

L A SALA DEL CONSELL DEL ANTIGUO AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, UN ESPACIO DE REPRESENTACIÓN PÚBLICA OLVIDADO¹

FEDERICO IBORRA BERNAD

Universidad Politécnica de Valencia
feibber@cpa.upv.es

Resumen: El edificio del antiguo Ayuntamiento de Valencia, denominado Casa de la Ciudad o Sala de la Ciudad era, junto al de Barcelona, probablemente uno de los más grandes y antiguos de España. La falta de espacio y algunos problemas estructurales llevaron a su demolición en 1860, perdiéndose un importante referente en su categoría. En este texto se analiza a partir de fuentes documentales y paralelos arquitectónicos la primitiva Sala del Consejo. También se trata sobre los cuatro retratos de reyes del MNAC, algunos fragmentos tallados en madera que se conservan en las colecciones municipales, el Museo Arqueológico Nacional y adheridos a una de las “rocas” de la procesión del Corpus Christi.

Palabras clave: Corona de Aragón / Arquitectura gótica / Carpintería medieval / Joan del Poyo / Gonçal Peris.

Abstract: The old City Hall of Valencia, also known as *Casa de la Ciudad* or *Sala de la Ciudad*, was, beside that of Barcelona, probably one of the biggest and oldest in Spain. The lack of space and some structural problems led to it being demolished in 1860, losing an important benchmark in its class. In this text, the old Council Hall is analyzed, from documental sources and looking for architectonic parallels. It also discusses the four portraits of kings in the MNAC, some sculptured wooden fragments that are preserved in the municipal collections, the Museo Arqueológico Nacional and attached to one of the “rocas” (chariots) used in the procession of Corpus Christi.

Key words: Crown of Aragon / Gothic Architecture / Medieval Timber Work / Joan del Poyo / Gonçal Peris.

La antigua Casa de la Ciudad de Valencia

El ayuntamiento medieval de la ciudad de Valencia, llamado Sala de la Ciudad o Casa de la Ciudad, se encontraba en la actual Plaza de la Virgen. Ocupaba aproximadamente el lugar del jardín que hay delante del Palacio de la Generalidad, aunque la primitiva parcela era algo mayor. Su configuración definitiva fue fruto de las grandes remodelaciones llevadas a cabo a partir del último cuarto del siglo XIV, que continuaron durante todo el XV y las primeras décadas del XVI. En 1586 un importante incendio destruyó las cubiertas y el ala norte, aunque las estancias principales prácticamente no sufrieron daños. Con motivo de su reconstruc-

ción se renovó la vieja fachada medieval introduciendo elementos renacentistas en el remate y las torres, así como varios balcones, que en este momento constituían toda una novedad en la ciudad. El edificio fue totalmente derribado entre 1854 y 1860, alegándose entonces problemas estructurales y falta de espacio para las funciones propias de un ayuntamiento. De manera provisional se trasladó el Consistorio a una de las plantas de la Casa de Enseñanza, levantada en el siglo XVIII por el Arzobispo Mayoral. Abandonadas las iniciativas para construir una nueva sede, a finales de siglo se acabó ocupando el resto del antiguo colegio de niñas, añadiéndose la actual fachada en 1905.²

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2016 / Fecha de aceptación: 21 de julio de 2016.

¹ Abreviaturas utilizadas: ACV = Archivo de la Catedral de Valencia; AHMV = Archivo Histórico Municipal de Valencia; ARABASC = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

² Sobre el origen del edificio y su evolución en época medieval, el estudio más actualizado y completo es el de: SERRA DESFILIS, Amadeo. “El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”. En *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: COACV, 2003, pp. 73-99. Para una restitución gráfica de la arquitectura del edificio del siglo XV, IBORRA BERNAD, Federico. “La Casa de la Ciutat”. En *Ciudad y Reino. Claves*



Fig. 1. Grabado representando la Sala Dorada en el siglo XVII.

El espacio de representación más importante del antiguo ayuntamiento de Valencia fue la suntuosa Sala Dorada, construida entre 1418 y 1426 bajo la dirección de Joan del Poyo (Fig. 1). Según Teixidor, fue admirada ya por Alfonso el Magnánimo en 1428 y por los infantes Pedro y Catalina en 1432.³ Su valor artístico y simbólico siempre ha sido incuestionable y por ello la Comisión Provincial de Monumentos no tuvo que interceder en ningún momento por su conservación, como sí hizo infructuosamente con otros elementos del antiguo edificio. Frustradas las iniciativas para levantar una nueva Casa Consistorial, los fragmentos de su techumbre permanecieron guardados en cajas hasta que en 1917 se recompusieron en la sala del Consulado del Mar, junto a la Lonja.⁴ Quizá podría proceder de la misma estancia una cuarentena de florones dorados, incorporados en 1949 en el techo de la llamada Sala Laporta, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁵

No nos ocuparemos de esta Sala Dorada, sino de otra menos decorada pero de mayor antigüedad y tamaño, llamada *Sala del Consell* por reunirse en ella el Consejo municipal. También se la denominó

del Siglo de Oro valenciano. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2015, pp. 116-121 y, centrado en aspectos concretos, del mismo autor, "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia". *Ars Longa*, 2014, 23, pp. 113-130, y "La Capilla de los Jurados revisitada: reflexiones para una lectura arquitectónica". *Archivo de Arte Valenciano*, 2014, 95, pp. 13-30. Respecto a su demolición, puede verse: PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando. "El derrivo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia". *Ars Longa*, 2011, 20, pp. 139-152. Sobre el traslado a la Casa de Enseñanza: GRAU MESTRE, Lucía. *Ayuntamiento de Valencia, antigua Casa de la Enseñanza, Iglesia de la Sangre y Capilla de Santa Rosa de Lima*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.

El inicio de la bibliografía sobre la antigua Casa de la Ciudad de Valencia es, sin duda ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, José María. *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. Barcelona: Imprenta de José Tauló, 1856. La primera gran aportación documental se incluía como apéndice del tomo segundo de BOIX Y RICARTE, Vicente. *Valencia histórica y topográfica*. Valencia: Imprenta de J. Rius, 1863. Cabe destacar también dos importantes artículos de TRAMOYERES BLASCO, Luis. "Los artesanos de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España". *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, 3/1, pp. 31-71, y "La Capilla de los Jurados de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, 5, pp. 73-100.

³ SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003, p. 97. La noticia la recoge anteriormente, con errores, TEIXIDOR, Josef. *Antigüedades de Valencia*. Valencia: Imprenta de Vives Mora, 1895, tomo I, p. 166. Este mismo texto es copiado por BOIX, Vicente. *Historia de la ciudad y reino de Valencia*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1845, tomo I, p. 422. No obstante, los documentos indican que lo que el rey visitó en 1428 fue la *Sala del Consell* y no la Sala Dorada (ver nota 36).

⁴ Sobre esta techumbre, analizada desde un punto de vista material, puede verse la monografía de MARTÍNEZ VALENZUELA, María Montserrat. *El alfarje de la antigua Casa de la Ciudad*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2012, con referencias históricas muy básicas en las páginas 22 a la 41. Para una interpretación de su decoración: SERRA DESFILIS, Amadeo; CALVÉ MASCARELL, Óscar. "Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia". En BUTTÀ, Licia (ed.). *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Edizioni Caracol, 2013, pp. 187-239.

Aunque escapan al objeto de este trabajo, sobre el tema de la decoración de las techumbres medievales puede verse DOMENGE MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo. "Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)". En *Aux sources des plafonds peints médiévaux*. Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang: RCPMP, 2011, pp. 177-218, SERRA DESFILIS Amadeo; IZQUIERDO ARANDA, Teresa. "De bona fusta dolrada per mans de bon mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)". En *Mercados de lujo, mercados de arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. Valencia: PUV, 2015, pp. 271-298.

⁵ Estas piezas recuerdan bastante al remate visible en un grabado del siglo XVII que representa la Sala Dorada, como ya se expuso en: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBORRA BERNAD, Federico. "Materiales para un museo de arquitectura o figuras en un jardín". En *Historia de la ciudad V. Tradición y progreso*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2008, pp. 61-78. Respecto al friso horizontal de la antigua fotografía, actualmente lo encontramos montado como base del retablo eucarístico del convento de la Puridad, en el Museo de Bellas Artes.

en tiempos más recientes Salón de los Ángeles, en alusión al motivo principal de la iconografía que decoraba su techumbre. Este ambiente se concluyó en 1376, como se indicó en una inscripción conmemorativa de la piedra angular del edificio,⁶ siendo fácil relacionar su construcción con el *Saló de Cent* en la Casa de la Ciudad de Barcelona (1369-1373).⁷ No obstante, a diferencia del edificio barcelonés, se configuraba como una sala alargada de 39 x 98 palmos (unos 8,8 x 22,20 metros) flanqueada por dos habitaciones menores, destinadas al Archivo y a las reuniones del llamado *Consell Secret*. Por dimensiones, función y cronología, podrían establecerse paralelos con la gran sala meridional del Palacio del Real de Valencia (7 x 27 metros) y sobre todo con la Sala de las Coronas del Palacio Ducal de Gandía (9 x 18 metros).⁸

Sobreviviría así hasta el derribo del edificio en el que, a pesar de los esfuerzos de la Comisión Provincial de Monumentos por preservar la mayor parte de sus elementos decorativos, se perderá prácticamente en su totalidad. Nuestro objetivo aquí va a ser tratar de entender la configuración del techo medieval y la procedencia concreta de

algunos fragmentos de madera que se podrían relacionar con la sala desaparecida.

El incendio de 1423 y el nuevo techo de la Sala del Consell

La *Sala del Consell* sufrió en los primeros meses de 1423 un aparatoso incendio que afectó a la techumbre de madera, su cubierta exterior y parte de los muros. En el consejo celebrado el 15 de octubre de aquel año se trató el tema de la reposición de los elementos destruidos, pero se comprobó que ni en Valencia ni en los alrededores existía madera apropiada para su realización.⁹ Pasó un año hasta que en el consejo del 3 de noviembre de 1424 se aprobó destinar parte de los fondos comunes, aunque especificando que la obra debía ser *plana*, es decir, sencilla. La reconstrucción comenzó el 29 de enero de 1425, aunque todavía existían dificultades para conseguir madera adecuada.¹⁰

El nuevo alfarje o techumbre de la sala, del que desgraciadamente no se conserva nada, se inició en 1427 bajo la dirección de Joan del Poyo¹¹ con

⁶ Sobre esta piedra, GIMENO BLAY, Francisco. "Materiales para el estudio de las escrituras de aparato medievales. La colección epigráfica de Valencia". En *Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990, vol. II, pp. 195-215.

