

La Capilla de los Jurados revisitada: reflexiones para una lectura arquitectónica

Federico Iborra Bernad

Departamento de Composición Arquitectónica.
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

En 1919 el historiador Luis Tramoyeres publicaba en la revista *Archivo de Arte Valenciano* un extenso y documentado estudio monográfico sobre la Capilla de los Jurados, secuela de otro dedicado a los artesonados de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, que vio la luz en 1917¹. No es casualidad que 1917 fuera el año en que se instaló la techumbre de la desaparecida Sala Dorada en el piso superior del Consulado del Mar, lo que explica el interés por buscar información sobre las cubiertas de madera de la primitiva sede municipal, completando la escueta información ofrecida por Vicente Boix y José María Zacarés².

El artículo dedicado a la Capilla de los Jurados se centraba sobre todo en temas pictóricos y escultóricos. En él se hicieron grandes aportaciones a la historia de la pintura valenciana, como la identificación del primitivo retablo de Van der Stockt, o la puesta en valor de los lunetos renacentistas pintados por Miquel Esteve y Miquel del Prado. Desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo, su análisis era excesivamente parco. Por ello consideramos importante hacer una revisión del mismo aportando un enfoque diferente.

Palabras clave: Capilla de los Jurados / bóveda / Joan Corbera / Miquel Esteve / Juan Sariñena

ABSTRACT

In 1919 the historian Luis Tramoyeres published in the journal Archivo de Arte Valenciano a documented and extensive study of the Chapel of the Jury, the sequel to another dedicated to the coffered ceilings of the old Town Hall of Valencia, which was released in 1917. It is no coincidence that 1917 was the year in which the ceiling of the former Golden Hall was installed on the upper floor of the Consulate of the Sea, which explains the interest in seeking information on the wooden roofs of the early municipal headquarters, completing the brief information provided by Vicente Boix and José María Zacarés. The article on the Chapel of the Jury was focused mainly on painting and sculpture themes. It made great contributions to the history of painting in Valencia, as the identification of the original altarpiece by Van der Stockt, or the valorisation of the Renaissance lunettes painted by Miquel Esteve and Miquel del Prado. From the architectural point of view, however, his analysis was too sparse. It is important, therefore, to consider a review of it by providing a different approach.

Key words: Capilla de los Jurados / bóveda / Joan Corbera / Miquel Esteve / Juan Sariñena

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 parcela era algo mayor. Su configuración definitiva era 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 no sufrieron daños. Con motivo de su reconstrucción, 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 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. Frustrada la idea de construir una nueva sede, se ocupó y habilitó el resto del antiguo colegio neoclásico, añadiendo la actual fachada en 1904³.

La nueva Capilla de los Jurados

La Capilla de los Jurados de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia no estuvo siempre en el mismo lugar ni fue la única que existió en el edificio. A partir de las noticias documentales rescatadas por Vicente Boix, el artículo de Tramoyeres, el exhaustivo vaciado de la época medieval publicado por el profesor Amadeo Serra y el material inédito del siglo XVI, se puede plantear la existencia de al menos tres capillas anteriores diferentes en el edificio, quizás incluso cuatro⁴. Sin embargo, por limitaciones de

- 1 La referencia concreta de los dos artículos es: TRAMOYERES BLASCO, Luis: “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 3/1 (1917) 31-71, y del segundo: TRAMOYERES BLASCO, Luis: “La Capilla de los Jurados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 5 (1919) 73-100.
- 2 El origen de la bibliografía sobre la antigua Casa de la Ciudad de Valencia es, sin duda: ZACARÉS 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 RICARTE, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, Imprenta de J. Rius, 1863. En la reunión del pleno municipal del 26 de febrero de 1855 se aprobaba que Boix publicara un folleto de cuatro pliegos en el que se recogerían documentos y contratos relativos a la construcción del edificio (Archivo Histórico Municipal de Valencia, *Libro de Actas* del año 1855, D- 298, acuerdo nº 299). Es posible que se boicoteara la publicación de Boix, que no vio la luz hasta después del derribo y como apéndice a una obra de gran difusión como fue su citada guía urbana. En ese sentido, es también significativo que Zacarés editara su opúsculo en Barcelona y no Valencia, y sobre todo que no entregara personalmente ni un solo ejemplar al Ayuntamiento, que recibió seis enviados por el notario y ex secretario municipal Timoteo Liern, según consta el 16 de octubre de 1856 (AHMV, *Libro de Actas* del año 1856, D- 300, acuerdo nº 1211). Autores posteriores como el marqués de Cruilles o Teodoro Llorente manejaron los textos de Zacarés y Boix.
- 3 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. Respecto a la demolición, puede verse: PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando: “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”, en *Ars Longa*, 20 (2011) 139-152. Para 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.
- 4 Nos referimos concretamente al altar bajo la advocación de San Miguel en la Sala del Consejo Secreto; la capilla alta de la prisión, de 1454; la Capilla de la Eseribanía, renovada entre 1506 y 1508, vinculada a la Sala Dorada y con un retablo de la Virgen, con una escena de la Adoración de los Magos, pintado por Joan Martí. Finalmente, en 1434 Joan Llobet hacía trabajos para la capilla donde tenían que estar las reliquias y ejecutaba una clave de bóveda con San Miguel, en el momento en que se está trabajando en la zona del Racionalato. Algunos de estos datos fueron publicados ya por Boix y otros los damos a conocer ahora.

