p. 289.
- 95 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.
- 96 Las láminas referidas se publicaron en los números del 23 de abril y 23 de mayo de 1878, así como los del 15 de abril, 23 de abril y 23 de mayo de 1879.
- 97 Estas láminas inéditas se publicaron el 30 de julio de 1880 y el 15 de junio de 1883. La última se incluyó también en *La Hormiga de Oro*, en la página 776 del volumen de 1884, según recoge M. A. Catalá Gorgues, *Valencia en el Grabado 1499-1899*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1999, p. 254.
- 98 Del fotógrafo francés Jean Laurent y Minier (1816-1886) podemos señalar que se había trasladado en 1843 a Madrid, donde residió hasta su muerte. Empezó como "cartonero" o "maestro jaspeador" con una fábrica de cajas de cartón de lujo, pero a partir de 1856 abrió una próspera galería fotográfica, consiguiendo en pocos años un gran renombre. Laurent descubrió muy pronto la rentabilidad de los álbumes con fotografías de monumentos y vistas. En 1857 ya realizaba panoramas de exteriores en Madrid. Continuaría trabajando en diferentes ciudades y en 1870 enviaba a Valencia a su ayudante Jules Ainaud, para que realizara fotografías de la ciudad, labor que desempeñó entre mayo y agosto de dicho año. J. Huguet Chanzá, *et al.*, *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2003, pp. 13 *et ss.*
- 99 Tras el incendio se corrió el rumor de que la había adquirido un inglés para llevársela a su tierra. Parece, sin embargo, que el comprador fue el anticuario Stanislas Baron, quien vendió varias piezas procedentes del palacio al Museo del Louvre. La portada principal fue rechazada y acabó años después en manos del anticuario Luigi Parmeggiani. Este la llevó consigo al volver a su localidad natal de Reggio Emilia y la incorporó a la Galería Parmeggiani, un nuevo edificio destinado a albergar sus colecciones de arte. Véase B. García Aparici, "Notes...", *op. cit.*
- 100 Se está haciendo referencia a una de las láminas sin foliar, que ilustra un comentario sobre el propio palacio en la página 635 del tomo II de G. Escolano y J. B. Perales, *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, Terraza, Aliena y Cia., Valencia, 1878-1880.
- 101 T. Llorente Olivares, *Valencia...*, *op. cit.*, p. 423.
- 102 A. Venturi, *Storia de l'Architettura del Quattrocento*, Hoepli, Milán, 1924, tomo II, p. 80.
- 103 Con toda seguridad se trata de de la colección Lázaro, pero no hemos encontrado ninguno de los dibujos publicados por Venturi en el catálogo actual del Museo.
- 104 Agradecemos a Carlos Saguar la confirmación de la posible pertenencia de este y otros dibujos a la antigua colección Lázaro, así como la sugerente atribución del mismo al propio Valentín Carderera. Por nuestra parte añadiremos que en él no existe un foco de perspectiva bien definido, particularidad que hemos comentado que se repetía en varias obras del artista oscense.
- 105 M. A. Catalá Gorgues, *Valencia...*, *op. cit.*, p. 164.
- 106 Esta fábrica estaba situada allí desde al menos 1840, fecha en que tenemos documentada una denuncia por el humo del motor de vapor (AMV, Policía Urbana, Caja 57 (64), exp. 23) aunque es posible que estuviera instada ya en 1832, época en que se abre una puerta y se eleva un muro posterior. AMV, Policía Urbana, Caja 47, exp. 98 y Caja 57 (64), exp. 23.
- 107 Este dibujo, conservado en la Biblioteca de Teodoro Llorente, ha sido recientemente publicado por F. Pérez de los Cobos, *Palacios y Casas Nobles de la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2008, p. 116.