⁷ Esta deuda ya fue observada por SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003, p. 87. Además, este autor propone como otros precedentes el *Saló del Trentenari* (1370-1408), la nueva fachada de Arnau Bargués (1399-1402) y la *Capella del Trentenari* (1409-1420), relacionándolos con la *Cambrà del Consell Secret* (1376) y la capilla con su altar dedicado a San Miguel (1395).

⁸ Los paralelos con el primero se han estudiado por SERRA DEFILIS, Amadeo. "Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460". *Anales de Historia del Arte*, 2013, 23, pp. 333-367. Las dimensiones en el Palacio Real se han obtenido a partir de las cotas del plano del siglo XVI publicado inicialmente por GÓMEZ-FERRER, Mercedes; BERCHEZ, Joaquín. "El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas". *Reales Sitios*, 2003, 158, pp. 33-47. Para una planimetría completa del edificio en el siglo XIX, BOIRA MAIQUES, Josep. *El palacio real de Valencia: los planos de Manuel cavallero (1802)*. Valencia: Ajuntament, 2006. Para Gandía, se ha partido del material gráfico recogido en la monografía SOLÁ, Juan María; CERVÓS, Federico, S.J. *El Palacio Ducal de Gandía*. Barcelona: J. Thomas, 1904 (facsimil 2004).

En cuanto a la *Sala del Consell*, existe un dibujo del siglo XVIII, realizado con motivo de los festejos por la proclamación de Carlos IV (1788) que, desde hace décadas, se ha venido identificando con el entonces llamado Salón de los Ángeles. Pertenece a la colección de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 2.058) y fue publicado por IGUAL ÚBEDA, Antonio. "La antigua Casa de la Ciudad". *Valencia Atracción*, 1954, 233, pp. 8-10, siendo recogido por otros autores, como SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003, p. 92. Sin embargo, la configuración del techo y la posición de puertas y ventanas descarta completamente que sea la estancia que nos ocupa. Probablemente se trata de una recreación más o menos libre de la Sala Dorada, mirando hacia los pies de la misma. Igualmente se detecta falta de rigor y licencias artísticas en otros dos dibujos de la misma serie, que representan la antecapilla y la fachada principal del edificio.

⁹ La noticia resulta interesante, porque en esta época existía ya un activo comercio de madera llegada a través del río Guadalquivir de las sierras de Cuenca y Requena. Sin embargo, la documentación prueba las dificultades para conseguir piezas de grandes dimensiones. Por el Ebro, sin embargo, que recibía afluentes de los valles pirenaicos, a través de las almadías podía abastecerse madera escuadrada de 50 palmos. Sobre el transporte de la madera: ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "La madera de Castilla en la construcción valenciana de la Edad Moderna". En SERRA DEFILIS, Amadeo (Ed.). *Arquitectura en construcción*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010, pp. 287-348. La problemática con las piezas grandes queda reflejada en las páginas 322 y 323.

¹⁰ Consta que el 8 de mayo de 1425 se acordó comprar un gran pino que había en Burjassot, que tenía una longitud de 52 palmos (11,8 m) y tres de grueso, para ejecutar las piezas de carga, así como ir a Villajoyosa, donde se construía la nave de Jofré de Meyá, para adquirir la madera necesaria. TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 40.

¹¹ Sobre la polifacética figura de Joan del Poyo y su actividad para la ciudad de Valencia, SERRA DEFILIS, Amadeo. "Al servicio de la ciudad. Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)". *Ars Longa*, 1994, 5, pp. 111-119. Para una visión actualizada, IZQUIERDO ARANDA, Teresa. "Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana (siglos XIV-XV)". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII – Historia del Arte*, 2013, 1, pp. 199-221.

un programa iconográfico muy similar al de la Sala Dorada, comenzada en 1418. Las esculturas de ángeles en ménsulas y entrecalles de las vigas servirán para que en época moderna se denomine a la estancia Salón de los Ángeles. Así es como nos lo describe José María Zacarés en su última época:

Por una puerta claveteada de hierro se entra al gran Salón de los Ángeles, largo de 98 palmos valencianos por 39 de ancho, e igual elevación; en su extremo izquierdo está la antecámara para el archivo de la Insculación [...] la puerta del otro extremo que da entrada a la sala del Consejo Secreto figura un retablo de orden dórico en cuyo nicho se halla colocado un Arcángel San Miguel de mayor tamaño que el natural [...] El mayor mérito de este Salón consiste indudablemente en su hermoso artesonado, obra del célebre escultor arquitecto valenciano Guillermo Amorós. Ocho gruesas vigas apoyadas en grandes canes, forman en sus entrecalles casilicios pareados, pintados y dorados, con flores y objetos de capricho; los canes figuran ancianos y patriarcas, según las inscripciones que en letras monacales ostenta cada uno de ellos, y por fin en los resaltes de los casilicios se hallan colocadas las armas de la Ciudad sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados, lo que sin duda ha dado nombre al Salón; todos estos ornatos según se nos ha dicho penden de grandes pernos y tornillos que permiten el desarme de obra tan costosa; un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer, lo circuye todo.¹²

Esta información se puede complementar con el escueto informe de la Comisión Provincial de Monumentos relativo a la recuperación de las piezas de mayor valor artístico ante el inminente derribo:

[...] se acordó que se pidieran al Ayuntamiento para su conservación las esculturas que forman los grandes canes en que apoyan las vigas principales; las de los casetones y recuadros de los entramados, los rosetones y escudos de los frisos; las pinturas y detalles más delicados de los plafones y los arquivadas y frisos que contienen pinturas o inscripciones.¹³

Contamos además con una representación parcial realizada por Bartolomé Matarana en el transepto en la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia, como parte de un programa iconográfico más amplio que reproduce las escenas de la procesión solemne celebrada tras la llegada a la ciudad de la reliquia de San Vicente Ferrer.¹⁴ El fragmento que nos ocupa reproduce el interior de la estancia, donde un sacerdote exhibe ante los principales dirigentes y patricios municipales el relicario con la venerada costilla del santo, ante el que muchos se arrodillan. De las paredes cuelgan ricas telas y bajo un dosel se muestra un retrato del fraile dominico, mientras que en la parte superior se observan grandes vigas apoyadas sobre canes alargados con esculturas doradas (Fig. 2).¹⁵

Luis Tramoyeres publicó el contrato original de la nueva techumbre de esta *Sala del Consell*, firmado entre los Jurados y el maestro Joan del Poyo el 20 de febrero de 1427, aunque presenta algunas variantes con la obra descrita por Zacarés.¹⁶ No aparecen tampoco referencias al citado Guillermo Amorós, seguramente fruto de una confusión con Gabriel Amorós, carpintero activo en la catedral de Valencia en la primera mitad del siglo XV, que pudo colaborar en la obra.¹⁷ Sí que se nombran en

¹² ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, pp. 23-24.

¹³ ARABASC, Sign. 71. *Libro de Actas de las sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia*. Años 1857 a 1896. Acta de la sesión de 21 de febrero de 1859. No obstante, parece que esta recomendación no se siguió, y todo el material se ha perdido.

¹⁴ Sobre la iconografía de estos frescos puede verse: RIVERA TORRES, Raquel. "Crónica visual de la Llegada a Valencia de una reliquia de San Vicente Ferrer en los frescos de la Iglesia del Patriarca". *Archivo de Arte Valenciano*, 2006, 87, pp. 37-45. Las otras pinturas de esta serie habían sido comentadas en BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Mirar y pintar la ciudad: notas sobre la Valencia al viu en el siglo XVII". En *Historia de la Ciudad. III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos, 2004, pp. 101-115.

¹⁵ El padre Diago nos relata con detalle los festejos y los dos milagros que se produjeron. Estando el Patriarca en la puerta de la Casa de la Ciudad, esperando a que el Obispo de Marruecos le bajase la reliquia, un mozo castellano de 16 años que servía a Juan de Villarasa, sordo y mudo de nacimiento, arrodillado ante de la reliquia le pidió su intercesión al Santo y recuperó el oído y el habla. DIAGO, Francisco, O.P. *Historia de la vida, milagros, muerte y discípulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano San Vicente Ferrer, de la Orden de Predicadores*. Barcelona: Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1600, pp. 487-488.

¹⁶ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, pp. 38-47.

¹⁷ Los Amorós fueron carpinteros de las obras de la Catedral desde el siglo XIV. A Lluís le sucederán sus hijos Lluís, Joan y Gabriel. El primero de ellos aparece documentado en 1395 acompañando a su padre, incorporándose posteriormente los otros hermanos. MIQUEL JUAN, Matilde. "Martí Llobet en la Catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano". En *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y Complejidad*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 2010, pp. 103-126. Probablemente la referencia a Amorós como arquitecto sea fruto de la confusión de algún erudito del siglo XVIII. Orellana lo propone como autor del Miguelete y de las Torres de Serranos, obras debidas realmente a los maestros Martí Llobet –para el último cuerpo– y Pere Balaguer (ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 18. Este autor hace referencia a un manuscrito del Convento de Predicadores, lo que hace pensar en el padre Teixidor como origen del malentendido.

la documentación a Joan Llobet y los hermanos Andreu y Joan Çanon, encargados de la decoración escultórica.

A partir de los datos aportados por Tramoyeres y la descripción de Zacarés se puede restituir la apariencia de esta techumbre, que guardaría semejanzas con la Sala Dorada, aunque no era tan rica. Existía una moldura perimetral formada por un caveto o *copada*, con la altura de un *forch* (distancia entre los dedos índice y pulgar) y la anchura de un palmo, que servía de apoyo a los canes. Encontramos una moldura equivalente en la Sala Dorada, decorada con relieve de cardinas, aunque en su actual ubicación queda separada de la pared mediante los falsos soportes que sirvieron para el ajuste a las dimensiones de la nueva estancia.