espacio nos centraremos en la llamada Capilla de los Jurados.

El 14 de diciembre de 1510 se tomaba el acuerdo para la construcción de una nueva capilla para la Casa de la Ciudad. Concretamente se proveía *que de la cambra que es entre la cambra del Consell Secret dels dits Magnífichs Jurats e lo archiu del dit Magnífich Racional sia feta una capella e del que restara de la dita cambra sia fet un archibuet*⁵. La capilla adoptó una planta cuadrada y el resto de la antigua habitación se segregó para convertirse en un pequeño local destinado a archivo. En este *archibuet*, que podría ser el “pasillo” a espaldas del retablo recordado por José María Zacarés⁶, fue precisamente donde comenzó el incendio que destruyó gran parte del edificio en 1586⁷.

Las obras de la capilla no comenzaron hasta casi un año después, el 7 de septiembre de 1511⁸, pero durante el tiempo transcurrido se fue haciendo acopio de *pedra blanca per la capella de la sala*⁹ y se hicieron gestiones para adquirir en la localidad de Picassent una cantera de alabastro, con la intención de usar este material en su por-

tada¹⁰. No obstante, al poco tiempo se detuvo la actuación sobre la capilla, dando prioridad a concluir las obras del Consulado del Mar. El 17 de julio de 1517 se acuerda reanudar las tareas, incluyéndose indicaciones explícitas para que se construyera una bóveda y se le diera acceso con un arco desde la *cambra del Consell Secret*¹¹.

El 17 de Septiembre de 1517 se firmaban las capitulaciones sobre la ejecución de una tempranísima portada renacentista. Un mes después, el 16 de diciembre de 1517, el Consejo aprobaba el encargo y comenzaban las obras¹². Tenemos noticia de que finalmente se empleó *pedra blanca* y no alabastro¹³ y sabemos también que Joan Corbera reparó una ventana de arcos trilobulados o *finestra de corbes* en la referida capilla¹⁴. Probablemente se desplazó la antigua ventana para que quedara centrada en el nuevo espacio, que era un poco más corto que la habitación inicial. En este sentido podríamos entender la anotación del gasto del 19 de diciembre, *per portar una biga de la Lonja a la Sala per pijar la paret*, es decir, se llevó una viga desde la Lonja para apearse el muro¹⁵.

5 AHMV *Lonja Nueva* e³-23, f-130r. La primera noticia de esta fecha la ofreció CARRERES ZACARÉS, Salvador: “Notas para la historia de la capilla de la Casa de la Ciudad”, en *Almanaque Las Provincias para 1925*, 245-250.

6 ZACARÉS, J. M.: *Memoria...*, pp. 25-26

7 Para la descripción del incendio: BOIX, V.: *Historia...*, tomo I, pp. 423-424. El texto está copiado, con alguna variación ortográfica, de la obra del padre Teixidor (TEIXIDOR TRILLES, Joseph: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895, tomo I, pp. 167-169)

8 AHMV *Lonja Nueva* e³-23, f-131r.

9 AHMV *Lonja Nueva* e³-22, f-70v. Se pagó a Pedro de Vilanova 12 ducados por una parte de la piedra blanca para la capilla. Se hace referencia a piedra específica para esculpir, que generalmente podía proceder de la cantera de Bellaguarda, cercana a Villarreal, o de la Baronía de Alberique. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, p. 182.

10 AHMV *Lonja Nueva* e³-22, f-81v. Se recoge el pago de 10 sueldos y 6 dineros por *una anada de Agostí Munyos ab altre a Picassent per a comprar una pedrera de alabastre [...] pedra que ha mester la ciutat per al portal de la capella que te de fer a la Sala*.

11 En el texto se dice que los Jurados *provebexen que la capella de la sala de la dita ciutat se faça, ço es de la cambra del Consell secret al apartament de la cambra que sta a la part del archiu del magnífich racional ab hun arch e ab los peus de pedra blanca y rexxat, corresponga a la dita cambra de consell secret, e que sia feta molt bella de volta y tal qual pertany a tant insigne ciutat* (BOIX V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 279-280). El acceso primitivo probablemente sería desde la galería del patio.

