

DE BONA FUSTA DOLRADA PER MANS DE MESTRE:
TECHUMBRES POLICROMADAS
EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA
(SIGLOS XIII-XV)

Amadeo Serra Desfilis
Universitat de València

Teresa Izquierdo Aranda

INTRODUCCIÓN

La realización de cubiertas de madera se consolidó en la arquitectura valenciana en principio por el carácter práctico y económico de su construcción, pero también por el prestigio que alcanzó el tendido horizontal de vigas que, una vez esculpidas, doradas y policromadas se convertían en un fascinante elemento de lujo añadido. No faltan ejemplos del aprecio de la sociedad valenciana por unas techumbres que se hallaban tanto en palacios urbanos y recintos conventuales como en las viviendas de artesanos y comerciantes. Así, a propósito de las obras de reforma del palacio de la familia Borja, situado en la plaza de San Lorenzo, en 1507 la duquesa de Gandia María Enríquez contrataba a los maestros carpinteros Joan Perales y Guillem Gilabert para que se encargaran de desmontar *les cubertes de fusta dels dos studis de la dita casa, ço és del de les corones e l'altre de les roses*.¹

NOTA: El presente trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación I+D del Ministerio de Economía y Competitividad. Por una parte, el estudio de las obras y de las actitudes de aprecio e interés por su conservación se vincula al proyecto HAR2013-2879/P: Recepción, Imagen y Memoria del arte del pasado del pasado. Investigador principal: Dr. Luis Arciniega García; por otra parte, el estudio técnico y los contactos entre Castilla y la Corona de Aragón se benefician del proyecto I+D Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios (HAR2011-25138) dirigido por la Dra. Begoña Alonso Ruiz como investigadora principal.

¹ Archivo del Reino de Valencia (en adelante citado ARV), Protocolos, Notario Joan García, 4.534. Comisión citada por M. Falomir Faus: *Arte en Valencia Arte en Valencia. 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 193.

La comisión nacía de la voluntad de preservar el maderamen de cualquier daño que pudiese producirse durante las labores de renovación de esas salas del palacio. Consistía en trasladar los alfarjes a otras estancias y aprovechar además para llevar a cabo las reparaciones y restauraciones oportunas. Pero la aplicación de la techumbre de madera en la Valencia medieval no sólo queda patente en palacios o edificios públicos, sino que encontró una amplia aplicación en talleres y viviendas de comerciantes y artesanos, como en el estudio del carpintero Vicent Sanchis, que se servía de *los buyts de les bigues* para guardar los libros de cuentas de los negocios de su padre.²

Los ejemplares de alfarjes documentados en Valencia datan de las primeras décadas del siglo XV y su construcción se prolonga durante el siglo XVI; no obstante, las techumbres de madera representadas en la segunda mitad del Trecentos por pintores como Ferrer y Arnau Bassa, Ramón Destorrents, Jaume Ferrer o los hermanos Jaume y Pere Serra se anticiparon a la traslación leñosa de esta modalidad de cubierta plana llegada de Italia. Más tarde, el artesonado constituiría una referencia explícita a la cultura de la Antigüedad, que conjugaba en su diseño los conceptos de equilibrio, geometría y perspectiva patrocinados por las nuevas corrientes estilísticas. Alfarje o artesonado, la techumbre plana de madera fue un sistema estructural que aportaba a la representación pictórica un elemento de referencia visual para enmarcar la escena en un espacio concreto, dotado de profundidad gracias a las líneas de fuga definidas por la viguería. Desde principios del Trecentos, pintores italianos como Giotto, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi o Lorenzo Monaco habían preconizado una solución arquitectónica que florecería en Valencia en la llamada escuela italogótica. Gracias al conocimiento práctico de la geometría y las artes del diseño, la carpintería conterránea no tardó en asimilar una solución estructural que pronto arraigó en la arquitectura e hizo evolucionar los sistemas de techumbres de madera elaborados hasta entonces.

LOS PRIMEROS EJEMPLOS DOCUMENTADOS EN VALENCIA: EL CUBRIMIENTO DE EDIFICIOS DE ARCOS DIAFRAGMÁTICOS

De hecho, la construcción de techumbres de madera contaba con una larga tradición que se remontaba a los años inmediatos a la conquista, cuando se requerían sistemas constructivos rápidos y económicos para proveer de viviendas e instalaciones industriales a los recién llegados, y erigir iglesias

² Archivo Municipal de Valencia (en adelante citado AMV), Protocolos, Notario Pere Mir, 16.578, f. 19r.

con las que afianzar el tejido social de la nueva población cristiana. La urgencia promovió en un primer momento el desarrollo de la estructura de naves con arcos de diafragma cubiertos por dos paños de vigas, que descansan sobre ménsulas de piedra encastradas en el lienzo a distintos niveles para proporcionar pendiente a la techumbre. Resultaba un sistema bastante económico, especialmente indicado para cubrir espacios únicos desprovistos de plantas superiores, como iglesias, naves o almacenes, si bien requería una mano de obra competente en el trabajo de la madera y capaz de dotar la obra de un acabado ornamental con policromía.

En esta solución se enmarca la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria, edificada en el tercer cuarto del siglo XIII.³ Consta de cinco arcos diafragma cubiertos por seis tramos de tablazón, con la excepción de que las correas próximas a la coronación superior forman una especie de entablamento horizontal que da lugar a la disposición de un plano horizontal sobre el vértice, que apoya sobre las penúltimas correas del entramado.⁴ Esta variación amplía el número de campos libres para acoger decoración policromada con escenas caballerescas, emblemas heráldicos, animales fantásticos y motivos vegetales, en notoria pretensión de riqueza. Su construcción se remonta a finales del siglo XIII y aunque se halle documentada la participación de artífices mudéjares, la falta de precisión de los registros nos impide valorar su impronta, así como efectuar un seguimiento de la organización del trabajo en la obra.

Comprendida en esta tipología se encuentra también la cubierta de la iglesia parroquial de Sant Jaume de Coratxà, fundada en 1247 por iniciativa de los vecinos del lugar que solicitaron al monasterio cisterciense de Escarpe (Lleida) la construcción de un templo a cambio de ciertos beneficios económicos. El documento precisa las características arquitectónicas del nuevo edificio y permite avanzar a estas tempranas fechas la implantación de la tipología de arcos diafragmáticos en Valencia:

*que tinga les parets d'argamassa i dos arcs de pedra tosca, o d'una altra bona pedra, que tinguen entre si la distància adequada i una porta redona de pedra i un aparell de posts sobre el bigam, ben treballades i planes per davall. Per dalt, ceràmiques ben cuites i bones que valguen per a apartar de l'església la importunitat de les pluges.*⁵

³ A. Civera Marquino: *Techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*. Lliria, Ayuntamiento de Lliria, 1989, pp. 13-17. J. A. Llibrer Escrig: *El finestral gòtic: l'església i el poble de Lliria als segles medievals*, Lliria, Ajuntament de Lliria, 2003, p. 107.

⁴ E. Nuere Matauco: *La carpintería de armar española*, Madrid, Munía-Leria, 2003, pp. 87-90.

⁵ A. Zaragoza Catalán: «Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero», en *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero* [Catálogo de la exposición: Castellón, Museu de Be-

En cada aspecto se subraya la calidad de los materiales y de la factura, en la que precisa un apurado acabado.

La estructura se implantó asimismo en la desaparecida iglesia parroquial de Olocau del Rei. No obstante, el contrato de construcción firmado el 19 de noviembre de 1296 definía el proyecto a través de cincuenta y un capítulos que han permitido reconstruir el proceso de edificación y conocer los medios técnicos disponibles para la realización de la techumbre.⁶ Igualmente, en este conjunto de iglesias llamadas de conquista dotadas de techo de madera entre los tramos de la nave, erigidas en el último cuarto del siglo XIII, cabe mencionar la iglesia parroquial de la Asunción de Vallibona, edificada hacia 1280.⁷ Afortunadamente, salvo un trecho al pie de la nave, se conserva la techumbre original, cegada entre la bóveda de mampostería del siglo XVIII y la cubierta exterior. Se trata de una armadura de madera de pino de dos faldas y almizate central decorada al temple, con un imaginativo repertorio de motivos caballerescos, inscripciones, escenas bíblicas y alusiones mitológicas, que de nuevo aprovecha los espacios generados por la armadura de madera a favor del decoro del templo.

Por su carácter práctico, ésta fue la modalidad elegida para erigir las atarazanas del Grao, cuya cubierta se vio sometida a reparaciones continuas dadas las duras condiciones climáticas a las que se encontraba expuesto el maderamen. Su edificación constituye una interesante página de la arquitectura valenciana, ya que se buscaba ante todo una estructura versátil que permitiese realizar en cualquier momento las intervenciones o ampliaciones requeridas. El propósito expresado por los jurados en el Consejo municipal del 30 de mayo de 1388 marcaría el carácter de la fábrica, *fets en tal loch e en tal manera que avant hi pogessen evitar continuats e fes més porches*.⁸ La decisión de erigir un hangar en el Grao venía forzada por la necesidad

lles Arts, 13 de noviembre de 2008-11 de enero de 2009], Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 43-66.

⁶ V. García Edo: «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey», en E. Mira y A. Zaragoza Catalán (eds.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, València, Generalitat Valenciana, 2003, vol. II, pp. 169-171.

⁷ A. Zaragoza Catalán: «La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Vallibona y las iglesias de arcos de diafragma y techumbre de madera», *Centre d'Estudis del Maestrat*, 71 (2004), pp. 77-92; F. Vegas y C. Mileto: «Fragmentos de historia construida. La restauración de las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción en Vallibona y de San Pedro de la Pobra de Benifasá», en *Jaime I (1208-2008)...*, cit., pp. 115-133.