Sobre esta banda perimetral apoyaban ocho canes dobles con sus correspondientes franjas de molduras entre ellos. Los grandes –haciendo referencia probablemente a su longitud– representarían figuras de ángeles sosteniendo las armas reales y los pequeños una serie de profetas, con un diseño seguramente similar a los de la Sala Dorada.¹⁸ Inspirada en esta techumbre de la Casa de la Ciudad podría estar una ménsula de madera con un ángel tenante que a principios del siglo XX se conservaba en la casa señorial de Patraix.¹⁹ También encontramos dobles canes representando ángeles con escudos, algo más tardíos, bajo las jácenas del palacio de los Condes de Aranda en Épila (Zaragoza).²⁰

Encima de las ménsulas irían colocadas seis jácenas y dos medias jácenas falsas adosadas a las paredes, forradas todas ellas con tablas para homogeneizar



Fig. 2. La Sala del Consell como fondo del *Milagro del Sordomudo*, en la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia (c. 1600).

su aspecto. Éstas tendrían tres palmos de canto y dos y medio de anchura, excepto las laterales, de tres palmos de canto y un cuarto de anchura. Con este resalte tan reducido (unos 6 cm), las últimas no eran más que un elemento meramente compositivo, probablemente acompañado de unas tablas cortadas para marcar el perfil de los canes.²¹ Sin embargo, Zacarés nos habla de ocho jácenas y no seis,

¹⁸ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, pp. 45-46. La transcripción del documento (12-III-1427) es la siguiente: *Capitols fets e fermats entre los honorables Jurats e Sindich de la Ciutat de Valencia de una part e Nandreu Çanon e en Johan lobet, imaginayres, de la part altra, sobre lo fet dels entretallaments dels capçals axi grans com xichs de la cuberta de la sala de la dita Ciutat. / Primerament, los dits Nandreu çanon e en Johan lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats fer e entretallar trenta dos capçals, los sexe grans, los altres sexe chichs, ço es, cascum dells huyt grans e huyt chics los grans ab figures de angeles que tinguen lo senyal de la dita Ciutat, ço es, Real e Corona fets acayro. E los viij altres grans tinguen lo dit senyal posat en forma de tarja. E los capçals chichs haïen a obrar ab figures de profetes pero compresos en los dits xxxij capçals los quatre que han ja obrats e mostrats als dits honorables jurats per mostra. / Item los dits Nandreu çanon e en Johan lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats presents e acceptants, de donar los dits capçals acabats de tots punts de son offici daci a la festa de pasqua de resurreccio pus provinent. E cascum dells donarne cascuna setmana acabats dos, ço es, hun gran e altre chich.* Continúa con detalles sobre los pagos e indemnizaciones por incumplimiento de plazo.

¹⁹ MARTÍNEZ ALOY, José. *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Valencia*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1927, p. 831. El ángel, vestido con una túnica y con las rodillas flexionadas, sostiene un escudo con el blasón de la familia Ferrer, que es fácil imaginar sustituido por las armas reales.

²⁰ Este edificio se conoce también como palacio de los Duques de Híjar. El esquema de su techumbre y una buena fotografía de los canes puede verse en NUERE MATAUCO, Enrique. *La carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Leria, 2003, pp. 57 y 59. Puede también compararse con el dibujo del techo de otra de las salas del mismo edificio, donde los canes sí responden al diseño de tradición mudéjar.

²¹ Encontramos la misma solución en los restos de una techumbre del siglo XV en el antiguo palacio de Albalat dels Tarongers, donde la media jácena está ejecutada directamente con el material de la propia pared, y debajo se conserva todavía el frente del can de madera. En la Sala Dorada también ocurre lo mismo, aunque en el espacio intermedio entre los dos falsos canes se han prolongado los tableros y molduras situados entre las vigas reales.

y el contrato de la escultura del 12 de marzo de 1427 refiere 32 canes y no 24. Por otro lado, según se especifica en el documento original, sobre éstas se tendrían que colocar ocho vigas y tres casetones por cada tramo. Pero, al variar el número de jácnas, se redujo considerablemente el espacio intermedio, lo que explica el paso a los *casilicios pareados* referidos por Zacarés.²² Todo ello deja claro que se habría producido un cambio importante con respecto a la previsión inicial.

Resulta llamativo el enorme tamaño de las jácnas (2,5 x 3 palmos, es decir 0,57 x 0,68 m) puesto que, en edificios coetáneos, bajo luces y cargas similares solemos encontrar vigas sensiblemente menores, con cantos de entre 40 y 50 cm. Sin embargo, las dimensiones aquí se refieren a las piezas ya forradas con tableros decorados, puesto que la escuadría real de estas jácnas era de 2,5 x 2 palmos.²³ Igualmente llama la atención el enorme tamaño de las jaldetas, de tres palmos de lado, casi auténticos casetones de proporciones clásicas. No se trata de una novedad, pues encontramos elementos de este tipo en las techumbres de la Lonja y la Casa de la Ciudad de Barcelona, construidas entre finales del XIV y principios del XV, que incluso presentan en su centro una decoración de escudos, rosetas o florones.²⁴ También se resuelve así el techo del *Saló de Cent*, estancia que se daba por finalizada en 1373, aunque lo que vemos es una reconstrucción decimonónica.²⁵

No sería descabellado pensar que la *Sala del Consell* de Valencia contara con casetones de este tipo en origen, puesto que la contigua estancia del *Consell Secret*, no afectada por el incendio de 1423, se cubría hasta el siglo XIX con un *techo artesonado de solas cuatro grandes vigas que en sus entrecalles forman casetones con florones rojos y dorados en sus centros*.²⁶ Por las mismas fechas se estaba trabajando en la reconstrucción del Palacio del Real de Valencia y es muy probable que en ambos edificios se ejecutaran las cubiertas de las salas principales de manera similar, aunque la documentación conservada resulta insuficiente para confirmarlo.²⁷

En todo caso, el nuevo techo de la *Sala del Consell*, realizado en 1427, iba a superar la ortodoxia de estas obras, sustituyendo las rosetas por un *bestio o babuy de talla* en cada casetón. Zacarés ya nos sugiere un amplio repertorio iconográfico, al indicar que los fondos de casetones estaban resueltos con *flores y objetos de capricho*. Sin embargo, es mucho más elocuente Vicente Boix, que nos describe *el gran salón de corte, iluminado por una lámpara de hierro que colgaba delante de la estatua de San Jorge [sic, por San Miguel] y cuya luz, llegando apenas a la alta techumbre, parecía poner en movimiento sus innumerables ángeles, magos, serpientes, caballos alados y cabezas fantásticas metidas en las menudas labores de aquellas vigas, cubiertas también de oro*.²⁸

²² El cambio de seis a ocho jácnas supone pasar de un intereje para éstas de 3,15 a 2,45 m. La base de cada pieza era de 2,5 palmos (57 cm) por lo que quedan 2,6 y 1,9 m de distancia libre entre ellas, que debían abarcar los tramos con casetones.

²³ Conocemos estas dimensiones por un albarán fechado el 17 de febrero (AHMV, *Clavería comuna de censals*, J-46, ff. 44r-44v) en el que se paga por la madera destinada al nuevo techo. Se compraron dos *tirants* de 44 y 41 palmos de largo, y 2,5 x 2 palmos de sección, así como otros ocho algo menores, de entre 37 y 38,5 palmos y sección similar a la anterior, o ajustada al estándar de la *sisà*, ligeramente menor (22 x 19 dedos). Algunas de ellas se debieron cortar para ejecutar otros elementos, como los canes. Además se adquirieron 40 *carretades* de 2 palmos y medio o más, otras 23 *carretades* y 17 piezas de la *sisà*.

²⁴ La Lonja se concluyó en 1397, y los techos más antiguos conservados en la Casa de la Ciudad de Barcelona se contrataron en 1401. Para los primeros: BERNAUS, Magda. "El teginat gòtic de la Llotja i unes pintures 'de la edad bárbara' restaurades al segle XVIII". En *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2013, VI, pp. 71-89. En cuanto a los segundos, la documentación original fue publicada por DURAN SANPERE, Agustí. "Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona". *Estudis Universitaris Catalans*, 1929, XIV, pp. 76-94. Quizá no se ha destacado suficientemente lo avanzado de estas soluciones, que poco tienen que envidiar del *quattrocento* italiano.

²⁵ La techumbre medieval quedó destruida durante el bombardeo de 1842. La sala se reconstruyó ampliándose en 1855, y el techo fue remodelado y decorado según un proyecto de Domènech y Montaner firmado en 1888. BESERAN RAMON, Pere. "Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat". En *Barcelona Quaderns d'Història*, 2003, 8, pp. 273-299. De todos modos, si los canes no se han movido, la anchura original de las entrecalles sería similar a la actual y es probable que todo se resolviera de forma parecida.

²⁶ ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, p. 24. Este autor menciona una inscripción con los nombres de los Jurados de 1376, pero con la fecha de 1588, seguramente introducida con motivo de una restauración tras el incendio de 1586. Tenemos confirmado que la estancia tuvo que ser apuntalada, lo que implica la permanencia del techo tras el fuego, aunque en estado precario. Sobre este incidente: IBORRA BERNAD, Federico. "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia". *Ars Longa*, 2014, 23, pp. 113-130.

²⁷ Sobre las obras de reconstrucción del siglo XIV, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012, especialmente el capítulo 2.

²⁸ BOIX RICARTE, Vicente. *El Encubierto de Valencia: novela original del siglo XVI*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1852, tomo I, pp. 110-111. Es indudable que se refiere a la *Sala del Consell*, porque menciona la imagen de un "San Jorge", que no puede ser otro que el San Miguel conservado en el Ayuntamiento.

El texto de Boix es más literario que descriptivo y resulta algo ambiguo, pudiendo pensarse que se hace referencia a la decoración de las vigas. Sin embargo, el informe de la Comisión de Monumentos ya citado dejaba perfectamente claro que la escultura se desarrollaba en *los grandes canes en que apoyan las vigas principales*, así como en *los casetones y recuadros de los entramados, los rosetones y escudos de los frisos*, mientras que la decoración pictórica dominaría en los *plafones y los arquivtrabes y frisos*, que debían ser superficies planas.

Podemos considerar que estos relieves de seres fantásticos tendrían bastante que ver con las parejas de guerreros monstruosos representados en las jaldetas alargadas de la Sala Dorada, ya que ambas obras fueron diseñadas por los mismos autores. En el Museo Nacional de Cerámica se conserva un tablero de terracota policromada, procedente de la Casa de la Ciudad, que representa una extraña figura descrita como quimera de bailarín con máscara. A pesar de que sus dimensiones (unos 40 x 40 cm) son bastante menores de lo previsto en el contrato de 1427, hay razones para pensar que pudiera proceder de la *Sala del Consell*.

Para empezar, ninguna referencia explícita de Zacarés nos hace pensar que hubiera un tercer techo con decoración de este tipo, aunque no podemos descartarlo totalmente. Sin embargo, teniendo en cuenta las circunstancias de la reconstrucción de la *Sala del Consell*, la ejecución de 180 jaldetas en terracota con la ayuda de moldes sería muy lógica por abaratar su coste y disminuir el volumen de trabajo de los escultores. En este caso, la reducción de dimensiones respondería al cambio de material, implicando un incremento del espacio

entre los casetones que justificaría la colocación de los ángeles, no considerados en el contrato inicial. Apoyaría esta idea el hecho de que, como podremos comprobar a continuación, entre las labores de talla documentadas no se hace mención expresa a estas piezas.