12 AHMV *Lonja Nueva* e³-29, f-21r. La transcripción completa del texto fue publicada por BOIX V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 284-288 y revisada por TRAMOYERES, L.: “La Capilla...”, pp. 86-88. En los libros de cuentas encontramos los pagos fraccionados, como los 500 sueldos entregados a finales de diciembre de este año (f-29v).

13 AHMV *Lonja Nueva* e³-29, f-22r. Pagos por llevar las piedras blancas de la Lonja *que staven davant moltes pedres, per fer lo portal de la capella de la Sala*. (23 de diciembre de 1517). Recuérdese el pago en 1510 por ir a inspeccionar la cantera de Picassent, que según parece no acabó comprándose.

14 AHMV *Lonja Nueva* e³-29, f-22r. Pago a Joan Corbera de 126 sueldos *per provisió feta a XX de agost proposat [...] per hun stall de la finestra de la capella*. Se pagan también 18 sueldos *ultra los sis ducats* que ya se habían dado por la capilla, *per ço com una corba nova es stada feta com la vella que se tranca*. En el f-24v encontramos el pago a Corbera *per la corba de la finestra de la capella*.

15 AHMV *Lonja Nueva* e³-29, f-42r.

Por acuerdo del 8 de febrero de 1518 el pintor Joan Martí doraba las 13 claves de la bóveda, cobrando por ello un total de 43 ducados¹⁶. El 6 de mayo los Jurados ordenaban *que la capella nova, axi de dins com les parets y cuberta y lo de fora, sia pintat*¹⁷. Más adelante se especificaba que se tenía que pintar *la cuberta de la capella y encara la cambra del Consell Secret*¹⁸. Entre los materiales de los pintores encontramos *blanquet, flor de tina* (para hacer color azul) *bitum per pegar, negre, fulla dor y vert per fer les corones* (seguramente de los escudos reales)¹⁹. El 18 de septiembre se contrataba con el pintor Miquel Esteve la ejecución de ángeles en la bóveda y un apostolado en los lunetos, que se completarían con el dorado y policromado de nervios y molduras, según acuerdo entre los Jurados y el pintor municipal Joan Martí el 20 de septiembre de 1518²⁰.

LA PORTADA RENACENTISTA DE LA CAPILLA

En uno de sus frentes [del Salón del Consejo Secreto] está la capilla cuya portada de arco semicircular sobre pilastras pareadas corintias deja unos casilicios en que se hallan colocadas las estatuas de los dos Santos Juanes; sobre las pilastras las de los santos Vicente Mártir y Ferrer, y los apóstoles Juan y Santiago; en las enjutas Serafines; en las ménsulas y pilastras escudos de armas y trofeos; y bajo el arco con apoyo en las impostas, la Santísima Virgen con el niño en los brazos, y dos ángeles que tocan la flauta y la cítara; figuras todas de

*poco mérito; no así los floroncitos y demás adornos; una verja de dos hojas, de hierro dorado sirve de puerta*²¹.

Así nos describía José María Zacarés esta tempranísima portada renacentista, unos pocos años antes de su desaparición. La férrea reja se guardó en los almacenes municipales y finalmente se acabó instalando en la torre de la Lonja. Tramoyeres recoge la noticia de que fue labrada por el maestro castellanense Gaspar Monsen en 1601 y que se restauró en 1902²². Del resto no se conservó nada, aunque contamos con el documento de las capitulaciones de la portada, firmadas el 17 de Septiembre de 1517, que aporta detalles sobre la ornamentación pactada y nos permite comprender los términos con que los valencianos del siglo XVI hacían referencia a las novedosas decoraciones renacentistas.

Sabemos que la obra de talla fue llevada a cabo por Jaume Vicent, prestigioso *ymaginaire* o escultor, documentado anteriormente en las obras del Consulado del Mar y del Palacio de la Generalidad, donde ejecutó diversas piezas decorativas²³. El contrato original es largo y ya fue transcrito por Boix y por Tramoyeres²⁴, por lo que aquí únicamente lo comentaremos e intentaremos analizarlo.

La obra tenía que ejecutarse en piedra y resolverse *al art roma*, según una *mostra* o diseño proporcionado por los Jurados al maestro Vicent. Esta *mostra* podría ser un esquema realizado por algún tracista buen conocedor del léxico

¹⁶ AHMV Lonja Nueva e³-29, f-65v. La anotación es una apoca por cobrar los primeros 20 ducados sobre el total.

¹⁷ AHMV Lonja Nueva e³-29, f-65v.

¹⁸ AHMV Lonja Nueva e³-29, f-66r. Tenemos anotado la fecha de 4 de mayo, pero no debería ser anterior a la provisión de los Jurados, por lo que debe haber un error en alguna de ellas.