⁸ AMV, *Manual de Consells*, A-19, ff. 5v-7r. Citado por J. V. Boira y A. Serra Desfilis: *El Grau de València: la construcció d'un espai urbà*, València, Alfons el Magnànim, 1994, p. 26. G. Contreras Zamorano: *Las atarazanas del Grao de la mar. Arquitectura y recuperación*, Valencia, Ajuntament de València, 2002, p. 48.

de disponer de un local acondicionado para cobijar las galeras de la ciudad, viejas e tan podrides e guastades que no eren bones per a navegar [...] a causa de la podrició o guastament, era com tota hora havien stat e staven en la dita dreçana a descubert al sol e a la pluja. Apremiaba una solución arquitectónica expansiva y fácil de reproducir, capaz de albergar las embarcaciones y los pertrechos pertinentes, un programa que ofreciese un espacio amplio y libre capaz de ensancharse en cualquier momento.

Carecemos de registros detallados sobre los costes en material y jornales, de los cuales únicamente nos han llegado las 3.052 libras y un sueldo que *munta lo cost o despesa feta en los portxets, clausura e cuberta de la dreçana del Grau de la mar*.⁹ La característica del proyecto, siempre abierto a la ampliación, facilitaría el proceso continuado de intervenciones en el recinto debido a las condiciones ambientales del entorno. En efecto, el 8 de agosto de 1394 el Consejo acordó levantar nuevas arcadas para acoger las galeras que en breve debían *tornar del viatge de Sicília, puxen ésser meses e tengudes per cubert e conservades*.¹⁰ El 10 de mayo de 1395 firmaba el carpintero Jaume Falomir una carta de pago de diez libras *per a obs de la obra de les voltes de la draçana del Grau de la mar de la dita ciutat*.¹¹

En gran medida, la escasez de registros detallados sobre las obras se debe a la costumbre de encargar las operaciones *a manament verbal dels honorables jurats*, que fue el motivo de la reclamación de ochenta libras presentada por el *taraçaner* Pau de Monçó al Consejo en concepto de *diür-nals del dit daraçaner per alcunes obres necessàries a la dita daraçana, axi com eren recórrer taulades de les arcades e altres cubertes e sospedrar parets e fer banchs e fer de nou la paret davant la carniceria e tornar de nou la paliçada e fer postichs sobre portals*.¹² Según este planteamiento, el edificio se puede considerar como una construcción anónima, derivada de la aportación de múltiples artífices a un mismo plan de trabajo: un tendido en paralelo de arcos diafragma cubiertos por un entramado de vigas horizontales apeadas sobre la coronación del lienzo.

⁹ AMV, *Claveria Comuna*, J-23. Registro de cuentas de Ramón Salvador. Citado por G. Contreras Zamorano y A. Serra Desfilis: «L'arsenal de la ciutat: les drassanes del Grau», en *El port de València i el seu entorn urbà. El Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la Historia*, [Catálogo de la exposición: Drassanes de València, 9 de diciembre de 1997-4 de gener de 1998], Valencia, Ajuntament de València, 1998, p. 30.

¹⁰ AMV, *Manual de Consells*, A-20, f. 191v. Citado por G. Contreras Zamorano: *Las atarazanas del Grao...*, cit., 2002, p. 49.

¹¹ AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, d³-7, f. 216v. Citado por G. Contreras Zamorano y A. Serra Desfilis: «L'arsenal de la ciutat...», cit., 1997, p. 32. G. Contreras Zamorano: *Las atarazanas del Grao...*, op. cit., 2002, p. 50.

¹² AMV, *Manual de Consells*, A-23, f. 169. Citado por J. V. Boira y A. Serra Desfilis: *El Grau de València...*, op. cit., 1994, p. 26.

Por lo general, el ornato de este tipo de techumbres combina motivos zoomórficos, vegetales, heráldicos o de variada figuración, con vivaces temas marginales sujetos al orden geométrico de la tabla y las vigas. La decoración variopinta sobre las superficies leñosas contrastaba así con la sencillez de las estructuras de las naves diafragmáticas, eventualmente cubiertas también de pinturas murales, como en la iglesia de Lliria. A partir del siglo XIV se encuentran incluso ejemplos en que los canes se disponen en dos niveles, dando forma de artesa a la techumbre con un falso almizate, como en la iglesia antigua (actual capilla del Cristo de la Paz) de Godella o la más tardía iglesia de San Antón de Valencia.¹³

LOS ALFARJES

El término alfarje deriva del árabe *al-fahrj*, que designa lo que se extiende horizontalmente para cubrir o adornar algo.¹⁴ El alfarje tiene la ventaja de ofrecer un suelo plano a la planta superior al tiempo que cubre horizontalmente un espacio. Esta armadura ofrecía al ingenio de los carpinteros grandes posibilidades de lujo y exquisitez sin elevar excesivamente el coste de la construcción, porque la madera, modelada y entallada por artífices expertos, podía proporcionar gran suntuosidad gracias a esa especie de tapiz continuo formado por el plano horizontal de las vigas vistas, labradas y policromadas. Los alfarjes más ricos se configuraban a partir del tendido de jácenas, vigas maestras que descansaban sobre molduras en voladizo situadas en las paredes perimetrales, que podían articularse con piezas transversales de menor escuadría.¹⁵

¹³ L. Torres Balbás: «La techumbre mudéjar de la iglesia de Godella (Valencia)», *Al-Andalus*, XX (1955), pp. 196-206; A. Alejos Morán: «Carpintería mudéjar en una iglesia valenciana. Aproximación al estudio de la capilla del Cristo de la Paz de Godella», en *Actas del II Simposio internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 261-271; sobre la antigua iglesia de San Antonio, construida sobre otra anterior entre 1467 y 1492, véase D. A. Eslava Castillo: *Resultados de una investigación directa en la iglesia de San Antonio Abad de Valencia*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 1974. L. Torres Balbás: «Crónica arqueológica de la España musulmana: el más antiguo alfarje conservado en España», *Al-Andalus*, IX/2 (1944), pp. 348-355.

¹⁵ Para un mayor conocimiento de esta tipología véase E. Nuere Matauco: *La carpintería de armar...*, op. cit., pp. 51-91. Para el Reino de Aragón, G. M. Borrás Gualis: *Arte mudéjar aragonés*, 3 vols., Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, vol. I, pp. 153-162. Se ocupan de los alfarjes en la arquitectura valenciana J. Bérchez y A. Zaragoza: «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano», en R. López Guzmán (ed.): *El Mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 91-97. D. Benito Goerlich: «L'art mudéjar valencià», en R. Benítez Sánchez-Blanco y J. V. García Marsilla (eds.): *Entre terra i fe. Els musulmans al*

A esta tradición se uniría la modalidad más rica del alfarje, conformado a partir del tendido de las jácenas, pintadas o talladas, que descansan sobre canes o molduras en voladizo situadas en las paredes perimetrales. El entrevigado está subdividido transversalmente por junquillos, piezas más pequeñas que forman rectángulos o cuadrados cubiertos por la chilla en su encuentro con los tapajuntas de las jácenas. El inconveniente de este sistema residía en que cuanto más amplia fuese la superficie a cubrir, mayor grueso debían tener las vigas, que tenían que resistir el peso colocado sobre ellas sin doblarse. La posibilidad de disponer de una cubierta horizontal resultaba propicia para los ambientes de palacios y residencias valencianos desde el siglo XIV, como atestiguan las magníficas techumbres conservadas en el palacio del Almirante o el palacio Valeriola de la capital del reino.¹⁶

Este tipo de techumbre caracterizó las armaduras diseñadas por Joan del Poyo para la antigua *Casa de la Ciutat* en el primer cuarto de siglo. En una fase más avanzada, la articulación de las vigas paralelas con piezas perpendiculares, ensambladas en los laterales con una separación igual a la distancia entre las jácenas, daría paso a la aparición de la cubierta dividida en una retícula de base cuadrangular conocida como artesonado. Esta modalidad fue la planteada en el *Palau de la Generalitat* en el primer cuarto del siglo XVI.

En espacios de cierta amplitud, una de las opciones propuestas para limitar el grueso y la longitud de las vigas consistió en colocar apoyos intermedios, en forma de pilares o columnas, para soportar la techumbre plana, pintada y moldurada. Es la variante que representan el *alberg del Bisbe* o *Casa dels Delmes* de Sagunt y las casas municipales del norte valenciano, como la de Morella (hacia 1350-1410) y la Sala del Consell de Catí (1418-1437). Ambas responden a un tipo semejante de techumbre horizontal de madera, con jácenas talladas y molduradas, en Catí decoradas con motivos zoomórficos, vegetales y heráldicos en las ménsulas y las zapatas.¹⁷ En esta

regne cristià de València (1238-1609) [Catálogo de la exposición: Valencia, La Nau, 2009], Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 301-323.

¹⁶ J. Revuelta y J. García: «La restauración de los artesonados», en *Palau de l'Almirall*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1991, pp. 159-171. Sobre los palacios de Joan Valeriola en la calle homónima A. Zaragoza Catalán: «Jaime I (1208-2008)»..., *cit.*, 2008, pp. 62-64.

¹⁷ El *alberg del Bisbe* o *Casa dels Delmes* alojaba también a los reyes en sus estancias en Sagunt. Jaime II dio permiso para ampliarlo en 1305; fue derribado en 1918, pero se conoce por los grabados que ilustran la obra de Chabret, quien describe «tres esbeltas columnas con anchos capiteles de caprichosa estructura por la combinación armónica de la talla con los vivos colores de la pintura» y «bastantes vestigios de los vivos colores y el brillante dorado que lo hermoseaban en un principio». A. Chabret Fraga: *Sagunto: su historia y sus monumentos*, 2 vols., Barcelona, Sucesores de N. Ramírez, 1888, reedición de la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, Sagunto, 1988, II, pp. 135-139; véase también S. Bru i

construcción envigada, el espacio entre las jácenas se podía cubrir además con láminas de madera, con piezas cerámicas o azulejos, o bien conformar un artesonado con el añadido de listones de madera perpendiculares.