Entre las noticias recogidas por Tramoyeres hay referencias a algunos pagos por la escultura fechados en marzo de 1428. Se trata de un total de 133 libras, 17 sueldos y 6 dineros por *24 postum sive entaulaments de angelots qui sunt XLVIIIº*, a razón de 21 sueldos por cada *angelot*; 18 escudos a 18 sueldos y 18 escudos reales grandes por la misma cantidad; 19 canes, *XIIII copades foliorum qui sunt quadraginta alne* [varas] *et unus palmus*, a 10 sueldos por *alna*, así como *sex infançonis cum folii* a 13 sueldos y 6 dineros cada uno.²⁹

Los 24 *entaulaments de angelots* corresponderían con toda seguridad a los *resaltes de los casilicios* mencionados por Zacarés, en los que se *hallan colocadas las armas de la Ciudad sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados*, que daban nombre al Salón. Hay que remarcar la importancia de la iconografía angélica en Valencia en el momento de la construcción de la techumbre, estimulada por el *Llibre dels Angels* de Francesc Eiximenis (1392) o algunos de los sermones de San Vicente Ferrer (†1419),³⁰ así como otros paralelos europeos, como los ángeles que decoran la cubierta del Westminster Hall, en Londres (1395-1398).³¹

En las uniones de las tablas que forraban las jáce-nas se dispondrían las tallas con escudos reales grandes, mientras que por otras partes del techo se colocarían escudos más pequeños y un tipo distinto de blasones denominados *timbres*.³² Otras

²⁹ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 46. El documento confunde, porque tiene algunos errores, como el hecho de que los ángeles están pagados a 20 sueldos y no a 21 (de ahí viene el XLVIIIº ó 480, alusivo al subtotal).

³⁰ Sobre este tema en el período concreto que nos interesa puede verse: CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *San Vicente Ferrer y la devoción de los ángeles en el Reino de Valencia*. Valencia: Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer, 2011. De manera más general, se puede remitir a otros estudios, como ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la capilla de los Ángeles del Palacio Papal" (1997). En *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 58-68; LLOMPART, Gabriel. "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)". En *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid: Casa de Velázquez, 1988, pp. 249-269 y la monografía de CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Ángeles y demonios en Valencia: su proyección socio-cultural y artística*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.

³¹ Sobre esta techumbre, COURTENAY, Lynn T.; MARK, Robert. "The Westminster Hall Roof: A Historiographic and Structural Study". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1987, 46-4, pp. 374-393. Estos ángeles formarían parte de toda una corriente iconográfica desarrollada en época de Ricardo II. En el caso de Westminster Hall, hay 26 ángeles en correspondencia con 13 estatuas de los reyes de Inglaterra. Se ha querido ver en este caso una alusión a una conocida anécdota recogida por el historiador Bede sobre la identificación hecha por el papa Gregorio el Grande entre los anglos y los ángeles. BOWERS, John M. *The Politics of Pearl: Court Poetry in the Age of Richard II*. Cambridge: D.S. Brewer, 2001, pp. 127-128.

³² Confirmamos esto por otra época de febrero de 1428, publicada por TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 47, donde se cobran 63 libras y 10 sueldos *per sculptum XIX signorum regalium magnorum et duorum timbrorum, sive timbres, ad rationem XVII solidorum dictis monete per quoliter. Item nove basi, signorum regalium parvorum, ad rationem sex solidorum dicte monete per quoliter*.

piezas elaboradas serían los tramos de molduras con cardinas y los *infançonis cum folii*, expresión que inevitablemente nos trae a la cabeza las figuras de niños rodeados de vegetación de la Sala de las Elecciones, en la Casa de la Ciudad de Barcelona.³³

El resto de elementos, es decir, los *plafones* y los *arquitrabes* y *frisos*, recibió una decoración pictórica, cuya calidad e iconografía desconocemos. Sí que sabemos el nombre de sus autores, porque el 3 de septiembre de 1427 los pintores Gonçal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Matheu firmaban un época de 9.191 sueldos y 9 dineros por el dorado de las molduras y la pintura de 14 *tabulis pictas*, y el 6 de mayo de 1428, junto a Bertomeu Avella, aparecen en otra época de 3.042 sueldos y 6 dineros.³⁴

Vale la pena señalar la posible relación entre la techumbre valenciana y la construida en 1447 por Mahoma Rafacón para la Diputación del Reino en Zaragoza, objeto de entusiastas alabanzas en todas las épocas. Destruído el edificio aragonés, sólo podemos conocerla a través de los detalles de un relato de 1680. El salón principal tenía 56,35 metros de largo y 10,03 de ancho y estaba cubierto gracias a la ayuda de 15 *tirantes* o *jácnas* apoyados sobre unos *cabezales* dobles, que representaban *muchachos*, *grifos*, *centauros*, *vichas*, *sátiros* i *leones*. Las vigas estaban separadas unos 3,75 metros y en el tablero aparecían *quadros perfectos* y en sus fondos unos *florones* de lindo relieve. Esta techumbre pudo influir en la sala mayor del palacio de Épila y en uno de los techos de la casa llamada de Osera, en Zaragoza, ambas ya de principios del siglo XVI.³⁵

El techo de la *Sala del Consell* de Valencia fue, sin duda, una pieza notable que quedó ensombrecida por la riqueza y el prestigio de la vecina Sala Dorada. Para la labra de la segunda se emplearon ocho años de trabajo, desde 1418 hasta 1426 (completándose entre 1442 y 1445) mientras que la primera se comenzó en febrero de 1427 y estaba ya concluida para la visita de Alfonso el Magnánimo el 15 de abril de 1428.³⁶ Una se consideró siempre como una pieza excepcional, mientras que de la otra simplemente se resaltaba la originalidad de su iconografía angélica. Aun así, resulta lamentable su total desaparición a pesar de los informes emitidos por la Comisión Provincial de Monumentos.

Las tablas de los Reyes de Aragón en el Museo Nacional de Arte de Cataluña

La decoración de la *Sala del Consell* se completó con unas tablas pintadas con las efigies de los reyes de Aragón, pagadas en septiembre de 1427 a Gonçal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Mateu. En el documento se especifica que se trataba de 15 tablas con una longitud total de 195 palmos, lo que hace pensar en que estaban organizadas conformando un friso.³⁷ Esto encajaría con la descripción de Zacarés, por la que sabemos que *un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer, lo circuye todo*.³⁸

No parece casualidad que la longitud de 195 palmos sea el doble de los 98 que, según el erudito decimonónico, medía la *Sala del Consell*. Pero sí resulta extraño que sean 15, número que no coincide con la modulación de la estancia ni con una disposición simétrica, lo que hace plantearse la exis-

³³ Hace unos años hubo un debate sobre la cronología de estas pinturas, consideradas inicialmente medievales, pero a las que ahora se atribuye una datación renacentista. Agradezco esta noticia a la profesora Mònica MasPOCH. Entre todos los techos del edificio, el más original parece ser el de la Escribanía, comentado en MASPOCH, Mònica. "Aproximació historiogràfica dels embigats policromats medievals en arquitectura domèstica catalana. El cas de Barcelona". *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2013, VI, pp. 59-70.

³⁴ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 47. Suele confundirse esta noticia con la referida a las 15 tablas con los reyes de Aragón, firmada el mismo día, pero bajo la cantidad de 1.072 sueldos y 6 dineros. Las cuantías cobradas son claramente distintas, siendo llamativa la diferencia de más de 8.000 sueldos, que podría justificarse por el coste de dorar una parte del techo. Lamentablemente, se ha perdido el protocolo de Antonio Pascual correspondiente a 1427-1430, que es la fuente a la que remite Tramoyeres.

³⁵ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, tomo I, p. 130.

³⁶ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 52. A pesar de que otros autores relacionan esta visita con la Sala Dorada (ver nota 3), la documentación original menciona inequívocamente la *Sala del Consell*. Los gastos de la colación con que se agasajó al monarca ese día se pueden encontrar en AHMV, *Clavería Comuna 1427-1428*, sign. O10, ff. 193v-194r.

³⁷ El 3 de septiembre de 1427 Gonçal Sarrià, Joan Moreno y Jaume Mateu cobraron 1.072 sueldos y 6 dineros por *XV tabulis si-ve postibus pictis imaginibus regum Aragonum que sunt inter omnes XV longitudinis centum quinque palmorum ad rationem V solidorum VI denariorum pro quolibet palmo, capiunt summam MLXXII solidos, sex denarios dicte monete*. (SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003, p. 91, nota 117).

³⁸ ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, pp. 23-24.

tencia de piezas de distinta longitud.³⁹ También es llamativo comprobar que Matarana no representa el friso bajo la base de la techumbre, sino sólo la parte superior de un mural con un paisaje.⁴⁰ Este detalle nos hace preguntarnos qué ocurrió con los retratos en el siglo XVI y si podrían estar destinados a la Sala Dorada, puesto que los 195 palmos también equivalen exactamente a 80+80+35, que son las longitudes de tres de sus lados, tomando las dimensiones aportadas por Zacarés. Sin embargo, dada la cronología en que se ejecutan las piezas, consideramos poco probable esta segunda hipótesis.

Se ha querido identificar las piezas pagadas en 1427 con cuatro tablas con retratos de monarcas conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).⁴¹ La idea resulta sugerente, y por ello hemos analizado estas piezas con detalle, buscando algún indicio de cómo se configuraría el friso. A partir de esto es posible argumentar una hipótesis que, como toda teoría, es perfectamente susceptible de ser discutida, matizada o rebatida.

Vayamos ahora a los elementos conservados. Son cuatro retratos sobre tabla representando monarcas coronados, de 56,5 cm de altura (2,5 palmos valencianos) y unos 45 cm de anchura, estando la dimensión horizontal definida por un corte moderno. En ellos se ven fragmentos de grandes letras en dos filas, rodeando por ambos lados la imagen del monarca, lo que hace pensar en composiciones bastante más largas que las actuales. La orientación de las tablas del soporte y los restos de un marco en los bordes superior e inferior de algunas de ellas inciden en esta idea.

Analizando los fragmentos de las cuatro inscripciones identificamos una A en la parte inferior iz-

quierda de tres tablas, y la misma letra cortada en la cuarta. Esta A, en nuestra opinión, podría corresponderse con la segunda de la palabra **ARA—GO**, que cabría esperar encontrar en la serie de retratos, imprescindible para diferenciar a los monarcas aragoneses de los condes de Barcelona. En cuanto a la G, en dos de los retratos existen restos que podrían pertenecer a esta letra, mientras que en los otros no se conserva nada que lo desmienta.