¹⁹ AHMV Lonja Nueva e³-29, f-69v.

²⁰ La transcripción completa del texto fue publicada por BOIX V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 282-284 y recogida por TRAMOYERES, L.: "La Capilla...", pp. 89-90.

²¹ ZACARÉS, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25.

²² TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Hierros artísticos: aldabones valencianos de los siglos XV y XVI*, Barcelona, Tipografía de J. Vives, 1907, pp. 10-11. Carreres lo transcribe como Gaspar Monseu y añade el dato de que era *manya de la vila de Castelló de la Plana*, pero interpreta erróneamente que se trataba de un cierre del presbiterio. Véase CARRERES, S.: "Notas...", p. 248.

²³ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *La Lonja de Valencia*, Valencia, Consorci d'editors valencians, 1988, p. 78 y ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *El palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 29-30, respectivamente.

²⁴ Véase nota 12.

clásico, quizás el pintor Fernando Yáñez de la Almedina o alguien de su círculo²⁵. El escultor ofrecía únicamente su trabajo, por el que se pagarían 6500 sueldos, puesto que la piedra y el material auxiliar iba a ser proporcionado por la Ciudad. La portada estaba concluida en 1520, cuando se encargó una visura al cantero Miquel Maganya –discípulo de Pere Compte– y al escultor Onofre Forment, hermano del prestigioso Damià Forment²⁶.

La altura de la pieza debería alcanzar prácticamente la correspondiente a la *coberta* o techo de la habitación, dándole la anchura proporcionada –*que pertany molt bona gracia lo portal*–. El contrato también describía pormenorizadamente la decoración de los distintos elementos que lo componen. Empezaba desde abajo, especificando que cada plinto debía estar hecho *de molt bona gracia, ni alt ni baix* y tener *un envasament de motlures, axi altes com baixes*, es decir, las que aparecen arriba y abajo del pedestal, y *en lo mig de aquells, quey haia una armeria ytaliana, ço es, una cuyraça o auriga ab unes flexes y unes carcaxes per ques cosa nova y requerix star alli*.

Todavía dentro de la tradición escultórica del *quattrocento* romano, las pilastras irían decoradas con *candelieri* –*los quals pilars ab ses vases y capitells y perls cantells dels pilars fes motluretas ab sos candelers de fullanes*–. Eran un total de cuatro pilares y entre cada pareja iría una hornacina o *pastera molt galant*. Una la ocuparía la imagen de San Vicente Ferrer, pero se omite toda referencia a la otra. Por Zacarés sabemos que a la segunda correspondía una imagen de San Vicente Mártir, que bien podría haberse realiza-

do anteriormente como prueba para adjudicar el encargo. En todo caso, lo que se confirma en el documento es un remate avenerado –*sobre lo cap de aquella ymatge, en la pastera, una pechina ab una motlureta para daurar aquella*– y, a los pies de ambas hornacinas, *un festo Italia, y dins en aquell, hun angel ab les armes de Valencia ab una corona molt ben fet*²⁷.

Como las pilastras, cada jamba o *branca* tendría también candelabros, basas y capiteles en las impostas del arco. Este detalle lo encontramos en el grabado que representa la desaparecida portada del Palacio del Embajador Vich, levantado en la década siguiente. Recordaba también a la entrada de la residencia de los Duques de Mandas, porque había casetones con rosetas en el frente e intradós del arco o, según se expresa en el documento, *jaldetes ab ses motlures y en lo mig de aquelles unes roses hitalienes, y mes en lo dit arch quey haia unes roses pengant de nova fantasia hitalienes*. Igualmente encontramos medallones en los netos del arco, *en lo front del portal, en huns triangles, unes trofes hitalienes y en lo mig de aquelles unes medallas les que ses senyories volran*. Finalmente esos medallones se sustituyeron por ángeles, como se desprende del texto de Zacarés.

Sobre el arco y las pilastras debía correr un entablamento con su arquivitrabe, cornisa y friso decorado. El documento lo expresa utilizando el diminutivo, bastante habitual aún hoy en el habla valenciana: *hun arquivitrau ab hun cornisonet de damunt y entre motlura y motlura hun friset molt ben fet*. Este entablamento no era continuo, sino que presentaba quiebros o resaltes sobre los capiteles de los pilares²⁸.

25 Este caso sería similar al de los retablos pictóricos, donde se definían las trazas y dimensiones del marco de mazonería y después se indicaba en el texto del contrato lo que se pintaría en cada una de las escenas. LACARRA DUCAY, M. del Carmen: “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983) 553-582.

26 GÓMEZ LOZANO, Josep Mari: *La Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor: aproximación a su reconstrucción gráfica*, Salzburgo, Universidad de Salzburgo, 2003, p. 344.