De este modo se concretaron las dos soluciones preeminentes en la carpintería gótica valenciana. A estas tipologías se incorporaría la armadura triangular de tradición castellana, bien representada a mediados del siglo XV por la cubierta del dormitorio del monasterio de la Trinidad en Valencia y documentada con precisión en el encargo de una armadura de par y nudillo con lacería al maestro Gosalbo del Castillo, junto a Antoni Çamarrera y Joan Perales, una *armadura de pares y nudillo a la castellana ab sos llasos e cadenes* para cerrar las naves del Hospital General en 1513-1514.¹⁸

A partir de los ejemplos mencionados de estas modalidades intentaremos aproximarnos al proceso constructivo de un alfarje, evaluar el tiempo necesario para realizarlo y su coste en salarios y materiales. A través de las anotaciones de los libros de cuentas y de las noticias documentales de procedencia diversa intentaremos enfocar el objetivo en la perspectiva del artífice, para examinar su implicación en el proyecto y su aportación humana, técnica y material. Finalmente, consideraremos el aprecio de la sociedad coetánea de estas estructuras y su decoración, que las convirtieron en un artículo de lujo en los interiores de palacios y residencias.

El alfarje fue, con toda probabilidad, la modalidad erigida en el convento franciscano de Sagunt en 1415.¹⁹ El contrato de construcción no detalla abiertamente el carácter del trabajo acordado, pero los términos de la redacción y las precisiones sobre la preparación de la madera apuntan en

Vidal: «El Morvedre dels temps de Pere el Cerimoniós», en *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1969, vol. II/1, pp. 203-210. Acerca de los ejemplares del norte valenciano véase F. Grande Grande: «La lonja casa de la villa en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana», en S. Lara Ortega (ed.): *La Lonja un monumento del II para el III milenio*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000, pp. 198-204.

¹⁸ ADV, *Llibres de Conte i Raó*, V-1/95, f. 168. AMV, *Manual de Consells*, junio de 1468: La comunidad de clarisas de la Trinidad solicita a la hacienda municipal una subvención para «poder acabar de obrar lo dit dormidor». Sobre la cubierta del dormitorio del monasterio de la Trinidad véase D. Benito Goerlich: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 78-94. L. Palaia Pérez: «El diseño y construcción de armaduras líneas de cubierta sobre obras de fábrica. Análisis de tres casos de la Comunidad Valenciana», *Loggia: Arquitectura y Restauración*, 13 (2002), pp. 94-109. Acerca de la armadura de las naves del Hospital General de Valencia, M. Gómez-Ferrer Lozano: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, Albatros, 1998, pp. 73-82 y 379-380.

¹⁹ Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca, Valencia (en adelante citado APPV), Protocolos, Notario Vicent Guàrdia, 25.363. Citado por J. B. Webster: *Per Déu o per diners. Els mendicants i el clergat al País Valencià*, Catarroja-Barcelona, Editorial Afers, 1998, pp. 54-55.

esta dirección. Se trata del contrato que los hermanos Guillem Maestre, *del orde dels frares menors*, y Francesc Maestre, sacerdote y beneficiado de la catedral de Valencia, pactaron el 16 de septiembre de 1415 con el carpintero Bartomeu Pérez para que les suministrara, labrara y colocara el conjunto de vigas oportuno *per rahó de la dita obra, que-ls dits marmessors fan en lo convent dels frares menors de la vila de Murvedre*, en cumplimiento de la última voluntad de su hermano Jaume, notario. Nada especifica sobre el tipo de obraje a que estaban destinadas las sesenta y seis vigas *obrades a tots obs e planejades, e los quartonets e fulla que aquelles sien necessàries, axi mateix obrades e planejades, posada tota la dita fusta en lo convent de Murvedre*. Sin embargo, la exigencia de labrar todas las secciones de la viga y colocar la madera en el interior del convento sugiere el encargo de una techumbre. El lugar donde debía instalarse desvela la naturaleza del trabajo encomendado *a obs del dit dormidor*, una habitación cuadrangular del interior del recinto conventual para la que el tendido horizontal de vigas era la modalidad más adecuada, pues permitía la construcción de un piso superior. Esta tipología se confirma al analizar el tipo de madera requerida:

Primerament bigues de lonch de vint-e-un palm cascuna e de alt de un palm e dos dits cimentades e perlanejades e posades dins lo dit convent de Murvedre e de gruixo de mitg palm e hun dit per preu cascuna de vint sous.

Ítem quartonets del lonch de la melloria de alt de mitg palm menys mitg dit o quasi e de gruixo de tres dits e mitg per preu cascun quartó de quatre sous e sis diners.

Ítem fulla de ample de palm e mig obrada e perlanejada per preu de cinch sous.

Conformaban la base del conjunto las sesenta y seis vigas con la superficie lisa y pulida con el cepillo o la garlopa, que se completarían con los cuadernos y las hojas necesarias para realizar el entablamento y las molduras y rellenar los huecos entre las vigas. El requisito de una techumbre lisa, sin esculpir, respondía al ideario franciscano de sobriedad y explica por qué en los términos del contrato se obvia cualquier referencia a un programa decorativo. Si consideramos las preferencias franciscanas por la aparente pobreza, es significativo considerar el encargo de un alfarje como elemento de referencia visual de un dormitorio, al que la madera lisa sin policromar aportaba decoro sin incurrir en la opulencia. Su realización se acuerda con un precio cerrado, que comprende el planteamiento técnico del proyecto como los costes de la materia prima y la mano de obra.

Mayor información documental disponemos de las techumbres de la *Casa de la Ciutat*, erigidas en el curso de las renovaciones del edificio de la primera década del siglo XV. Con la entronización de los Trastámara, la

pacificación de los conflictos urbanos y la imposición del sello autoritario de la nueva monarquía, la ciudad emprendió una política de prestigio orientada a la defensa y tutela de sus privilegios ante Fernando de Antequera. Al ímpetu político de la oligarquía urbana se sumaron intereses económicos y nociones de orgullo cívico, empeñados en potenciar la imagen de la capital frente a otras ciudades de la Corona. En verdad, de conservarse íntegramente, las cubiertas diseñadas por Joan del Poyo serían un buen ejemplo de la voluntad de prestigio y distinción manifestada reiteradamente por los Jurados en las sesiones del *Consell* de aquellos años.²⁰ A pesar del derribo del edificio en 1854, la documentación conservada en el Archivo Municipal nos permite reconstruir el empeño del proyecto y aproximarnos al proceso de construcción de las dos techumbres, las diferentes fases de elaboración, así como los artífices implicados y los recursos disponibles para cada techumbre y sus costes en material y salarios.

La sala de la *Cambra Daurada* se edificó a raíz de las obras de ampliación de la Casa de la Ciudad acordadas por el Consejo el 14 de mayo de 1418. Para otorgar mayor excelencia al edificio, el 5 de noviembre se ordenaba el derribo de los muros fronterizos de algunos inmuebles adyacentes de la calle de San Bartolomé, para que *lo carrer dels Cavallers se'n puixa mils veure de les cases o sala de la cort* y privilegiar así su percepción desde una de las principales calles de la ciudad.²¹ Las obras contaban con un presupuesto de partida de 11.000 libras y comenzaron pronto bajo la dirección de Joan del Poyo, maestro de las obras de la ciudad, con la compra de la piedra y la madera necesaria.²²

²⁰ A. Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en M. Alonso Monterde, M. Murad Mateu y F. Taberner Pastor (eds.): *Historia de la ciudad: arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2004, p. 87.

²¹ AMV, *Manual de Consells*, A-27, f. 65. Documento recogido por J. Teixidor: *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*, 1767, 2 vols. Valencia, 1895 [reedición de Librerías París-Valencia, 1985], I, p. 166. L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua Casa municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», *Archivo de Arte Valenciano*, III (1917), pp. 48-49. A. Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado...», *cit.*, p. 88.

²² AMV, Notales. Notario Jaume Desplà, n-21; Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 50. El 8 de julio de 1418 recibía el maestro siete libras y nueve dineros por el transporte de 47 cargas de madera desde les *pilades* del portal de Serranos a la Casa de la Ciudad *ad opus archivi sive sale nove*. Por su parte, Jaume Llombart firmaba el 19 de octubre un ápoça por serrar la madera *ad opus camere facture in sala eiusdem civitatis*. Durante estos meses se reunió un primer acopio de madera y piedra en la barraca de la fábrica instalada junto a las Torres de Serranos. AMV, Notales. Notario Jaume Desplà, n-22. Varias referencias documentales remiten al *porticus facto ad loci dels Serrans dicta civitatis pro operando lapides ad opus fabríce sale dicte civitatis* a propósito de las obras

Impulsando el proyecto, el Consejo del 5 de noviembre de 1418 acuerda la continuación de las obras sin reparar en los costes, *que sia feta, continuada e acabada, axi bella e costosa com fer se puxa, a consell de savis e esperts mestres*.²³ Justo en las fases iniciales del proyecto aprovechó Joan de Poyo para presentarse ante los Jurados y reivindicar un reconocimiento profesional adecuado a su cargo, que el Consejo resolvió a su favor, pues *li plau i dóna poder bastant al mestre de la obra Johan del Poyo e altres qui obren de talla, de or e de pintures*, declaración que ha servido a la historiografía para atribuirle la concepción del diseño de estas techumbres. Prueba de esta promoción fue la concesión de una base salarial anual de cien florines de oro en retribución por sus empeños y por los gastos que comportaba el cargo, entregados en cuatro prorratas de 25 florines de oro o en dos de 50 florines, equivalentes a las 27 libras y 10 sueldos *per salari* que se reiteran a partir de entonces en las cuentas de Clavería Comuna.²⁴

El ritmo de los trabajos debía de estar muy avanzado cuando el 10 de enero del año siguiente se inician las compras de la pintura y los panes de oro.²⁵ Estos gastos indican que las labores de dorado y pintura se sucedían a medida que se preparaban las piezas, un ritmo de trabajo ágil que permitiría que entre 1419 y 1426 se completara la labor escultórica de los canes, las molduras y las jácenas de la techumbre. En cuanto a la fábrica, las operaciones iban muy avanzadas, pues entre los meses de marzo y mayo de 1419 se adquiriría la piedra necesaria para la construcción de pórticos y ventanas.

para cubrir el lugar y mejorar las condiciones de trabajo. El cobertizo posibilitaba además la continuación de las operaciones en invierno y en época de lluvias. Las alusiones al taller se encuentran por ejemplo en la compra de *quadríngentas lateres quíngentas tabulas pro cohopenura* efectuada a Joan de Cassenoves, *rajolerius de Rusafa*, por 47 sueldos el 11 de octubre de 1419. La cita a *la barraqua dels piquers* consta en la adquisición de 500 *rajoles* a Joan de Canyesveres del 16 de mayo por 49 sueldos y medio.