Suponiendo que las piezas fueron cortadas por quien las adquirió, esta persona pudo leer y anotar los nombres antes de la mutilación, lo que de alguna manera justificaría las identificaciones actuales. Según el inventario del MNAC se trataría de los retratos de Jaime I el Conquistador (n.º inv. 009774-0000), Alfonso II el Liberal (n.º inv. 009775-0000), Pedro III el Ceremonioso (n.º inv. 009776-0000), y Alfonso IV el Magnánimo (n.º inv. 009777-0000), atribuidos todos ellos a Jaume Mateu y Gonçal Peris Sarriá. No obstante, en las tablas originales, colocadas en orden correlativo, lo más probable es que aparecieran los nombres de los monarcas sin numeración, como era habitual en la Edad Media y vemos reflejado en el rollo genealógico de Poblet (h. 1400).⁴²

Es fácil comprobar que la identificación oficial no es correcta, como advirtió ya Manuel Sanchis Guarner ante el supuesto retrato de Alfonso el Magnánimo.⁴³ La tabla nos muestra un monarca de aspecto venerable, con barba canosa y nariz aguileña. Sin embargo, en 1427 Alfonso tenía 31 años y, además, en todos los retratos de época lo vemos perfectamente afeitado. Respecto a la inscripción, se aprecia una I o J y después una A a la izquierda de su cara, que probablemente forman parte de **JA—CME**. Realmente, el retrato de un

³⁹ Tampoco cabe descartar un error en la anotación del documento, y que fueran XVIII las tablas.

⁴⁰ Podría tratarse de una decoración coetánea a los frescos que pintó Joan Flores en la Sala Dorada en 1557. Matarana detalla las copas de los árboles, un castillo y lo que parecen dos cartelas o lápidas con inscripciones. Para la noticia de Flores y el contexto de las decoraciones murales en la Valencia de mediados del XVI, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "El palacio de Cervelló de Valencia en el siglo XVI". *Archivo de Arte Valenciano*, 2002, 83, pp. 25-36.

⁴¹ SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003, p. 91, nota 117. El documento y la atribución se deben a ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1996, pp. 91-94 y 99-100, 192-193. Para un análisis más actualizado de la trayectoria de Gonçal Peris y Jaume Mateu, MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2008, pp. 139 y ss.

⁴² Sobre esta genealogía, SERRA DESFILIS, Amadeo. "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón". *Locus Amoenus*, 2002-2003, 6, pp. 57-74. Para entender la representación de la monarquía aragonesa a un nivel más amplio, SERRANO COLL, Marta. *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.

⁴³ Este autor mantuvo la atribución común de los otros tres retratos como pertenecientes a Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal y Pedro el Ceremonioso, pero plantea que en lugar de Alfonso V pudiera tratarse de Alfonso IV el Benigno (SANCHIS GUARNER, Manuel. *La ciudad de Valencia. Síntesis de historia y geografía urbana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999, pp. 126-127).

rey anciano es más coherente con la imagen medieval del longevo Conquistador que se enorgullecía de su largo reinado, como ya observó la profesora Serrano.⁴⁴

Por su parte, en la tabla con el joven rubio identificado tradicionalmente como Jaime I se aprecia una A en el lado superior izquierdo, así como un palo vertical algo más alto que el resto de las letras en el costado derecho, probablemente una L. Visto que se ha confundido a Jaime I con Alfonso el Magnánimo en el retrato anterior, podríamos suponer que aquí tuviéramos realmente a uno de los dos Alfonsos. Así, las letras corresponderían a **A—LFONS**. En cuanto al supuesto retrato de Alfonso el Liberal, la letra cortada a la izquierda de su rostro, que inicialmente parece una L, podría ser parte de una A por su reducida altura y semejanza con la visible en la línea inferior. Finalmente, al lado izquierdo del rostro del supuesto Pedro el Ceremonioso vemos una especie de O algo extraña, que podría ser una P, mientras que a la derecha se observa otra letra, demasiado cortada como para identificarse, pero coherente con una E. Todo ello encajaría con el nombre de **P—ERE** que cabría esperar aquí. Resumiendo, tendríamos las siguientes inscripciones:

JA—CME A—LFONS P—ERE
ARA—GO ARA—GO ARA—GO

Seguramente la palabra Alfons apareciera abreviada, quizás eliminando la N, y también podemos suponer que el espacio previo a los nombres superiores contaría con algún otro elemento epigráfico. De hecho, tendría bastante lógica que fueran precedidos de la palabra REY, y que en la línea inferior se añadiera una D. Escribiéndolo en letras minúsculas, como en las tablas, quedaría de este modo:

rey ja—cme rey a—lfōs rey p—ere
d ara—go d ara—go d ara—go

Nos encontramos, por tanto, ante anotaciones muy compactas, que justificarían la división a mitad de las palabras para ubicar los retratos. Este hecho parece incompatible con la idea del friso formado por 15 tablas de gran tamaño, a menos que consideremos que en cada una hubiera dos retratos. Restituyendo las inscripciones a escala advertimos que caben y que, además, alternando-

se con los retratos debería haber algunos elementos de proporciones aproximadamente cuadradas, probablemente escudos reales.

Frente a la problemática derivada de tener una serie de sólo 15 retratos, al considerar dos por tabla tendríamos una genealogía completa de los reyes de Aragón y los condes de Barcelona, similar a la recogida en el rollo genealógico de Poblet o a la encargada por Pedro el Ceremonioso para el *Saló del Tinell* del palacio real de Barcelona. En este último se recogía a los once condes de Barcelona (Wifredo el Velloso, Wifredo II, Mirón, Senifredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II, Ramón Berenguer III, Ramón Berenguer IV), los cinco reyes privativos de Aragón (Ramiro I, Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso I y Ramiro II), la reina Petronila, esposa de Ramón Berenguer IV, y sus ocho descendientes (Alfonso II el Casto, Pedro II el Católico, Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Alfonso III el Liberal, Jaime II el Justo, Alfonso IV el Benigno y Pedro IV el Ceremonioso).⁴⁵ En el caso de Valencia, más tardío, deberíamos incorporar a Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo, con lo que sumarían 28 retratos.

A estos 28 retratos fácilmente se podrían incorporar dos espacios más con algún elemento epigráfico o decorativo, al principio o al final de la serie, con lo que llegaríamos al número de 30, que es el doble de las 15 tablas del contrato. Incluso se puede proponer –teniendo en cuenta el número impar de piezas, la existencia de dos grupos más o menos homogéneos (17 reyes de Aragón, incluyendo a Petronila, y 11 condes de Barcelona) y los nombres más largos de estos últimos– que unos se agruparan en un costado de la sala y los otros en el opuesto. No obstante, esta última afirmación quedará más bien en sugerencia, porque es difícil de confirmar.

Lo que sí es cierto es que la longitud media de las piezas era de casi tres metros. Considerando la posibilidad de dos series de retratos separadas tendríamos 2,45 metros de media para cada una de las nueve tablas de los reyes de Aragón y 3,6 metros para las seis de los condes de Barcelona. Es evidente que para los pintores habría sido más fácil trabajar con 30 tablas individuales de menor tamaño, lo que sugiere una intencionalidad en crear composiciones pareadas o emparejadas.

⁴⁴ SERRANO COLL, Marta. "La iconografía de Jaume I durant l'Edat Mitjana", en *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, vol. I, pp. 715-737, espec. p. 736.

⁴⁵ SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2002-2003, p. 62.



Fig. 3. Restitución de las inscripciones en las tablas con retratos de reyes conservadas en el MNAC, procedentes de la Sala del Consell de Valencia.

Partiendo de los retratos pareados en largas tablas, parece lógico considerar que los cuatro fragmentos conservados correspondieran a dos únicas piezas, quizás correlativas. En este caso, siendo coherentes con los nombres de pila ya identificados, concluiríamos que los monarcas representados podrían ser Pedro el Grande (1240-1285), Alfonso el Liberal (1265-1291), Jaime el Justo (1267-1327) y Alfonso el Benigno (1299-1336). En los cuatro casos la edad representada por los retratos respondería a su cronología: los dos Alfonsos son hombres jóvenes, el rey Jaime peina canas y su padre el rey Pedro se nos muestra como alguien de mediana edad (Fig. 3).⁴⁶

La genealogía de los reyes debió prolongarse en uno de los testers de la sala, puesto que Zacarés nos habla de un friso perimetral y, además, tenemos la noticia de que en 1525 se pagó a Joan Vicent, entallador, por haber esculpido las efigies de Juan II, Fernando el Católico y el emperador Carlos I para completar la serie de los monarcas de Aragón.⁴⁷ Estas tres piezas deben ser las mismas citadas en el pleno municipal del día 4 de junio de 1859, donde se leía un oficio de la Comisión Provincial de Monumentos solicitando el permiso *para recoger y destinar al Museo Arqueológico tres bustos de reyes, dos libros, un escudo de armas de la casa de Austria y dos esculturas de la Abundancia y el Comercio, todo de madera dorada, procedente de las antiguas Casas Consistoriales y Salón*



Fig. 4. Vista lateral de la roca "Valencia" (1855), donde se aprecia el pedestal con tracerías, los ángeles en las esquinas y el friso inferior con centauros combatiendo.

*llamado de los Ángeles*⁴⁸. Por desgracia, nada de esto parece haberse conservado.

Otros elementos procedentes de la Sala del Consell

En su artículo de 1917, Tramoayeres indicaba que algunos fragmentos de la techumbre de la Sala del Consell o Salón de los Ángeles se aprovecharon en la roca "Valencia", uno de los carruajes procesionales que se utilizan durante la festividad del Corpus Christi (Fig. 4). Éste en particular fue construido en 1855 para conmemorar el IV centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.⁴⁹ La similitud estilística entre las figuras de combatientes de sus costados y los bajorrelieves de la Sala Dorada, coetánea a la del Consell, es patente, pero la roca se construyó antes de que se acom-

⁴⁶ Podría plantearse que este último retrato correspondiera a Pedro el Ceremonioso (1319-1387), pero lo hemos descartado precisamente porque se representa a un hombre de mediana edad y no a un anciano. En todo caso, que fuera uno u otro dependería de la disposición de las parejas en las tablas anteriores.

⁴⁷ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1919, p. 89. Podría ser hijo o pariente del maestro Jaume Vicent, con el que en 1517 se contrató la portada de la capilla, o tal vez se trate de un error de transcripción y sea la misma persona.