27 Boix, en su transcripción, había interpretado aquí *ab una corasa* (BOIX, V.: *Valencia histórica...*, vol. II, p. 285) Nos parece más correcta la palabra *corona* trascrita por Tramoyeres, entre otras cosas porque unas líneas antes ya se ha usado la palabra *cuyraça*.

28 *Item, lo arquivitrau que ve sobre los capitells dels pilars principals, ha de star molt ben fet y damunt aquell son fris ab son corniso que vaga seguint los [en blanco] que venen sobre los pilars.*

Por encima de la cornisa encontraríamos cuatro imágenes, representando a San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Jorge y San Jaime. Entre éstas, un espacio central acotado por un *pilastró* a cada lado –seguramente una pilastra baja sin capitel– en el que se esculpiría una Virgen entronizada con ángeles en sus costados, rematado todo por *hun arch fet al roma, molt ben obrat, y als cantons del arch huns vasos ytalians*, posiblemente un frontón avenerado flanqueado por vasos o jarrones. Entre las pilastras y las esculturas laterales, *una obra ytaliana feta com hun arbota*, que suponemos podrían ser aletones o volutas de inspiración renacentista.

La redacción de este último pasaje es ambigua, puesto que no queda perfectamente clara la posición de las cuatro esculturas sobre los ejes de las pilastras²⁹. Siendo puristas en su lectura, los dos santos Juanes estarían situados sobre las hornacinas. Entre ellos se dispondría el grupo central con sus aletones y, finalmente, tendríamos a San Jorge y San Jaime colocados a los lados de la Virgen y sobre las pilastras interiores. El resultado es imposible de dibujar sin superponer unos elementos con otros, lo que nos confirma que el contrato estaba redactado a partir de una *mostra* o trazado muy esquemático sobre el cual se debatía oralmente la decoración concreta que se iba a ejecutar en cada zona, pero sin llegar a dejarlo plasmado sobre el papel.

Al comparar la obra contratada con lo descrito por Zacarés, comprobamos que hubo alteraciones importantes. Algunas de las esculturas

se cambiaron de sitio, lo que nos confirma que debían tener el mismo tamaño³⁰. Sin embargo, la principal diferencia radica en la completa eliminación del cuerpo superior de remate y el traslado de la imagen de la Virgen y los ángeles músicos al tímpano de la portada. Esta última decisión pudo tomarse al replantear la obra en el sitio y comprobar que una altura excesiva limitaría el ancho del paso.

De todo ello lo único que conservamos es la reja, actualmente instalada en la Lonja. En este momento posee una anchura enorme, de 3,2 metros, sin que aparentemente se haya suplementado nada. Creemos que más bien se pudo recortar para adaptarse al hueco existente, pues los módulos laterales son algo más cortos que los centrales. Restituyendo los cuatro tramos al mismo tamaño, podemos estimar una dimensión original de 4 varas ó 16 palmos, es decir, unos 3,6 metros.

Al intentar restituir gráficamente la portada advertimos que la configuración en arco de triunfo que describe la documentación no es demasiado canónica. Lo habitual es contar con cuatro hornacinas separadas a nivel de las impostas del arco central, y que cada columna posea un plinto independiente. En la fachada del antiguo Hospital de Játiva (c. 1540) encontramos una composición parecida a la descrita en el documento, con sólo dos hornacinas muy altas, hueco para estatuas sobre la cornisa a eje de las inferiores y un remate superior de forma apaisada, donde se representa a la Virgen cubriendo

29 [...] *y acaba canto dels pilars, sobre el corniso, una figura acaba canto, ço es, a bu, sent Joan bautiste e sent Joan evangeliste y alcostat de aquelles figures ha de haver hun pilastro, bu deça y laltre della, ab ses vases e chapitells y ses motlures y candeleros de fullanes molt ben fets.*

Item, mes que de aquell pilastro a la ymatge del canto, quey haia una obra ytaliana feta com hun arbota y en lo mig de entre pilastro en pilastro, una nostra senyora aseya en una cadira ab huns angels als costats per acompanyar aquella y esta asentada dins en hun arch fet al roma, molt ben obrat, y als cantons del arch huns vasos ytalians pera companyar aquells.

Item, al costat de nostra senyora, damunt lo pilar, dos ymatges de sent Jaume y sent Jordi, segons la mostra. [...] TRAMOYERES, L.: “La Capilla...”, p. 87.