²³ AMV, *Manual de Consells*, A-27, f. 70. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 49.

²⁴ Por citar algunos de los pagos: AMV, *Clavaria Comuna*, J-41, f. 10r. Pago de 50 florines de oro hecho el 2 de agosto de 1418. AMV, *Clavaria Comuna*, J-46, f. 31v. Retribución de 25 florines por el salario del 10 de septiembre de 1426. AMV, *Clavaria Comuna*, J-47, f. 7r. Registro de los 25 florines entregados a Joan del Poyo el 4 de julio de 1427, *per meytat de prima paga de aquells cinquanta florins d'or [...] els quals la dita ciutat li dona cascun any per son salari ordinari e treballs*.

²⁵ AMV, *Notales*. Notario Jaume Desplà, n-21. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, pp. 51-52. Se adquiere al mercader Pere Sanartes ocho libras *d'azur d'alamanya* a razón de 33 sueldos por libra. Igualmente, el 18 de enero Arnaldo Sanç, *batifulla*, confesaba haber recibido 50 libras por 5.000 panes de oro y el 17 de febrero el mercader Martí Bossa suministraba 10 libras de azul de Alemania a razón de 3 florines de oro aragoneses. El 22 de julio el tendero Andreu Carbonell recibía 69 sueldos y 19 dineros por diversos colores y dos arrobas de agua de cola.

El 9 de mayo de 1420 se costean las operaciones de talla que, siguiendo el mismo procedimiento que la pintura, se retribuían a destajo, como mues-tran las sumas debidas *pro salario scrudendi et entratallandi certa ligna per opus sale quod in domus concely* a los imagineros Bartomeu Santalínia, Julià Sancho, Domingo Mínguez y a los hermanos Joan y Andreu Çanou.²⁶ Las cantidades son variables, ya que atienden al trabajo realizado por cada maestro sin detallar las características particulares de su intervención, ni el número de jornales o la cantidad asignada a cada pieza esculpida, lo que nos impide concretar el importe con más precisión. La suma de las cantidades y el hecho de que se formalicen en una única entrega ratifica que las labores de escultura se desplegaron de manera íntegra en un solo período. También la pintura se realizaba a destajo, retribuida con un precio concertado por cada unidad pintada.²⁷

La cubierta se extendía sobre una sala rectangular de 18 metros de largo y 7,2 metros de ancho, por lo que se ideó un techo envigado que respondía a los procedimientos constructivos tradicionales de la carpintería valenciana del siglo XV. Estaba concebido como un lecho de madera compuesto por 19 vigas de sección rectangular, tendidas en paralelo sobre el plano transversal de la sala con una separación entre ellas equivalente a su grueso. Las jáce-nas descansaban sobre una maciza moldura que recorría el muro perimetral, donde alternaban frisos decorados con una línea de dobles ménsulas en voladizo. Los canes recibían la viga y soportaban el entramado contribuyendo así a reducir la amplitud a cubrir, mientras los espacios vacíos entre las jáce-nas se revistieron con láminas de madera. Una vez instalada la techumbre, una capa superior de arena aislaría el maderamen de la humedad proporcionando además un eficaz sistema de insonorización.

Gracias a este denso armazón de madera se disponía de una gran multiplicidad de planos para la decoración esculpida. Por ello, desde las cornisas una decoración de flora y fauna se alterna con escenas de niños luchando, un programa que se encuentra en conjunción con los canes de la línea inferior que acogen un vasto e imaginativo repertorio de animales fantásticos. En los canes superiores se representan profetas del Antiguo Testamento, mientras los laterales acogen figuras de atletas y escenas míticas, como San Jorge luchando con el dragón. Temas similares inundan las caras laterales de las jáce-nas, cada una compartimentada en cuatro tramos por tres escudos

²⁶ AMV, Notales. Notario Jaume Desplà, signatura n-22. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 53.

²⁷ AMV, Notales. Notario Jaume Desplà, signatura n-21. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 52. Así lo muestra el pago de 110 sueldos al pintor Jaume Mateu el 10 de octubre de 1419 por haber pintado *catorze senyals de obra de talla* a razón de 8 sueldos cada uno.

de la ciudad. La talla es una auténtica labor de filigrana de figuras doradas sobre un fondo policromado en *azur d'Alamanya*, que sirvieron para bautizar la sala como la *Cambra Daurada*. Las cuentas de las compras de oro y plata manifiestan la importancia concedida a la abundancia de superficies doradas.²⁸ Cuando en los retablos los fondos naturalistas tempezaban a competir con los panes de oro, las armaduras tomaban el relevo en esta complacencia en el dorado, esta vez como símbolo de riqueza. En este sentido, el propio nombre de la sala evocaba la magnificencia con la que se había concebido la decoración de su techumbre.²⁹

Aunque todavía faltaba dorar y policromar parte de las piezas, al concluir los trabajos de construcción y colocar el maderamen de la cubierta, la fascinación por la obra que la ciudad patrocinaba despertó la curiosidad de Alfonso el Magnánimo, que aprovechó su estancia en la urbe para visitar la nueva sala el 15 de abril de 1428.³⁰ A partir de esta fecha comienzan a escasear las noticias sobre la continuación de las labores, hasta que finalmente se paralizaron pues el destino de las inversiones municipales a otros proyectos condujo a la interrupción indefinida de las tareas de pintura.³¹

Las reclamaciones del jurado Guillem de Solanes en el Consejo del 9 de junio de 1441 informan del aspecto inacabado que ofrecía la sala, *que les bigues necessàries per a la coberta eren ja apunt, no calia sinó daurar e metre de colors*. La obra de carpintería estaba concluida, faltaba el dorado y la pintura, por lo que se aprobó *que cascun any si fes obrar en certa quantitat tro tant fos acabada* con la realización de dos jácenas cada año.³²

²⁸ Acerca del sentido de la representación de los profetas en esta pieza, véase O. Calvé Mascarell: «El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval», *Ars longa*, 20 (2011), pp. 49-68; se aborda el estudio de esta iconografía y la decoración de la techumbre en el trabajo de A. Serra Desfilis y O. Calvé Mascarell: «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia» en L. Buttá (ed.), *Narrazione, exempla, retorica. L'iconografia dei soffitti dipinti medievali, secc. XII-XV*, Palermo, Caracol, pp. 179-229.

²⁹ J. Domenge i Mesquida y J. Vidal Franquet: «Documents relatifs à la décoration pictural des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)», en P. Bernardi y J. B. Mathon (eds.): *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne, Capetang*, RCPMP, 2011, pp. 179-217, en especial, p. 186.

³⁰ AMV, *Claveria Comuna*, J-47. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, pp. 54-55.

³¹ AMV, *Manual de Consells*, A-28, f. 165. Época registrada en AMV, *Claveria Comuna*, J-68. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 54. En efecto, el pago de 64 libras por los 256 jornales satisfechos a razón de cinco sueldos por día a Antoni Guerau el 12 de diciembre de 1431, por su trabajo de dorado y policromía, revela el estado inacabado del alfarje, que un equipo de maestros liderado por el pintor real se encargaría de completar.

³² AMV, *Manual de Consells*, A-32, f. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 55. A. Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado...», *cit.*, pp. 88-89.

En esta segunda etapa el maestro Miquel Joan reemplazaría al difunto Joan del Poyo al frente de las obras de carpintería. Los gastos en material de construcción se hallan en el *Llibre de comptes de la Cambra Daurada* y manifiestan que el maestro actuaba como el principal y casi exclusivo proveedor de madera. Las compras atienden a los desperfectos ocasionados tras tantos años de suspensión de las obras; desvelan el estado inacabado de una armadura cuya restauración se inició con la construcción de un *banch gran que munta fins a la cuberta*, un andamio para permitir a los operarios trabajar en el montaje de nuevas piezas y en la reposición de partes deterio-radas o vigas podridas.³³ Los trabajos se orientaron así a completar la techumbre, según el proyecto inicial de Joan del Poyo sin introducir novedades significativas.

Uno de los motivos por los que se habían interrumpido las obras fue la reconstrucción de la *Sala del Consell* para reparar los daños ocasionados por el incendio que a principios de 1423 había arruinado la cubierta.³⁴ La renovación se decidió en el Consejo del 15 de octubre, pero las dificultades para el abastecimiento de madera y sobre todo la falta de capital para emprender la obra aconsejaron en un primer momento encargar a una comisión de expertos, *mestres d'obra de vila, fusters, piquers e altres*, el examen del proyecto para que *a consell de les quals se faça la dita obra*.³⁵ De nuevo razones de prestigio justificaban la construcción, por la *gran vergonya e càrrech de la dita ciutat* que suscitaban denuncias como las del consejero Gabriel de Palomar en la sesión del 3 de noviembre. Para rehabilitar el edificio se dispuso el empleo de los fondos comunes con discreción, *açò aňadit que la dita obra sia plana*.³⁶ Se planteó una estructura similar a la de la *Cambra Daurada*, cuyo proceso constructivo es posible seguir a través de los registros del administrador Mateu Llançol.

Las obras del porche y la cubierta de la sala se emprendieron el 28 de enero de 1425, día en que se consigna la entrega de *sexanta-tres fusts atrobats en la plaça del portal del Serrans*.³⁷ Una provisión inicial con la que iniciar los trabajos de modelado de las piezas, *ço és 4 tirants e una guarrutada e cinquanta dos doblerses, ço és quaranta dues de milloria e deu de sisa e d'altra part dos tirants d'en Pere Giner e tres tirants d'en Esteve*

³³ AMV, *Claveria Comuna*, O-104, f. 20.