⁴⁸ AHMV, *Libro de Actas del año 1859*, sign. D-304, acuerdo nº 400. En el mismo acuerdo se menciona la piedra angular de la Casa de la Ciudad con sus inscripciones, elemento éste que sí se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁴⁹ TRAMOYERES, Luis, *op. cit.*, 1917, p. 35. Previamente había expuesto estas ideas en un artículo publicado en *Las Provincias* el 12 de abril de 1909.

tiera la demolición del edificio, por lo que no tendría sentido haber comenzado el expolio de algo que, incluso en caso de derribo, quizá se pensaba conservar y trasladar a la nueva sede municipal.⁵⁰ Así es como el cronista Boix nos describe la presencia de los antiguos fragmentos en el nuevo carro procesional, que estaba listo para los festejos del 28 de junio de 1855:

La roca es un conjunto de preciosos restos originales de la edad media, llena de entallamientos de aquella época, que en su primitiva colocación solo representaban danzas, festines y torneos, bajo una forma completamente caprichosa, ejecutada puramente en relieves. Su primer cuerpo está compuesto de un excelente friso de la misma clase sobre una grandiosa moldura de encina, tallada con igual gusto y delicadeza: se halla además guarnecido de una elegante barandilla [...]. El cuerpo principal lo forma un magnífico pedestal, ricamente exornado [...]. Cuatro mancebos con escudos, y bajo igual número de coronas, representaban los antiguos heraldos, ocupando los ángulos extremos, que terminan en el cornisamiento, sobre el cual descansaba la estatua de Valencia [...]. La roca está tintada de maderas; la estatua que la corona y demás objetos que lo requieren, son dorados, con fondos y reverses de los colores propios del caso y con arreglo a la época a que se refiere, como un verdadero policromato. Para su construcción se emplearon diferentes fragmentos de tabla antigua, que con suma dificultad debieron arreglarse a la decoración de un cuerpo de dimensiones, forma, carácter y objeto dados y de no poca solidez [...].⁵¹

Más información nos la aporta una breve reseña sobre la misma roca, publicada también por Boix en 1858, que nos detalla la procedencia de los fragmentos:

La moderna Roca, titulada Valencia, se construyó en 1855 en memoria del siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer, aprovechando para su construcción una porción de adornos riquísimos de madera, pertenecientes al siglo XV, que se hallaban perdidos en los sótanos de la vieja Casa de la Ciudad. Todas las esculturas con sus mismos colores son obra de la

época citada; solo es nueva la estatua que corona la obra.⁵²

Queda, por tanto, descartado que los fragmentos pertenecieran a la techumbre de la antigua *Sala del Consell*. Sin embargo, nos siguen interesando porque hay razones para considerar que pudieran formar parte la misma estancia, quizá del estrado primitivo, que pudo desmantelarse tras la reorganización del Ayuntamiento en época borbónica. La desaparición de la antigua institución foral, formada por 172 individuos,⁵³ permitía ahora celebrar todas las reuniones plenarias del Consistorio en la Sala Dorada, donde se conservó hasta el siglo XIX otro estrado medieval, descrito por Zacarés y representado en el grabado del XVII (Fig. 1).

No es nuestro propósito catalogar rigurosamente estos elementos medievales, sino simplemente identificarlos e intentar proponer alguna hipótesis sobre su disposición original. En este sentido resultan particularmente interesantes los cuatro frentes del pedestal superior. Tres de ellos presentan una decoración de tracerías flamígeras encastradas bajo un arco de medio punto con un pequeño remate conopial, mientras que el otro es prácticamente liso, fruto de una reparación posterior. Entre los paneles trabajados hay dos que parecen ejecutados por el mismo artista y el tercero presenta alguna diferencia en los detalles. Los cuatro quedan rematados por una moldura tallada con hojas de roble, que avanza en sus flancos acompañando el pequeño resalte de unas pilastras, que a primera vista sí parecen nuevas.⁵⁴

Podrían ser los paneles de una *boiserie*, aunque la presencia de los resaltes pareados sugiere que se trataba de cuatro elementos independientes. Tampoco creemos que sean restos de armarios porque las piezas no están partidas y porque en sus extremos hay pequeños pináculos en relieve

⁵⁰ El debate sobre el derribo comenzó en 1854, fecha en que se abatió una torre que amenazaba ruina. Sin embargo, la demolición del resto del edificio no comenzó hasta 1860. Los detalles de este proceso se pueden consultar en PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, *op. cit.*, 2011.

⁵¹ BOIX Y RICARTE, Vicente. *Fiestas que en el siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1855, pp. 127-129. Más noticias documentales sobre la obra y un estudio de la misma en TALA-MANTES PIQUER, M^a Carmen. *La Roca Valencia: estudio preliminar de la policromía y su limpieza* (Trabajo Final de Máster, dirigido por José Manuel Barros García y Victoria Vivancos Ramón), Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

⁵² BOIX Y RICARTE, Vicente. *Fiestas reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1858, p. 7.

⁵³ SALVADOR Y MONTSERRAT, Vicente (Marqués de Cruilles). *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1876, tomo II, p. 33.

⁵⁴ No obstante, el resalte sí debe ser original porque en el panel posterior, que no lleva pilastras y es recto, se ven perfectamente los cortes inclinados que marcarían los dos laterales avanzados.

que dificultarían la apertura de las hipotéticas puertas.⁵⁵ Por ello nos inclinamos a pensar que estamos ante los respaldos de cuatro grandes sitials medievales, decorados de manera similar a las sillerías de los coros catedralicios coetáneos.

Formalmente, los paneles acoplados en el carruaje valenciano recuerdan bastante a la sillería del coro de la Catedral de Palma, caracterizada por el hecho de tener un soporte completamente plano sobre el que se desarrollan las tracerías con un sutil relieve.⁵⁶ No obstante, el estilo de las mismas varía, y existen diferencias importantes en el remate de los arcos y tratamiento de los netos. En Valencia la coexistencia de *vesica piscis* flamígeras con medios puntos y la solución trilobulada en los arcos que apoyan sobre el parteluz se aproxima a los diseños de Sagrera para la Lonja de Palma, comenzada en 1420.⁵⁷ Por ello no creemos descabellado considerar que pudieran formar parte del mobiliario restituído en la *Sala del Consell* tras el incendio de 1423.

Tratándose de asientos, lo normal es que existan dos montantes de rigidización a ambos lados del respaldo, lo que explica el avance de la moldura de remate. Lo vemos perfectamente en el sitial del Almudín, de finales del siglo XV, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde las mismas piezas conforman los brazaes y las ménsulas del doselete que lo cubre. Sin embargo, este sitial es relativamente estrecho, mientras que los restos acoplados al carruaje procesional tendrían un gran tamaño (unos 80 cm de ancho). Podemos comprobar que también los asientos de los Jurados dibujados en el plano de Félix Cebrián son de tamaño mucho mayor que el resto, aunque no tan grandes. En todo caso, esta fuente gráfica es muy esquemática y probablemente muestra ya muebles del siglo XVII, como los representados en el grabado de la Sala Dorada.

Cabría preguntarse si estos sitaliaes, tan pesados y poco manejables, podrían haber formado parte en origen de un único mueble fijo, como los comentados de los edificios religiosos. Una bancada con ocho plazas (seis para los Jurados, una para el Racional y otra para el Síndico) podría haber presidido las reuniones del *Consell* municipal, como ocurre en la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Venecia. Parece lo más razonable pero, sin embargo, el tamaño de las piezas y la manera en que están solapadas en el carruaje lo descartan a favor de los asientos individuales.⁵⁸ Desconocemos si podrían haber contado con un doselete o tornavoz, aunque la riqueza ornamental de la banda superior de cardinas sugiere que no fue así.

Los laterales de la roca están decorados con figuras en relieve de gran calidad representando escenas de lucha entre centauros guerreros. En total hay once parejas, de las cuales una parece haberse cortado por la mitad y acoplado parcialmente en el costado opuesto. La longitud de los laterales es de unos 3,5 metros y la del friso posterior de 1,8 metros. Todo ello suma aproximadamente 8,8 metros, correspondientes con los 39 palmas totales asignados por Zacarés al testero de la habitación. Como en la Sala Dorada, cuya configuración conocemos por el grabado del siglo XVII, este friso podría servir para soportar un fondo entelado que se colocaría en la pared, tras los asientos de los Jurados. En aquella el estrado tenía mayor profundidad, abarcando un tercio de la habitación, y había asientos en las tres paredes, por lo que las telas giraban cubriéndolo todo, mientras que en la *Sala del Consell* era menos profundo, como muestra el esquema realizado por Félix Cebrián. Es posible que también existiera, como en la Sala Dorada, un remate de florones que no se ha conservado.

⁵⁵ En estas piezas también se advierte que bajo las tracerías hay una serie de montantes y peinaes modernos, configurando lo que a primera vista parecen unas portezuelas. Sin embargo, hemos tenido la ocasión de inspeccionar el interior del pedestal y comprobar que las tablas del fondo de los paneles son continuas, por lo que el elemento descrito no es más que un refuerzo externo o una decoración.

⁵⁶ Esta sillería se ejecutó a partir de 1512, aunque durante el traslado de 1904 se eliminaron algunos elementos renacentistas, como las pilastras a modo de candelabro entre las sillas y el remate esculpido de los doseles. Imágenes antiguas y una descripción de sus vicisitudes se pueden consultar en GAMBÚS SAIZ, Mercè; VILLALONGA VIDAL, Andreu Josep. "La Catedral de Mallorca en el coro y desde el coro. De la mezquita cristianizada a la restauración litúrgica de Antonio Gaudí". En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 72-86.

⁵⁷ Para este edificio, véase la clásica monografía de ALOMAR, Gabriel. *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona: Editorial Blume, 1970.

⁵⁸ Los laterales de las piezas adosadas parecen rectos y no resueltos a inglete, como cabría esperar en el caso de la recomposición de fragmentos de una bancada continua. Además, la dimensión superior de cada supuesto respaldo es de unos 1,10 metros, que corresponde a una octava parte del ancho de la sala. De haber sido una bancada continua, se reduciría el número de montantes y el total mediría poco más de 7 metros, sin llegar abarcar toda la sala. Quedaría entonces sin explicar la exagerada amplitud de cada una de las plazas de asiento (80 cm).

Los cuatro ángeles tenantes situados en las esquinas de la roca son claramente esculturas de bulto. Su ubicación es más problemática dentro del esquema propuesto, pudiendo suponerse que rematarían algún elemento o se situarían sobre algún tipo de pedestal o apoyo que no se ha conservado. También hay dos razones para sospechar que pudieran ser ángeles desmontados de la techumbre. La primera es el comentario de Zacarés afirmando que los elementos decorativos de la misma estaban sujetos mediante grandes pernos, algo que sólo es posible saber si ha habido alguna intervención reciente. La segunda es la manera en que Boix describe el carro procesional, denominando "mancebos con escudos" a lo que claramente son cuatro ángeles como los que habría entre las vigas. Reconocemos que ambos argumentos no pasan de ser conjeturas malintencionadas, aunque invitan a un análisis cercano y más pormenorizado de las piezas.