30 En las hornacinas inferiores el contrato nos habla únicamente de San Vicente Ferrer, sin mencionar otra escultura de San Vicente Mártir, patrono de la ciudad. Zacarés, en el siglo XIX, vio ambas sobre la cornisa, seguramente en los extremos, mientras que las hornacinas bajas las ocupaban los Santos Juanes, es decir, San Juan Bautista y San Juan Evangelista que, según el contrato, tenían que haber flanqueado el remate superior. Sobre las dos pilastras centrales aparecerían Santiago –nombrado como San Jaime en el contrato– y San Jorge, patronos de las coronas de Castilla y Aragón, respectivamente.



Fig. 1.- Fotomontaje mostrando el aspecto probable de la portada renacentista de la capilla, a partir de las capitulaciones de la escultura y la descripción de José María Zacarés.

con su manto a un grupo de hombres y mujeres. También los plintos son sólo dos y no cuatro, con una proporción poco convencional.

Más próximo a nuestra portada, al menos en cuanto a cronología y detalles, es el curioso retablo de la Capilla de los Caballeros en la Catedral de Cuenca, realizado por Fernando Yáñez de la Almedina hacia 1526. Establecer alguna relación entre Cuenca y Valencia no es descabellado si pensamos que hasta poco antes de 1518 Yáñez residió en la capital del Reino y que ya dio trazas para elementos renacentistas muy tempranos, como el antiguo órgano de la Catedral (1510)³¹. De hecho, es muy probable

que la *mostra* mencionada en el contrato fuera un dibujo suyo. Eliminando el remate superior del retablo de Cuenca y aumentando de manera proporcionada el arco central hasta suprimir la predela, hemos preparado una restitución de la misma, añadiendo algunas esculturas tomadas de tumbas realizadas por Andrea Bregno en Roma hacia 1500 (figura 1).

Si escalamos esta portada hipotética en función a la dimensión propuesta para la reja de la Lonja, comprobamos que encaja perfectamente con respecto al ancho total de la habitación donde estaba. Algunos de sus elementos podrían estar representados en un lienzo de Jerónimo

31 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura renacentista valenciana 1500-1570*, Valencia, Bancaja, 1994, p. 38.

Jacinto Espinosa, pintado en 1662. En él se evoca a los Jurados y los Justicias de Valencia arrodillados ante la Inmaculada, que descansa sobre un altar, ante una tela roja de fondo. A ambos lados de la Virgen sobrevuelan la escena varios ángeles sosteniendo filacterias, y tras ellos se intuyen los altos pedestales y basas de unas pilastras, separadas unos tres metros. Estos elementos podrían ser una evocación parcial de la portada de la Capilla, que se encontraba ubicada en la *Cambra del Consell Secret*, lugar donde los personajes representados celebraban sus reuniones ordinarias.

LA CAPILLA DE LOS JURADOS EN EL SIGLO XVI

Aunque la decisión de habilitar una estancia como capilla se remonta a 1510, la construcción de la bóveda aparece mencionada sólo en 1517. La documentación indica explícitamente que se trataba de una bóveda de trece claves, lo que sugiere una forma octogonal de crucería con terceletes, similar a la proyectada por Andreu Julià un siglo y medio antes para la antigua Sala Capitular de la Catedral de Valencia³². Aunque la capilla municipal ofrecía la particularidad de presentar lunetos de medio punto, se trata de una solución arcaizante si pensamos en la capilla de Todos los Santos en la Cartuja de Portaceli (1510)³³. Una solución intermedia, con pechinas y crucería de

terceletes, se ejecutó unos años antes en la capilla del Palacio de la Generalidad (1511-1514)³⁴.

Vicente Boix publicó íntegro el contrato para el acabado pictórico, firmado entre los Jurados y el pintor Joan Martí el 20 de septiembre de 1518. El texto fue revisado y reproducido por Luis Tramoyeres en su artículo monográfico sobre la capilla, mereciéndonos atención algunos detalles que nos ayudarán a comprender mejor el aspecto original de la bóveda.

En los nervios de la bóveda se iban a dorar todos *los bosells e chanfrants*, ya marcados con una pintura ocre, seguramente el llamado “bol” que aún hoy se emplea como base para la colocación del pan de oro. Ello confirma que se trataba de nervios tardogóticos de perfil complejo. Sin embargo, el empleo del dorado era una novedad. Encontramos filetes dorados en las viejas fotografías de alguna de las portadas del Palacio de los Centelles de Oliva (1507-1510) y sabemos que en 1516 se doraron los nervios de las bóvedas de la Lonja, que habían sido policromados dos décadas antes³⁵. Aunque no se indica expresamente, suponemos que la piedra iría blanqueada con una lechada de cal para igualar su tono, recurso habitual del buen oficio. Parece que algunos nervios presentaban sogueados, quizá parciales como en la ampliación de la Colegiata de Gandía (1500-1507) puesto que más adelante el documento habla de dorar *bosells e chanfrants y cordes e entorns*.