³⁴ A. Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado...», *cit.*, p. 90.

³⁵ AMV, *Manual de Consells*, A-28, años 1423-1424, f. 11. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 39.

³⁶ AMV, *Manual de Consells*, A-28, f. 89. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 39.

³⁷ AMV, *Varia de Sisas*, signatura v²-5, f. 1r.

Valença e huna tirant d'en Jachme Garebeler, qui entre tots són sexanta tres segons apar. Se trataba de una gran cantidad de madera donada a la obra, que el carretero Pasqual Àlvaro trasladó por 123 sueldos a la *plaça dels Serrans*, donde estaba ubicada la *casa de la obra* de la ciudad con el taller para la sierra de los troncos.

En febrero de 1425 comienzan las operaciones de marcaje de las líneas de corte, *linyar e apilar los fusts que havien a serrar*, tareas de desbaste en las que participaban también esclavos. Tras las operaciones básicas de ase-rrado se emprendía la tarea de dimensionar y esculpir los canes que sustentaría-n el almacén, *trocejar tres fusts per capçals e obrar aquells*. En esta fase el carpintero trabajaba a jornal, independientemente de la índole de las labo-res desarrolladas, con un salario fijo de cuatro sueldos diarios, mientras que Joan del Poyo, en calidad de maestro mayor de la obra, recibía cinco sueldos.

Era la fase previa de dotación y preparación del material necesario antes de emprender el ensamblado y el montaje. Paralelamente, se ajustaba con Bernat Dalcodorie y su hijo Sancho el contrato de *les teules que an a fer per cobrir lo dit porche*, por una suma de 30 florines de oro. Las tejas debían elaborarse con un formato específico según la muestra elaborada por el carpintero Nadal Roig, que recibía el 15 de febrero 8 sueldos por dos jornales *per quatre motles que obrà de fusta per fer les teules*. Asimismo, Joan del Poyo se encargaba de proveer la piedra necesaria para puertas y ventanas, por un importe total de 37 libras y 10 sueldos.³⁸ Frente a la piedra, los gastos en madera ascendieron a 165 libras, 2 sueldos y 6 dineros, una suma modesta si consideramos que gran parte procedía de donaciones particulares o de material reutilizado, procedente de las atarazanas u otras fábricas municipales.

Sólo una vez acabadas las reformas del edificio se emprendía la instalación de la *cuperta sobirana* de la *Sala dels Àngels*, llamada así por la decoración de angelotes que sostenían los escudos de la ciudad. El 20 de febrero de 1427 se firmaban los *Capítols en quina forma se pot cobrir la Sala del Consell*, que detallaban minuciosamente el proyecto y consienten hoy reconstruir su estructura.³⁹ Conforme a las descripciones consistía en una techumbre plana, originada por el tendido horizontal de vigas embebidas en las paredes de la sala. Una gruesa cornisa de madera recorría el perímetro de la estancia, en la que descansaban los canes esculpídos que recogían el peso de las jácenas. El documento recapitula con detalle cada uno de los

³⁸ AMV, Varias, Sisas, v²-5, f. 32v. A. Serra Desfilis: «El fasto del palacio inacabado...», *cit.*, p. 91.

³⁹ AMV, Protocolos. Notario Antoni Pascual, años 1425-1427. Aludido por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, pp. 45-46.

elementos de este alfarje, cuyo coste se estipuló en 500 florines de oro, equivalentes a 5.500 sueldos que comprendían tanto los salarios como la compra de la madera oportuna, que el maestro principal de las obras debía suministrar.⁴⁰

En esta *Sala del Àngels*, la proporción modulada de la serie de frisos se correspondía con el programa iconográfico, creando un equilibrio a nivel figurativo bien traducido sobre el plano geométrico. Como en la *Cambra Daurada*, una de las ventajas de la combinación de vigas, molduras y mén-sulas era la posibilidad de disponer de múltiples espacios para enriquecer la cubierta con un abundante programa decorativo. La obra de talla se contrata con los maestros *ymaginaires* Andreu Çanou y Joan Lobet, encargados de la decoración escultórica de los treinta y dos canes: los mayores con figuras de ángeles con *lo senyal de la dita ciutat posat en forma de tarja*; los menores con figuras de profetas, según *los quatre que han ja obrats e mostrats als dits honorables jurats per mostra*.⁴¹

En vísperas del derribo del edificio, José María Zacarés alcanzó a describir la techumbre de la Sala del Consejo en estos términos:

Ocho gruesas vigas apoyadas en grandes canes, forman en sus entrecalles casilicios pareados, pintados y dorados, con flores y objetos de capricho; los canes figuran ancianos y patriarcas, según las inscripciones que en letras monacales ostenta cada uno de ellos, y por fin en los resaltes de los casilicios se hallan colocadas las armas de la Ciudad sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados, lo que sin duda ha dado nombre a este Salón; todos estos ornatos según se nos ha dicho penden de grandes pernos y tornillos que permiten el desarme de obra tan costosa; un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer lo circuye todo.⁴²

⁴⁰ AMV, Varia de Sisas, v²-5, ff. 87v-88r.

⁴¹ AMV, Notales. Notario Antoni Pascual, años 1427-1450. Citado por L. Tramoyeres Blasco: «Los artesonados en la antigua...», *cit.*, p. 47. Las labores de entalladura finalizaron en los primeros meses de 1428, cuando Joan Çanou reconocía haber recibido 63 libras y 18 sueldos y Andreu Çanou, *sculptor sive ymaginarie*, 133 libras, 17 sueldos y medio. La pintura y el dorado se encargarían posteriormente a los pintores Goncal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Mateu, a quienes se agregaría posteriormente Bartomeu Abellà.

⁴² J. M.^a Zacarés y Velázquez: *Memoria histórica y descriptiva de las Casas Consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, Imprenta de José Tauló, 1856 [edición facsímil, Valencia, París-Valencia, 1980], pp. 23-24. Para una reconstrucción detallada de la techumbre a partir de la documentación y de estudios comparativos véase F. Iborra Bernad: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*, tesis doctoral inédita, 2 vols., Universidad Politécnica de Valencia, 2012, I, pp. 334-347.

LA TIPOLOGÍA DEL ARTESONADO: LA CUBIERTA DE LA SALA DAURADA O STUDI NOU DEL PALAU DE LA GENERALITAT

La tradición andalusí del taujel, que permite ocultar la estructura de vigas de una armadura con tableros para ofrecer superficie pintada o tallada con lacería, cupulines o motivos en forma de estrella, no era desconocida en la arquitectura valenciana. Antecedentes seguros de esta tipología se hallaban en la antigua armadura del palacio de Pinohermoso (Sanç de Vallés) en Xàtiva, de época almohade, y probables en el palacio d'En Bou en Valencia y la Sala de las Cintas del palacio ducal de Gandia.⁴³ A esta tradición se uniría a finales del siglo XV la modalidad más rica y genuina del artesonado, compuesto por un continuo de vigas apeadas sobre molduras en voladizo, a las que se añadían listones de madera dispuestos a una misma distancia entre sí y en sentido perpendicular a las jácenas, para crear el recuadro o casetón en forma de artesa que le prestó su nombre. El artesonado hispánico del siglo XV se antoja el resultado de un cruce de tradiciones islámicas en la lacería de los taujeles y de las armaduras apeinazadas con la carpintería gótica de las armaduras de par y nudillo, con vigorosas molduras, pinjantes y rosetas. Como tal, es una tradición distinta a las techumbres de casetones propias del Renacimiento italiano.⁴⁴

En vez de elementos rehundidos de sección troncopiramidal, en los alfarjes el espacio intermedio entre las vigas se recubría con piezas de terracota o cerámica o con placas de madera labradas y coloreadas. Ésta fue en principio la solución escogida por los administradores del palacio de la Generalitat para cubrir la sala del *Studi nou que respon vers la plaça*, una sala construida por Joan Mançano, *mestre de la obra de morter e ragoler de la casa*, llamada indistintamente *Studi nou*, que estaba orientada *lo cap de la dita sala vers la Casa de la Ciutat e altre cap de la dita sala vers la plaça de Sent Berthomeu*.⁴⁵

⁴³ Revisa estos antecedentes y las primeras muestras de artesonados valencianos F. Iborra Bernad: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell...*, cit. II, pp. 735-769.

⁴⁴ F. Wulff Barreiro: «Origen y evolución de las armaduras hispano-musulmanas. Diseño estructural, constructivo e influencias para el desarrollo de las armaduras apeinazadas y ataujeradas de lazo», en S. Huerta (ed.): *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, 2 vols., Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2005, vol. II, pp. 1123-1136. F. Iborra Bernad: *La Casa de la Ciudad de Valencia...*, cit., pp. 740-743.

⁴⁵ ARV, *Generalitat*. Obres del general, signatura 2.490, años 1509-1514. S. Aldana: *El Palacio de la «Generalitat» de Valencia*, 3 vols., Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, vol. I, p. 176.

El sistema previsto para la techumbre era la construcción de un panel de vigas paralelas apoyadas sobre los muros perimetrales, a base de *revoltons de algeps e ragola del romà, elevats a bones e grosses bigues ben laborades, ab copa de fusta ben laborades, los quals revoltons après fossen bronyits e daurats y toquats de color en moltes parts de manera que la dita cuberta fos bella e ben laborada*.⁴⁶ Esta modalidad comportaba graves inconvenientes, porque las dimensiones del espacio a cubrir incrementaban el riesgo de flexión de los maderos. Era preciso disponer de vigas gruesas, más caras y difíciles de encontrar, que fuesen capaces de resistir además las cargas del piso superior cuyo peso recaería sobre el entramado. El proyecto precisaba por tanto de un importante desembolso en maderos de gran volumen, por lo que la estima de los inconvenientes condujo a revocar el planteamiento original en favor del nuevo esquema trazado por el maestro de la obra de carpintería Joan Bas.