Además de los elementos de la roca "Valencia", existe un fragmento conservado en el Museo Arqueológico Nacional que también procede de la *Sala del Consell* o Salón de los Ángeles, aunque responde a una cronología demasiado tardía para poder identificarlo con la obra dirigida por Joan del Poyo. Nos referimos a un relieve de unos 60 cm de altura, dorado y estofado, que representa al maestro Gaspar Luimen, cuyo nombre aparece en la filacteria que sostiene sobre sus piernas. La postura recuerda bastante a los canes de profetas de la Sala Dorada, aunque las dimensiones son mayores y no pertenece a una ménsula, sino que constituye una pieza independiente con la parte posterior plana (Fig. 5).

Tradicionalmente se ha considerado que Gaspar Luimen sería un artista alemán que habría realizado el techo de este salón, como se indica en la nota del inventario, junto a la noticia de que la pieza entró en el Museo Arqueológico Nacional en 1871 por donación de Vicente Boix tras la visita a Valencia de Juan de Dios de la Rada.⁵⁹ Probablemente se trata de la misma *figura en madera del Salón de los Ángeles* que en acuerdo municipal del día 16 de abril de ese mismo año se aprobaba regalar a Boix.⁶⁰

Esta pieza no se correspondería con ninguna parte de la techumbre que cubría la gran habitación, aunque por su acabado en madera dorada bien podría haber formado parte del friso prolongado con los retratos de los reyes de 1525, o del testero opuesto. Guarda también una cierta semejanza con dos esculturas de ángeles incorporada sobre una de las puertas del Museo Histórico Municipal de Valencia, cuya procedencia se desconoce.

La talla del Museo Arqueológico Nacional es bastante misteriosa. Como ha observado la doctora M^a Ángela Franco, el nombre del maestro Luimen no figura en el *Kunstlexikon* ni en el *Dictionnaire* de Beneit, y el estudio de Tramoyeres confirma que no hay ninguna constancia documental de este personaje en Valencia. Se le representa sosteniendo un libro y su aspecto, tanto por la vestimenta como por la talla, parece más propio de finales de siglo XV o principios del XVI.⁶¹ En nuestra opinión, ha habido un error a la hora de leer el nombre inscrito en la filacteria que lo acompaña. Es cierto que está escrito Gaspar Luimen, pero tanto la L como la U son más pequeñas que el resto de letras y debajo tienen una zona desgastada, mientras que tras la N se advierte lo que pudiera ser una O. Tendríamos así la posibilidad de que el nombre real de este personaje fallecido hace varios siglos no fuera Gaspar Luimen, sino Gaspar Eximeno.

¿Hubo algún Gaspar Eximeno vinculado a la Casa de la Ciudad? Pues sí, concretamente un escribano municipal que vivió a caballo entre los siglos XV y XVI. Su elección fue bastante irregular, nombrado en 1488 ayudante de su padre Jaume Eximeno por una solicitud directa del rey Fernando, inicialmente sin sueldo, pero con la garantía tácita de que a su muerte le sucedería de manera directa. Así ocurrió a causa de una peste en mayo de 1490, tomando posesión Gaspar un tiempo después, por encontrarse en el momento del traspaso del oficio en Sevilla. Parece, pues, que más que su condición de notario e hijo de notario, o sus méritos profesionales, lo que contribuyó a su nombramiento fue la confianza que en él tenía el monarca a raíz de las campañas militares de Granada.⁶² Durante todo el siglo XVI serán varios miembros de la familia Eximeno los que monopolizarán el cargo de escribano municipal.

⁵⁹ FRANCO MATA, M^a Ángela. *Catálogo de la escultura gótica*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1993, pp. 234-236 y 252. La noticia fue publicada en su momento en *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 1871, 1, p. 22.

⁶⁰ AHMV, *Libro de Actas del año 1859*, sign. D-304, acuerdos n^o 281 y 306.

⁶¹ FRANCO, M^a Ángela, *op. cit.*, 1993, pp. 234 y 236.

⁶² RUBIO VELA, Agustín. *L'Escrivania Municipal de Valencia als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995, pp. 83-85.

Considerar que el personaje representado en la escultura fuera Gaspar Eximeno encajaría en cuanto a la cronología tardía y el atributo del libro abierto, más propio de un escribano que de un carpintero. Sabemos de él por el censo de 1510 donde consta como uno de los notarios que más contribuyó a la recaudación, con cien sueldos,⁶³ y tenemos noticia de que fue depurado por los agermanados en 1520, repuesto en 1523, y falleció finalmente en 1529.⁶⁴ Se trató, sin duda, de un personaje notable en la Valencia de la época, como demuestra la construcción para su enterramiento de la Capilla de la Resurrección en la girola de la Catedral de Valencia.⁶⁵

Concluimos nuestro recorrido anticuario refiriéndonos a varias piezas de madera que se conservan en tres metopas que posee el Museo Histórico Municipal de Valencia.⁶⁶ Estas tallas pueden clasificarse en cuatro grupos: el primero lo formarían unos paneles de madera sin policromar con una rica decoración de tracería tardogótica, que parecen provenir de algún mueble; hay también otros cuatro paneles con los retratos de los reyes Fernando e Isabel, y los emblemas del yugo y las flechas; finalmente, los dos conjuntos restantes estarían formados por series de escudos cuyo tratamiento ornamental es sustancialmente distinto. En el primero de ellos, los lambrequines se despliegan de manera desahogada formando róleos rematados con flores. Forman este grupo un escudo municipal de Valencia en forma de losange, dos con las armas reales de Aragón y otros cuatro con cruces de distintas órdenes de caballería españolas.⁶⁷ Por otro lado, existen ocho escudos con lambrequines mucho más reducidos, todos ellos



Fig. 5. Supuesto retrato de Gaspar Luimen (realmente Gaspar Eximeno) conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

timbrados con coronas reales que, como indicó Zacarés, parecen corresponder a diferentes territorios de la Corona de Aragón en tiempos de los Reyes Católicos.⁶⁸

Por la presencia de la efigie de la reina Isabel, por el diseño de los escudos y algún otro detalle menor podemos fechar todas estas piezas en los años finales del XV o los primeros del XVI.⁶⁹ Aunque no

⁶³ Sobre un total de más de 250 notarios, encabezan el listado Luis Prats (800 sueldos) Pere Valentí, Johan Robiols, Jaume Salvador, Bernat Dasso y Gaspar Eximeno (100 sueldos cada uno). VALLDECABRES RODRIGO, Rafael (ed.). *El cens de 1510: relació dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002, pp. 122-127.

⁶⁴ El dato de la depuración del escribano aparece en: FEBRER ROMAGUERA, Manuel Vicente. "La Universidad de Valencia en la época de las Germanías (1519-1525)". En *Doctores y escolares, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, volumen I, pp. 125-140, concretamente p. 138.

⁶⁵ Sobre esta pieza, CANDELA GARRIGÓS, Reyes. "La Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia. Aportaciones documentales". *Ars Longa*, 2012, 21, pp. 165-176.

⁶⁶ Sobre estas metopas, véase BRU I VIDAL, Santiago; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *L'Arxiu i Museu Històric de la Ciutat de València*. Valencia: CIHAL, 1986, p. 66.

⁶⁷ Al ser escudos dorados y no poseer colores hay dificultades en su identificación. La superior izquierda es Montesa, con la cruz de San Jorge superpuesta. A su derecha otra cruz que puede corresponder a Calatrava o Alcántara. Debajo tendríamos la cruz de Santiago y la de San Jorge de Alfama.

⁶⁸ ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, p. 23. En la metopa del yugo y las flechas están colocados el escudo antiguo de Aragón (antes de la incorporación del árbol de Sobrarbe) y el de la ciudad de Palma de Mallorca. El resto no los hemos identificado.

⁶⁹ El escudo municipal aparece apergaminado, tal como lo trabaja en piedra Pere Compte a finales del siglo XV. También es de esta época la forma de resolver los escudos reales, *A testa di cavallo* según la moda italiana y con yelmos de torneo alemanes, como ocurre en la Lonja de Valencia. Por otro lado, es en 1499 cuando aparece por primera vez el árbol de Sobrarbe en el escudo representado en el frontispicio de la *Crónica de Aragón* de fray Gauberto Fabricio de Vagad. No obstante, estos elementos podrían haber pervivido en los primeros años del XVI.

podemos descartar que alguna de ellas haya pertenecido a la *Sala del Consell*, creemos más probable que formaran parte de la decoración del techo de su antesala, que se estaba ejecutando en 1514.⁷⁰ Sabemos por Zacarés que en el friso de la misma había escudos de época de los Reyes Católicos, muchos de ellos trasladados en el siglo XIX a la Sala Dorada y otros a su antecámara.⁷¹

La interpretación decimonónica de José María Zacarés

No queremos concluir sin referirnos a uno de los problemas al que hemos dedicado más tiempo y reflexión, por sus sugerentes planteamientos y el reto historiográfico que representaba. Se trata de una parte de la descripción de José María Zacarés (1856) en la que, con expresiones un tanto oscuras, nos sugiere la existencia de elementos de una gran singularidad:

No es fácil colegir la distribución que en aquel tiempo tendría el piso principal [...] Se advierte sin embargo en el frontis recayente a la calle de Caballeros un cambio de importancia histórica para nuestro propósito. Formaba todo aquel frente en lo antiguo un espacioso salón cortado en sus dos extremos por arcos de doble ojiva apoyados en el muro y sobre delgadísimas columnas, calados los intermedios de sus curvas ultramicirculares con los delicadísimos follajes y adornos con que aquel pueblo tan afeminado en la paz como feroz en la guerra sabía ejecutar estos tipos peculiares de su esbelta y graciosa arquitectura. Pintadas vidrieras colocadas en estos intercolumnios daban al salón el efecto de una galería árabe en armonía con las ojivas elevadas ventanas y recortados ajimeces que a mediados del siguiente siglo cedieron su sitio a los des-

mesurados balcones que ahora vemos y macizados luego los referidos arcos a consecuencia del incendio [...] o por otras causas, quedaron en los extremos que dividían, dos salones de los cuales el uno sirvió de antesala al archivo de la insaculación y el otro de antecapilla o sala del consejo secreto.⁷²

El lector no entenderá alguna de las frases centrales si no se le advierte que el erudito decimonónico trataba de probar que la antigua Casa de la Ciudad era realmente el palacio árabe del mítico rey Lobo, Muhammad ibn Mardanish, entregado por Jaime I a Teresa Gil de Vidaurre, su tercera esposa. Para demostrarlo entrelazaba una serie de referencias a las *Crónicas* y citas a una noticia no contrastada sobre una supuesta donación a la Ciudad en época de Pedro el Ceremonioso.⁷³ La realidad parece ser mucho más prosaica: en 1311 se habrían trasladado aquí los tribunales o *Corts*, ampliándose con nuevos locales en la década de 1340. Sobre la *Cort Criminal* se erigió hacia 1376 una enorme sala para uso propio del Consejo Municipal, así como una estancia para el *Consell Secret*. Al otro extremo quedaría la Escribanía con su archivo.⁷⁴

Vemos, por tanto, que Zacarés no es una fuente histórica fiable, y además comete varios fallos de transcripción confundiendo nombres o entendiendo mal determinados documentos.⁷⁵ Quizá fuera debido a su edad, que debía ser avanzada, puesto que falleció tres años después.⁷⁶ Pero su entusiasmo también podría relacionarse con la urgencia por recomponer la historia del edificio medieval dentro del contexto del debate sobre su derribo, ya prácticamente perdido.⁷⁷ En este sentido, debe

⁷⁰ AHMV *Lonja Nueva*, sign. e³-26, f. 227r. El 15 de julio de 1514 se paga por el *loguer dels motles [...] oli per als motles [...] a Johan Martí pintor 18 L XVII s VI d per DCCL pams dor e dos mollades dargent [...] per daurar y argentar y per les colors dels senyals [...] per dar la color de goma a la fusta per obs de la cuberta damunt la scala de la sala.*

⁷¹ ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, p. 23.