32 Ésta, a su vez, podría inspirarse en la capilla del Palacio Episcopal de Tortosa. Sobre la bóveda de la Sala Capitular y sus precedentes hispánicos, MIQUEL JUAN, Matilde: “Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes”, en COSMEN ALONSO, Concepción, HERRÁEZ ORTEGA, M. Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coord.): *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 321-331.

33 BÉRCHEZ, J.: *Arquitectura renacentista...*, p. 38. No obstante, hay que considerar la posibilidad de que esta singular solución de una bóveda esquinada sobre pechinas, que no encontramos en Italia, pueda ser resultado directo de un revestimiento sobre una estructura gótica. Soluciones de bóvedas de crucería ochavadas sobre cuatro pechinas fueron habituales en el Reino de Valencia durante el siglo XIV.

34 El contrato completo fue publicado por ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *El palacio de la “Generalitat” de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, tomo III, pp. 46-48. Para la interpretación de la bóveda: IBORRA BERNAD, Federico: “Algunas bóvedas olvidadas del siglo XVI”, en NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos (ed.): *Bóvedas valencianas. Arquitecturas ideales, reales y virtuales de época medieval y moderna*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2014 (en imprenta).

35 ALDANA, S.: *La Lonja...*, tomo I, p. 82.

En todo el perímetro corrían *dos motlures*, que también iban a ser doradas, excepto algunos elementos intermedios en azul y carmesí. Por analogía podemos pensar que se trataría de una imposta corrida formada por dos bocelos y una escocia o *copada*, similar a las que encontramos todavía en la Lonja de Valencia, la Colegiata de Gandía o la Arcedial de Santiago de Villena. Sí que se especifica que la escocia, pintada de azul, tendría que contener una “viñeta” o decoración vegetal³⁶. Sería algo parecido al fingido de pámpanos o cardinas que existe en la policromía del artesonado del *Studi Vell* del Palacio de la Generalidad, realizada por el pintor Pere Bustamente en 1515. Este techo tuvo también bocelos dorados y conserva el color rojo en los tramos rectos de transición a la escocia³⁷. Por debajo de la imposta venía *la faxa que es en la fi de la capella*, es decir, un friso perimetral, de color azul con una inscripción en letras doradas³⁸. Finalmente se deberían decorar *les vases dor ab lavors que donat li seran*. La palabra *vasa*, en principio, parece remitirnos a la parte inferior de pilastras o semicolumnas adosadas a los muros, aunque no parece el caso concreto de esta capilla. Podrían los arranques de los baquetones que podían rodear rodearían los huecos de la puerta y la ventana, como los que se conservan en el palacio de los Duques de Gandía en Valencia,

aunque son elementos pequeños para recibir una decoración especial, según se sugiere. También podría interpretarse que se hace referencia a las ménsulas que servían de arranque a los arcos de la bóveda, descritas por Zacarés como “florones con las barras de Aragón”³⁹.

Todo ello se complementaba con los murales contratados dos días antes con el pintor Miquel Esteve, el 18 de septiembre de 1518. En el documento, firmado entre los Jurados y el artista, éste se comprometía a ejecutar en los “planos” situados entre los nervios cruceros una serie de ángeles *ab tota perfeccio acabats*, con instrumentos musicales diferentes y las alas doradas y matizadas de color *segons stan los angels de la capella de la Seu pintats*. En los planos de los triángulos de las esquinas, más pequeños, tenían que pintarse *angels de chiqua forma, tenint en les mans scrits, e en los scrits, pintats tots los inproperis de la pasio de nostre senyor Deu Jesucrist*.

Las referencias a las pinturas de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia, realizadas por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio a partir de 1472, son totalmente explícitas en el contrato. Así podemos hacernos idea de que los ángeles músicos de Miquel Esteve iban a ser muy similares a los que recientemente se han recuperado en la Seo⁴⁰. Por ello hemos preparado un fotomontaje sobre una fotografía de la

³⁶ El significado originario de la palabra “viñeta” se refiere al adorno en figura de sarmientos que se pone en las primeras páginas de un libro. También se usa en relación a una decoración arquitectónica en forma de dibujo continuado de hojas más o menos afiligranadas y zarcillos.

³⁷ En el contrato se especifica que el pintor *daure de or fi los bordons grossos... les copades de cascuna galdeta sien collarades de adzur e los replans de les dites jaldetes sien de carmesi... e que sobre lo adzur faça mostres de or mes fi*. Archivo del Reino de Valencia *Generalitat* nº 2738, 30 de enero de 1515, citado por MONTESINOS PÉREZ, José Manuel: “Un recorrido por el Palau de la Generalitat de Valencia a través de sus techumbres”, en PALAIA PÉREZ, Liliana y TORMO ESTEVE, Santiago: *24 lecciones sobre conservación del patrimonio arquitectónico. Su razón de ser*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 333-366.