En la decisión de los diputados influyeron no sólo el ahorro económico o la mayor rapidez de instalación de elementos que podían ser prefabricados; criterios de suntuosidad fueron determinantes en su apuesta por la fórmula del artesonado. El memorial del 22 de octubre de 1512 subrayaba la apreciación de una obra que aportaría exquisitez y prestigio,

considerant que les matexes bigues sens més laborar ni mudar lo larch de aquelles poden servir per a fer tota la dita cuberta de fusta molt ben laborada e miges barcelles quadrades, la qual obra de fusta sens comparació és més durable e més abultada e de més condició e més honorosa que les revoltons de algeps e ragola, per més rellevants e daurats que sien.

Lógicamente, el provecho planteado por el nuevo proyecto convenció a los diputados de optar por esta modalidad, dado que

ab les mateixes bigues qui huy són ja posades en tota aquella fusta, laborada ab miges barcelles quadrades segons la mostra que mestre Johan Bas, fuster de la quasa de la deputació, los ha hui mostrat deboxada.⁴⁷

Es probable que el nuevo maestro modificara el diseño original y se adaptara finalmente a *la mostra que a dibuixat e mostrat als senyors diputats* el 1 de julio de 1513, porque conforme a estos dibujos se ajustaron

⁴⁶ ARV, *Generalitat*. Protocolos. Notario Pere Bataller, 2.734, año 1512. S. Aldana: *El Palacio de la «Generalitat»...*, cit., I, p. 181.

⁴⁷ ARV, *Generalitat*, Protocolos, Notario Pere Bataller, 2.734, año 1512. S. Aldana: *op. cit.*, I, pp. 181-182. La presentación del trazado dibujado sobre papel o pergamino por Joan Bas serviría de patrón para la contratación de una obra que sería en realidad Jordi Llobet el responsable de realizar al reemplazar a Joan Bas el 20 de noviembre de 1512.

los honorarios de su contribución a destajo, en *dues castellanes d'or per cascuna jaldeta que y aurà en lo studi, axí de les jaldetes quadrades com de les staranyes*.⁴⁸ La elección de esta tipología coincidió con la difusión de los estudios de geometría y perspectiva en Valencia y la llegada desde Italia de este tipo de cubierta formada a partir del desarrollo continuo de formas poliédricas, al tiempo que alcanzaban una primera madurez los artesanados hispánicos, en lugares como el palacio de la Aljafería o la Alhambra de los Reyes Católicos.

Desde el punto de vista técnico, el sistema adoptado consistía en una cubierta creada a partir del encuentro entre las vigas transversales, que cruzaban el ancho de la sala, y una serie de piezas menores llamadas peinaos, espaciadas entre sí a una distancia igual al ancho de las jácenas, para generar la retícula de base cuadrada que definía la techumbre. Esta opción permitía homogeneizar el comportamiento de los diferentes componentes de la carpintería, al someter a un mayor control la resistencia de la estructura y las fuerzas de compresión. El procedimiento se basaba en ensamblarlas de manera que cada pieza se hiciera solidaria con la contigua, con lo que se procuraba un comportamiento conjunto del entramado. En contraste con los alfarjes constituidos exclusivamente por vigas paralelas, el artesanado permitía disponer las jácenas con una mayor separación entre ellas y ahorrar así en material y mano de obra. Dado el riesgo por las contracciones del secado, para evitar el uso de tableros excesivamente anchos, que podrían comprometer la articulación de las piezas y encarecerían el presupuesto, se utilizaron piezas más estrechas colocadas en forma de artesa, que por su forma troncopiramidal podían cubrir un espacio mayor que su envergadura. Con ello se evitaba el uso de grandes vigas, más costosas y difíciles de encontrar en una región deficitaria de madera. El equilibrio de la trama permitía edificar con seguridad un piso superior, al rellenar los huecos de los casetones con arcilla.⁴⁹

La techumbre de la Sala Dorada grande del *Palau de la Generalitat* constituye una suntuosa obra de carpintería creada a partir del juego de figuras poliédricas articuladas entre sí, donde unas formas envuelven a las otras. La estructura se prolonga en los laterales en un friso de molduras ricamente decorado, que en cada esquina presenta tres estrellas de ocho puntas, incluidas la una en la otra en progresión dimensional. El conjunto forma un

⁴⁸ ARV, *Generalitat*, Protocolos, Notario Pere Bataller, 2.735, años 1513. S. Aldana: *El Palacio de la «Generalitat»...*, cit., I, p. 184.

⁴⁹ Sobre el procedimiento de construcción de un artesanado y sus elementos constitutivos se recomienda el estudio de E. Nuere Matauco: *La carpintería de armar...*, cit., 2003, pp. 64-66.

armónico encaje de formas geométricas que crea la impresión de un denso tapiz de casetones cuadrangulares, romboidales y octagonales.⁵⁰

La obra se contrató a destajo, a razón de dos libras castellanas de oro por unidad. Por separado se concertaba con la talla de los elementos decorativos con Jaume Vicent,

*ymaginaire, trenta-e-dos roses per a les olles o tous de la cuberta de la sala magor [...] les quals roses sien en lo juí de aquelles ochavades, axí com són les daus de les dites roses, diversifica-des e molt abultades, segons se mostra de huna rosa que ja té feta.*⁵¹

Esta techumbre sentaría un precedente en el porvenir de la carpintería valenciana, al erigirse como referencia para las otras cubiertas construidas en la *Casa de la Diputació*. Al observar la perfección técnica del ensamblado de las piezas y la delicadeza de las tallas queda patente el grado de calidad alcanzado por los maestros carpinteros, un dominio técnico que se perfilaría en todos los sectores del oficio vinculados a la construcción y a la ornamentación interior a lo largo del siglo XVI. De hecho, en el segundo decenio del Quinientos la cobertura de las naves del Hospital General supondría un interesante capítulo en el desarrollo de sus aptitudes en la edificación de techumbres, con la incorporación en la órbita local de la armadura de parhilera propia de la tradición castellana.

ORO, COLOR Y DISTINCIÓN EN LAS TECHUMBRES

La escasa resistencia al fuego y la relativa fragilidad de las armaduras se compensaban con su ligereza y eficacia estructural, a las que se podía agregar la decoración polícroma con motivos geométricos, vegetales, zoomórficos y heráldicos. Además el efecto de ostentación podía renovarse, si era menester, con poco gasto, al compás de las modas, los cambios de propiedad y las reformas interiores. La heráldica, las divisas o un lema conferían un aspecto singular a las techumbres, de manera que en ellas podían celebrarse el propio linaje, una empresa caballeresca o el orgullo institucional. El inconveniente de esta solución residía en que cuanto más amplia fuese la superficie a cubrir, mayor grueso deberían tener las vigas que debían resistir el peso colocado sobre ellas sin doblarse, pero podían encontrarse piezas leñosas de la suficiente envergadura para abarcar salas rectangulares

⁵⁰ E. Lugaro: «Tetti e soffitti lignei siciliani tra Quattro e Cinquecento», *Storia dell'arte*, 56, (1986), pp. 7-19, concretamente p. 15.

⁵¹ ARV, *Generalitat*, Protocolos, Notario Pere Bataller, 2.735, año 1513. S. Aldana: *El Palacio de la «Generalitat»...*, cit., I, p. 187.

en sentido perpendicular a su eje mayor o, eventualmente, colocar apoyos intermedios como pilares prismáticos.

Un cierto prejuicio ha menospreciado el empleo de esta solución técnica frente a las estructuras abovedadas. Los viajeros extranjeros repararon en ellas como un rasgo distintivo de los palacios, residencias reales, iglesias y conventos de la España bajomedieval y renacentista, apenas asimilable a los tipos de armaduras leñosas comunes en otros países europeos.⁵² En la época se tenía noción de su coste y el alarde técnico que implicaban. En 1376 el rey Pedro IV el Ceremonioso encargó al mestre racional, Berenguer de Relat, que procurase la decoración pintada de las techumbres del palacio de la Reina expresando su preferencia por la policromía y los signos heráldicos en la ornamentación, a pesar del coste que suponían, mayor del previsto, y recomendaba que se barnizase para conservarla mejor:

*Nós amam més que la casa cost que com més, e que sia pintada axí com ja us havem manat, que no que costàs menys e que fos blanca, car no seria tan bella e per poch cosa no-s deu afollar semblant obra, perquè nós manam que les dites bigues façats pintar, totes reyls e ab semblants faxes e escudets que són les bigues de la casa de l'altre palau major nostre. E que les façats bé verniçar, car sinó ho eren a poch temps les tintes perdrien lur color.*⁵³

La pintura de las techumbres se encomendaba a artistas de renombre como Francesc Serra II, quien contrató con la abadesa del convento de san-ta Clara de Xàtiva en 1404 la pintura de las vigas del techo entre ocho arcadas por un importe de 325 florines que incluían la mano de obra, los colores, la plata y el barniz del acabado.⁵⁴

⁵² Entre otros muchos, véanse las observaciones de H. Münzer: *Itinerarium sive peregrinatio excellentissimi viri artium ac vtriusque medicine doctoris Hieronimi Monetarii de Feltkirchen ciuis Nurembergensis* (1494-1495), varias veces publicado en traducción española como J. Münzer: *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Madrid, Polifemo, 1991, hasta la apreciación contemporánea que entre los coleccionistas norteamericanos fomentó una obra como la de A. Byne: *Decorated wooden ceilings in Spain*, 2 vols., Nueva York, Hispanic Society of America-Putnam, 1920.

⁵³ J. Domenge Mesquida y J. Vidal Franquet: «Documents relatifs à la décoration...», *cit.*, pp. 198-199. Publicado por J. M. Madurell: «Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14 (1941), pp. 129-154, en particular, p. 143.