⁷² ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, pp. 18-19.

⁷³ Según Zacarés, el monarca recibió esta propiedad a mediados de siglo, tras la muerte de Pedro de Jérica, y la entregó a la Ciudad para obtener la condona de una deuda de 30.000 sueldos que se le habían prestado con motivo de la guerra contra Jaime III de Mallorca.

⁷⁴ SERRA, Amadeo, *op. cit.*, 2003.

⁷⁵ Por ejemplo denomina "Juan Moria" a Joan Martí y cree ver en los gastos por la pintura de la capilla el pago por un nuevo retablo. También propone como autor de la Sala Dorada a "Juan Valdomar", combinando los nombres de los maestros Joan del Poyo y Francesc Baldomar, y a un inexistente "Guillermo Amorós" para el Salón de los Ángeles, confundiendo probablemente con el carpintero Gabriel Amorós (ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, pp. 24-25).

⁷⁶ La escritura de manifestación de los bienes de su herencia fue otorgada por su viuda Matilde Ludeña, autorizada por el notario Francisco Ponce, el 4 de enero de 1860.

⁷⁷ José María Zacarés era concejal en 1854 y estuvo entre los partidarios de una ampliación más allá de la calle Bailía, manteniendo intactos los principales salones del edificio histórico. Podemos advertir un cierto resentimiento contra los miembros del Ayuntamiento en el hecho de que su opúsculo se publicara en Barcelona y sobre todo porque no fue el autor, sino el antiguo secretario municipal Timoteo Liern, quien entregó seis copias al Consistorio (AHMV, *Libro de Actas del año 1856*, sign. D-300, acuerdo n° 1211, reunión del 16 de octubre de 1856). El 26 de febrero de 1855 se había autorizado a Vicente Boix para publicar un breve folleto de cuatro pliegos recogiendo documentos y contratos relativos a la construcción del edificio (AHMV, *Libro de Actas del año 1855*, sign. D-298, acuerdo n° 299). Este folleto nunca llegó a ver la luz por razones que desconocemos, pero debe corresponderse con el forzado apéndice sobre la Casa de la Ciudad que incluyó, en 1863, al final del tomo II de su *Valencia histórica y topográfica*.

recordarse también que la España de 1850 fue una época de apogeo del orientalismo y la arquitectura hispanomusulmana, ejemplarizado en la admiración internacional por la Alhambra.⁷⁸ La reivindicación del gótico se desarrolló un poco más tarde, en la segunda mitad del siglo y centrada en los edificios religiosos. Es, por tanto, comprensible que se intentara a toda costa exaltar el posible origen andalusí del viejo ayuntamiento medieval.

No obstante, el problema es saber qué vio realmente Zacarés y a qué época correspondía. Podemos descartar que se tratara de un historicismo decimonónico porque el autor lo habría advertido, como hace en el caso de los falsos arcos ojivales instalados en su época en las paredes de la Sala Dorada.⁷⁹ También tenemos claro que la arquitectura descrita por Zacarés no podría ser anterior a la conquista cristiana, aunque cabría la posibilidad de que se tratara de un ejemplo aislado de mudejarismo en la línea de lo que se estaba realizando en Castilla en el tercer cuarto del siglo XIV.

Una última posibilidad sería que se tratara de un elemento posterior, de finales del XV o principios del XVI. A mediados del siglo XIX los conocimientos sobre la historia del arte eran mucho más limitados que en la actualidad, y se tendía a definir como "árabe" todo aquello que no respondiera a los cánones góticos o clásicos. Así, el erudito Basilio Sebastián Castellanos, en la descripción que

hace en 1851-1852 de las posesiones valencianas del Duque de Osuna, califica como "árabe" la singular ornamentación tardogótica del desaparecido Palacio de los Centelles en Oliva.⁸⁰ Todavía en la actualidad se definen como mudéjares algunas de las grandes obras del gótico isabelino, como San Juan de los Reyes o el Palacio del Infantado, simplemente por el hecho de utilizar arcos de perfil mixtilíneo.⁸¹

Resulta interesante el empleo en el relato de Zacarés de las palabras *arco de doble ojiva*. Seguramente se trata de una mala traducción de la expresión británica *double ogee*, derivada del término *ogee*, utilizado todavía para hacer referencia a un arco conopial.⁸² La descripción de la *Sala del Consell*, segregada de su estancia contigua mediante una pantalla de arcos, encaja perfectamente con lo que observamos en un antiguo grabado de Can Burgues fechado hacia 1840, cuando se instaló en su planta noble el Casino Palmesano (Fig. 6).⁸³ La estampa decimonónica muestra un salón de grandes dimensiones, similares a las de la *Sala del Consell* de Valencia, cuyo fondo aparece segregado mediante tres arcos conopiales con vidrieras, apoyados sobre delgadas columnas.⁸⁴ Aunque posiblemente se trata de una actuación neogótica, resulta sugerente la similitud con lo descrito por Zacarés, y más por la coincidencia de las dimensiones con la *Sala del Consell* y, sobre todo, la modulación de vigas y casetones pareados como en la techumbre valenciana.

⁷⁸ Para la difusión de esta arquitectura a mediados del siglo XIX véase, por ejemplo, ORTEGA VIDAL, Javier. "La Alhambra y la Escuela de Arquitectura". En *Monumentos Arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 1-31.

⁷⁹ ZACARÉS, José María, *op. cit.*, 1856, p. 26.

⁸⁰ Para la descripción del palacio de Oliva, ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, pp. 216-225.

⁸¹ Sobre este tema puede verse IBORRA BERNAD, Federico. "Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan Guas". En *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias-Anroart Ediciones, 2007, tomo I, pp. 295-304.

⁸² En inglés la palabra *ogee* se empleaba para hacer referencia a una moldura con una doble curva, una convexa y la otra cóncava. Se trata de la *cyma*, *cima* o *cimatium* descrita por Vitruvio. Por otro lado tendríamos el término francés *ogyve*, o *au-give*, aplicado a los nervios diagonales de una bóveda gótica. PUGIN, Augustus. *Specimens of Gothic Architecture*. Londres: J. Taylor, 1821, p. 9. Existe también la expresión *double ogee* para indicar una duplicación de la forma básica, presente en molduras tardogóticas (*Ibid.*, p. 11). Es sabido que la reivindicación del gótico surge en Inglaterra, con autores como Willis, Pugin, Ruskin o Street, y que hasta la década de 1850 no empezarán a difundirse los completos estudios de Viollet-le-Duc sobre el gótico francés. La abundante presencia de viajeros y anticuarios británicos en la España del siglo XIX podría explicar el uso del anglicismo por parte de Zacarés.

⁸³ Este edificio, de principios del siglo XVI, fue la residencia privada más grande y suntuosa de Palma de Mallorca y en ella se hospedó Carlos I tras la fracasada expedición a Argel de 1541. Todavía se mantiene en pie, aunque muy transformado, en el cruce de las calles San Feliu y Montenegro. DOMENGE MESQUIDA, Joan. "La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado". *Artigrama*, 2008, 23, pp. 185-239, concretamente pp. 232 y 233, donde se pone de manifiesto la semejanza entre su fachada y la del palacio de los Borja en Valencia.

⁸⁴ Este curioso grabado y otro similar, pero con la pantalla revestida por una tosca decoración neoárabe, están publicados en CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1981, p. 424.



Fig. 6. Sala principal de Can Burgues, convertida en sede del Casino Palmesano. Grabado de mediados del siglo XIX.

La idea de que existiera un elemento similar en la Casa de la Ciudad de Valencia es muy tentadora. Sin embargo, el texto de Zacarés plantea algunos problemas. No sabemos dónde se situarían los restos visibles de los arcos descritos, y aún menos si éstos se limitaban sólo a uno de los lados de la *Sala del Consell*. Por otro lado, en un arco cegado no quedarían restos de vidrieras, que parecen fruto exclusivo de la imaginación de Zacarés. Finalmente, la referencia a los arcos *de doble ojiva* y a las *curvas ultrasemicirculares* parece contradictoria o, en todo caso, remitiría a una solución de arcos trilobulados bastante poco convencional.

Ante estas dificultades en la interpretación de los restos conviene volver al origen. Si repasamos la redacción del texto, comprobamos que Zacarés en ningún momento refiere que sus afirmaciones estén avaladas por elementos arqueológicos conservados en el siglo XIX. Simplemente nos explica cómo piensa él que pudo ser aquello, desde una visión excesivamente romántica que, en parte, puede entenderse como un intento de buscar para la Casa de la Ciudad un inexistente pasado hispanomusulmán que evite su derribo.

Conclusiones

La *Sala del Consell* no poseía la singular calidad artística de la Sala Dorada, aunque su antigüedad y decoración deberían haber movido a preservar al menos los fragmentos más significativos de su techo, como propuso la Comisión Provincial de Monumentos. A pesar de la pérdida, partiendo del contrato de 1427 y la descripción de Zacarés de 1856 es posible restituir con bastante fidelidad su configuración estructural. Por otro lado, se ha comprobado que existen algunos elementos dispersos que podrían proceder directamente de esta techumbre medieval, como las tablas con retratos de reyes del MNAC o el tablero cerámico del Museo González Martí. Otra pieza mejor documentada es la talla del Museo Arqueológico Nacional, añadida en el siglo XVI.

Igualmente se ha analizado el posible origen de otros fragmentos líneos vinculados directa o indirectamente a la *Sala del Consell*. Algunos de ellos, incorporados a la roca "Valencia", podrían corresponder al mobiliario de la estancia, mientras que los escudos de las colecciones municipales probablemente provendrían del friso de su antesala, ejecutado en 1514. Todas estas piezas dispersas constituyen la memoria viva del gran salón donde durante siglos se celebraron las reuniones plenarias del Consejo Municipal de Valencia.