⁵⁴ Más tarde la abadesa abonó 80 florines más a Francesc Serra y su joven ayudante por haber pintado dos arcadas más. Noticias publicadas por M. Gómez-Ferrer: «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa», en *Ier Congrès d'Història de la Costera*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2006, p. 537, incluidas en L. Tolosa, X. Company y J. Aliaga: *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III (1400-1425)*, Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 145-146. Acerca de la admiración despertada por las armaduras de este convento en el siglo XVIII véase J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer: «Visiones y mentalidad

Francesc Eiximenis en *Lo Crestià* se expresa a propósito de las armaduras pintadas y talladas en comparación con las bóvedas en los siguientes términos:

En temps d'aquet Guillem, Abreus, rey de les Indies sobiranes, princep fort savi, troba novella manera de edificar cases, co es, que ensenya de fer cases de volta e sens tota fusta sino en portes e en finestres. E ordena que tothom quiv volgues obrar agues fet tots sos sostres e migans e terrats de volta feta de rajola e de guix, puy s'en pogues trobar en copia. Aco mana per les següents raons: La primera, car l'obra n'es pus bella e n'es pus ferma e n'es pus segura, car no s'i pren foch, e'n costa menys que si-s feya de bona fusta dolrada per mans de mestre; e axi matex es obra pus durable, car no-s podrex axi com fa la fusta; n-res-menys, que si son cases fora mur los enemichs no les desfan per raó que vullen la fusta cremar e se-n vullen ajudar a ginyos o a altres coses; e si u volen desfer es-los gran affany sens profit, per tal ho lexen que y noen.⁵⁵

Así pues, según el fraile franciscano, las techumbres leñosas resultaban más frágiles y menos duraderas que las bóvedas, pero también más costosas cuando se trataba de madera tallada. A finales del siglo XIV, cuando Eiximenis redactaba en Valencia el duodécimo libro de su enciclopedia nunca concluida, la novedad consistía precisamente en la talla, pues los alfarjes pintados eran corrientes para cubrir toda clase de espacios, desde iglesias a palacios, ya en disposición horizontal, ya inclinados para apearse en arcos diafragma o en muros de altura desigual.⁵⁶ Probablemente la labor escultórica combinada con otros efectos en relieve de molduras, resaltes o los mocárabes de abolengo islámico se habían convertido para entonces

en una forma de ornamentación lujosa que distinguía los palacios de otros ambientes cubiertos con alfarjes más sencillos, como el encargado en el convento franciscano de Sagunt en 1415.

arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La *Descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva* por fray José Alberto Pina», *Ars longa*, 14-15 (2005-2006), pp. 195-216, en especial, pp. 202 y 211.

⁵⁵ F. Eiximenis: *Dotzè llibre del Crestià. Segona part*, 2 vols., Girona, Institut d'Estudis Gironins, 1986-1987, Edición a cargo de C. Wittlin *et alii*, II, p. 511.

⁵⁶ Un panorama todavía útil en J. F. Ráfols: *Techumbres y artesonados españoles*, 3.^a edición, Barcelona, Labor, 1945; I. Company i Farrerons: *Embigats gòtico-mudèixars catalans*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987; J. Domenge y A. Conejo: «Charpente et décor», en P. Bernardi (dir.): *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Largentière-La Bessée, 2007, pp. 232-243; una aproximación reciente a este tema en el ámbito barcelonés se debe a M. MasPOCH: «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats», en R. Alcoy (ed.): *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 355-362.

En las descripciones literarias coetáneas de palacios imaginarios las techumbres doradas y de ingeniosa traza son un ingrediente común. En el *Libro de Alexandre* se ensalza *el techo pintado a laços e redes, todo d'oro fino* del palacio de Poro y Anselm Turmeda describe el interior del palacio en el poema alegórico *Cobles de la divisió del Regne de Mallorques* (1398) cubierto con una techumbre historiada y pintada en oro y azul:

*Vestit de llaunes d'argent
és lo mur, de gran valença,
Esmaltat per gran prudença;
e tot estoriejat,
dessús en lo traginat,
de fin or, tot de Florença.*⁵⁷

En la novela *Tirant lo Blanch*, el autor evoca la gran sala del palacio imperial de Constantinopla, donde podía admirarse la

subirana coberta era tota de or e de atzur, e entorn de la cuberta eren les ymatges totes de or de tots los reys de cristians, cascú ab sa bella corona al cap e en la mà lo ceptre, e dejús los peus de cascun rey havia un permòdol en lo qual havia un scut en què staven figurades les armes del rey e lo seu nom en letres latines se manifestava.

En el mismo palacio, la emperatriz y la princesa Carmesina guían después a Tirant y Diafebus hasta la

*torre del tesor: era tota dins obra de molt blanch marbre e historiada de subtil pintura de diverses colors, tota la història de Paris e Viana, e tota la cuberta de or e de atzur, que lançava molt gran resplandor.*⁵⁸

A comienzos del siglo XV, reyes, nobles y prelados rivalizaban en ornar sus residencias con techumbres de madera policromada y suntuosa apariencia. En 1404 el rey Martín I el Humano, prendado de una techumbre que había visto en el palacio de Guillem de Bellvís en Xàtiva, quiso comprarla, pero el dueño de la casa se la regaló para que la instalase en una sala del

⁵⁷ B. Metge y A. Turmeda: *Obres menors*, ed. de Marçal Oliver, Barcelona, Barcino, 1927, pp. 110-111, citado por J. Rubió i Balaguer: *Vida española en la época gótica*, 2.^a edición, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1985, pp. 79 y 101.

⁵⁸ J. Martorell (M. J. de Galba): *Tirant lo Blanch*, edición de A. Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 480 y 514, respectivamente. Véase también T. Izquierdo Aranda: «La representació del sagrat palau de Constantinoble al Tirant lo Blanc. Noves aportacions per al coneixement d'una arquitectura desapareguda», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 9 (2006) en <http://parnaseo.uv.es/tirant/butlleti.9/izquierdo_palau.constantinoble.htm> [Consultado en 04/01/2012].

palacio real mayor de Barcelona, conocida por ello como *palauet de Bellví*s. En aquella visita el monarca pudo admirar otras dos techumbres en la casa de Pere de la Guerola y Tomàs de Vallebrera, que también le agradaron y adquirió para su traslado a Barcelona, donde se encargaron de montarlas Gonzalvo Ferrándiz, *mestre de almocàrnez* de Toledo, y Faraig Gali de Zaragoza.⁵⁹ Obras de este género en Xàtiva entroncaban seguramente con la tradición islámica que representa la techumbre del palacio de los Sañç de Vallés o de Pinohermoso, hoy en el Museu de l'Almodí, y el alfarje del sotocoro de Santa Clara en la misma ciudad, que debe de remontarse a principios del siglo XV.⁶⁰ Otra muestra coetánea en Aragón es la sala dorada del castillo-palacio de los Luna en Illueca (Zaragoza), de época de Benedicto XIII, atribuida a Mahoma Ramí.⁶¹ También notables son los alfarjes de la casa de los Luna en Daroca, que deben datarse entre 1396 y 1410, en tiempos del pontificado del mismo papa Luna, según los testimonios heráldicos.⁶² Un ejemplo posterior aragonés, con grandes jácenas de canes tallados y jaldetas, es la techumbre de la sala de los obispos en el palacio episcopal de Tarazona, que contrató el prelado Martín Cerdán en 1441 con el maestro Fernando Alfonso por 4.000 sueldos jaqueses.⁶³

En las residencias reales de esta época las armaduras de madera pintada pueden evocarse a través de la documentación. En 1392, ante el próximo viaje de su familia a Valencia, Juan I mandó hacer acopio de madera para la techumbre de la cámara de los timbres del Real de Valencia, *car de fusta volem que sia cuberta*.⁶⁴ Cuando encomendó estas obras al maestre racional

⁵⁹ A. Ventura Conejero: «Enteixinats o cobertes morisques», en *Xàtiva, Fira d'Agost*, 1995, pp. 102-103; A. M. Adroer i Tasis: «Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarroconensia*, 71 (1998), pp. 1-10.

⁶⁰ Acerca del alfarje de la casa de los Sañç de Vallés, véase L. Torres Balbás: «Crónica arqueológica de la España musulmana XLIII: Játiva y los restos del palacio de Pinohermoso», *Al Andalus*, XXIII (1958), pp. 143-171, recogido en *Obra dispersa I: Al Andalus*, 7 vols, Madrid, Instituto de España, 1981-1983, VI, pp. 264-299 y M. González Baldoví: *El museo de l'Almodí*, Xàtiva, 1995, pp. 100-101. Sobre el del convento de santa Clara, J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer: «Visiones y mentalidad arquitectónica...», *cit.*, pp. 201-202 y 211.

⁶¹ G. M. Borrás Gualis: «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario en homenaje a Julián Gállego, 2008, pp. 89-102, en particular, p. 97.

⁶² M. D. Pérez González: «La casa de los Luna en Daroca: el estudio de la heráldica como método de datación», en *Actas del II Simposio internacional de mudejarism: Arte. Teruel, 19-21 de noviembre de 1981*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 179-184.

⁶³ G. M. Borrás Gualis: *Arte mudéjar aragonés*, 3 vols., Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, II, pp. 352 y 365.

⁶⁴ J. M. Roca: «Johan d'Aragó», *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XI (1929), p. 216, citado por J. Rubió i Balaguer: *Vida española en época gótica...*, *cit.*, p. 129.

Pere d'Artés, hubo de advertirle también de que apenas había fondos para sufragarlas, por lo que solicitaba ayuda económica a los Jurados y prohombres de Castellón de la Plana y mandaba al Maestre Racional y a los Bailes de Sagunt y Castellón que todas las rentas se invirtiesen en los trabajos del palacio.⁶⁵ Allí mismo se realizaron trabajos que costaron 105 florines de oro y que es fácil vincular a la presencia de Martín I en Valencia en 1402;⁶⁶ al año siguiente el Baile general del reino, Nicolau Pujades, solicitaba la ayuda del Consejo municipal para costear la madera necesaria *a obs de obrar en el seu Real*, contribución que fue denegada.⁶⁷ Durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo, quedó dispuesta entre las torres de la fachada del palacio antiguo una gran sala rectangular, con elaborada techumbre de madera y cuatro amplios vanos rectangulares divididos por columnillas con arquillos trilobulados, como las que todavía pueden apreciarse en la fachada principal en vistas y planos históricos.⁶⁸ En ella la escultura decorativa aparecía en los doce canes *ab cares de baboyns* para colgar los tapices, tres *bestions* y otras tantas figuras de ángeles con motivos heráldicos y emblemas dinásticos de Alfonso V, obras todas policromadas por las que cobró Martí Llobet en 1432.⁶⁹ La cubierta de esta gran sala construida entre las to-

⁶⁵ Archivo de la Corona de Aragón (en adelante citado ACA), Cancillería, *Curiae*, 1.949, f. 52v, citado por D. Girona Llagostera: «Itinerari del rei En Joan I», *Estudis Universitaris Catalans*, XIII (1931), pp. 144 y 146.

⁶⁶ ACA, Tesorería del rey Martín, registro 409, f. 99, las cantidades fueron abonadas al *obrer del Reyal de la ciutat de València*, Domingo de Calars. Noticia facilitada por la Dra. Matilde Miquel Juan.

⁶⁷ AMV, *Manual de Consells*, A-22, f. 270r: se solicitaron 300 *fusts*, *çò és .L. tirans e CL carretades e C doblers de milloria*.

⁶⁸ ARV, *Mestre Racional*, 11.606, f. 2r: «certes obres en lo Reyal vell[...] çò és en cobrir axí de fusta qu'és entre les .II. torres del dit Reyal vell que respón envers la rambla com encara en acabar de pedra les finestres que són començades de fer en la dita sala e en altres obres necessàries per acabar la dita sala» (1442). En estos trabajos participaron, entre otros, los carpinteros Antoni Adzebro y los maestros de obras Francesc Baldomar en la cantería y Jaume Gallén en la albañilería. Las obras de esta sala se acabaron entre 1444 y 1445, *Mestre Racional*, registro 11607, f. 1-93 r; véase J. Sanchis Sivera: «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, XI (1925), pp. 43-44, J. Bérchez, M. Gómez-Ferrer: «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios*, 158 (2003), p. 35; M. Gómez-Ferrer: *El Real de Valencia (1238-1810)*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2012, pp. 80-86.

⁶⁹ ARV, *Mestre Racional*, 11.607, f. 38r; Martí Llobet cobró las tres figuras de ángeles talladas en madera de naranjo, así como por «tres bestions obrats de la dita fusta, lo .I. bestió mig frare e mig drach, l'altre bestió .I. griu, e l'altre bestió una àguila ab un lang ardaix», citado por J. Sanchis Sivera: «La escultura valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, X (1924), pp. 19-20. No hay certeza sobre el emplazamiento de estas obras, que en el caso de las figuras de ángeles podrían haberse destinado a la *cambrà dels àngels* del palacio, aunque el documento alude también a «la obra de maçoneria a ops de la porta de és en la primera cambrà de la quarta torre del dit Reyal Vell». Ha llamado la atención sobre la

rres del Real se calificó más tarde, en 1459, como *bosellada e molt bella*.⁷⁰ Semejante epíteto se aplica a una techumbre de roble en el inventario del palacio del Conde de Cocentaina en Valencia (1478), pero no puede afirmarse nada concreto sobre su estructura y disposición, salvo que el material era objeto de aprecio por sí mismo.⁷¹ Lo cierto es que el propio Alfonso el Magnánimo mandó llamar a Nápoles *dos dels pus abtes moros mestre de lenyam* que pudieran sustituir al carpintero valenciano recién fallecido Pasqual Esteve en labores probablemente relacionadas con las techumbres del palacio. Este y otros carpinteros valencianos como Pere Terrades, Bertomeu Crespo, Pere Çamora, Vicent Mateu y Matíes Falcó trabajaron al servicio del monarca en la residencia de Castel Nuovo en un número significativo al lado de otros procedentes de Aragón o Cataluña como Miguel Pérez, Antoni Gomar o Antoni Traburch, aunque la pintura se confiara a artistas locales como Antonello del Perrino.⁷²

A finales del siglo XV, serían las residencias nobiliarias de familias como los Borja en la plaza de San Lorenzo de Valencia, la casa de Pere Maça de Liçana en la calle Avellanas, el palacio de los Sorell en la plaza de mosén Sorell y el palacio de los Centelles en Oliva las que marcarían el camino hacia un tipo de techumbre en que la policromía cedía el paso al dorado, el

elevada cuantía de estos pagos (1650 sueldos por la talla y 165 por la policromía) M. Miquel Juan: «Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439)», en F. Taberner (ed.): *Historia de la ciudad VI. Proyecto y complejidad*, Valencia, ICARO, 2010, pp. 104-126, en especial, p. 122.

⁷⁰ J. Bérchez, M. Gómez-Ferrer: «El Real de Valencia...», *cit.*, p. 35. M. Gómez-Ferrer: *El Real de Valencia...*, *cit.*, pp. 84-85. Esta autora interpreta que el término «*bosellada*» se puede referir a un temprano artesonado en el contexto valenciano.

⁷¹ J. Richart: «De la muerte e inventario del segundo Conde de Cocentaina, Valencia 1478», *Alberri*, 18 (2006-2007), pp. 53-71, citado por M. Gómez-Ferrer: *El Real de Valencia...*, *cit.*, p. 85. En aquellos años está atestiguado la estima por la madera de roble como material para la talla escultórica en la sillería del coro de la catedral de Barcelona y, sobre todo, como soporte para la pintura de retablos; véase A. Serra Desfilis, M. Miquel Juan: «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, XCI (2010), pp. 13-37, en especial, pp. 32-33.

⁷² C. Minieri Riccio: «Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona. Dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI (1881), pp. 1-36; 231-258; 411-461; en especial las menciones en pp. 17 y 460, recogido por J. Domenge Mesquida, J. Vidal Franquet: «Documents relatifs à la décoration...», *cit.*, pp. 184-185; J. V. García Marsilla: *Art i societat a la València medieval*, Catarroja, Afers, 2011, p. 256. Estos y otros datos sobre carpinteros valencianos y de otros territorios de la Corona de Aragón en A. Serra Desfilis: «È cosa catalana. La Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di architettura*, 12 (2000), pp. 7-16, en especial p. 14 (nota 5, con la bibliografía allí citada). A estos datos ha aportado otros de archivos mallorquines pero referentes a los carpinteros valencianos (Pere Terrades, Bertomeu Crespo, Pere Çamora, Vicent Mateu y Matíes Falcó) activos en Nápoles al servicio de Alfonso el Magnánimo M. Carbonell i Buades: «Sagreriana parva», *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 61-78, en especial, p. 76.

alfarje de gruesas vigas a la trama en resalte con articuladas molduras del artesonado y a las púas de los pinjantes en una mistificación de usanzas andalusíes, góticas e italianas, para lograr espléndidas cubiertas en los salones principales de estas casas nobles. En la casa de los Borja en la capital del reino el carpintero Antoni Celma se comprometió en 1485 a realizar las armaduras de dos *estudis de molt bella molura ab molt belles copades e que en les galdetes promet fer e obrar tot lo que per lo dit egregi do Pere Lois será deliberat* por 40 libras que no incluían los trabajos de colocación. A finales de ese año el pintor Pere Guillem contrató por 275 libras la pintura del *estudi de les Magranes* con oro fino, plata viva, azul y carmesí según las muestras presentadas ante Pere Lluís Borja. Las cláusulas del contrato especifican que los costados de las vigas se debían pintar en oro fino y azul, los *babons* de plata fina y los motivos redondos de las jácenas en oro y azul mientras que el fondo se pintaría en carmesí.⁷³ Al reformar el palacio en 1507, la duquesa viuda, María Enríquez, encomendó a los carpinteros Joan Perales y Guillem Gilabert que desmontaran y trasladaran a otras estancias *les cubertes de fusta dels dos studis de la dita casa, ço és de les coronas e l'altre de les roses*.⁷⁴ Pocos años después, los diputados del General podían con razón afirmar, pues, que *la obra de fusta sens comparació és més du-rable e més abultada e de més condició e més honrosa que les revoltons de algeps e ragola, per més rellevants e daurats que sien*. El oro, los resaltes y la intrincada geometría de estas techumbres deslumbrarían a los viajeros extranjeros como le sucedió al alemán Hieronimus Münzer, al veneciano Andrea Navaggero o Antoine de Lalaing, procedente de Hainaut, en el palacio del Infantado en Guadalajara y en la Alhambra de Granada, cuando se hallaron ante una arquitectura *a la española* y en parte ajena al modelo de residencias aristocráticas que conocían en sus tierras.⁷⁵ La persistente estima por estas piezas del arte decorativo explica el interés puesto en la conservación de algunas techumbres de edificios que no pudieron escapar del derribo, y de los que se han convertido en ocasiones en el único material superviviente, convertido en reliquia o en pieza de museo.

⁷³ L. Arciniega García: *El Palau dels Borja a València*, València, Corts Valencianes, 2003, pp. 114-117 y 156.

⁷⁴ M. Falomir: *Arte en Valencia, 1472-1522*, cit., pp. 515-516.

⁷⁵ F. Marías: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 182-184; J. Yarza Luaces: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, p. 238.

ILUSTRACIONES

Fig. 1. Techumbre de una de las salas del palau de l'Almirall, Valencia.

Fig. 2. Techumbre de la *cambrà daurada* de la Casa de la Ciutat, hoy en el Salón del Consulado de la Lonja de mercaderes, Valencia.

Fig. 3. Detalle de la techumbre de la *cambrà daurada* de la Casa de la Ciutat, hoy en el Salón del Consulado de la Lonja de mercaderes, Valencia.

Fig. 4. Aspecto de una de las techumbres de la antigua Casa de la Ciutat de Valencia en 1789. Madrid, Biblioteca Nacional de España: Dib 13/6/19.

Fig. 5. Detalle de la sala dorada grande del Palau de la Generalitat, Valencia.