³⁸ Debe recordarse que en lenguaje tradicional de cantería se llama siempre capilla a la propia bóveda, como podemos comprobar en el manuscrito de Vandelvira, estudiado por: PALACIOS GONZALO, José Carlos: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Leria, 2003.

³⁹ ZACARÉS, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25. En algunas bóvedas del XVI las ménsulas quedan por debajo de la moldura perimetral, deformándola a su paso. Sin embargo, en un ejemplo temprano del palacio de los Centelles en Oliva, el friso pasaba limpiamente por debajo de las ménsulas.

⁴⁰ Sobre estos puede verse: PÉREZ GARCÍA, Carmen: *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Valencia, Arzobispado de Valencia-Generalidad Valenciana, 2006. En la Catedral los arcos formaletes son ojivales, lo que crea un ángulo en la plementería que la divide en dos planos curvos y obliga a disponer dos ángeles entre cada par de nervios.



Fig. 2.- Fotomontaje mostrando el aspecto probable de la bóveda, a partir de las capitulaciones de la decoración pictórica.

bóveda de su Sala Capitular, incorporando los ángeles y los lunetos que se referirán más adelante (figura 2).

Aunque se tomaba como modelo la obra de los pintores italianos, el resultado iba a ser muy diferente. Aparte de la calidad del artista, en la capilla municipal no se iba a emplear el costoso lapislázuli para los fondos y, sobre todo, la presencia de terceletes implicaría un resultado mucho más recargado. Probablemente sólo se ejecutaron figuras en los ocho paños triangulares exteriores, como se había hecho en la bóveda del Salón de los Ángeles del Palacio del Real⁴¹. Nuevamente, al igual que vimos en el contrato de la portada, queda claro no existía un proyecto completo previamente dibujado, sino una difusa intención decorativa acordada por escrito.

La decoración no terminaba allí, sino que abarcaba también los *migs redons* de los lunetos *los quals son finicions deles voltes de la dita capella*, por encima del friso que hemos visto antes. En el principal, situado sobre el altar, debía representarse *la maiestat de nostre Senyor Deu Jesucrist e en*

lo entorn de aquella hun arach de cherubins, molt ben acabats, todo ello segons sta en la magestat de la capella de la Seu de Valencia. En el resto de los lunetos deberían representarse *los dotze apostols, molt ben acabats, sentados en hun banch ab doser a les spalles, sosteniendo cada uno en su mano les insignies de son martiri, segons se costumen de pintar los apostols y en la otra mano un libro, segons stan pintats los apostols de la capella de la Seu de Valencia*.

Nuevamente nos encontramos con alusiones a la obra pictórica de la Catedral, aunque ahora el modelo nos es desconocido por permanecer oculto tras la decoración barroca. Las referencias documentales al mismo son escuetas puesto que el contrato para esta última, trascrito por Sanchis Sivera, sólo indica que “enfrente y debajo de las ventanas se pinte una historia, y en los otros espacios sean pintados los apóstoles a voluntad de dicho honorable Cabildo”⁴². No obstante, noticias de 1476 nos confirman que Paolo de San Leocadio se hizo cargo de *los apostols i la majestat ab los seraphins e altres coses*, y se sabe que Sariñena repintó en 1583 la imagen de Cristo, situada sobre el retablo mayor⁴³. El apostolado

⁴¹ Sabemos que en 1596 se renovó la pintura, reproduciendo en los paños exteriores ocho ángeles sosteniendo escudos reales de Aragón con el murciélago, y follajes de colores en los plementos internos. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias”, en *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006). 129-164, concretamente p. 149.

⁴² SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, p. 150.

⁴³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano”, en *Ars Longa*, 19 (2010) 57-62. Todo el presbiterio debió levantarse en el siglo XVII para dar mayor visibilidad al altar, algo antes de la renovación de Pérez Castiel, quedando prácticamente oculta la imagen de Cristo en Majestad.

se repartía por los cuatro paños restantes, sobre los arcos, seguramente sentados en bancadas cubiertas por doseles como en la Capilla de los Jurados. Por otro lado vendría la idea de ubicar la figuración en los lunetos, que nos remite a la Capilla de la Generalidad (1514) decorada con Cristo en Majestad y siete profetas⁴⁴.

Concluye el contrato municipal especificando detalles sobre la calidad de los acabados y el modo de ejecución para que sean duraderas —al óleo y con tres capas de preparación aplicadas sobre yeso— así como el pago de 4400 sueldos por su trabajo y el plazo de finalización hasta septiembre de 1519. En la documentación posterior aparece una segunda figura, la de Miquel del Prado, que Tramoyeres supone subcontratado por Esteve al verse desbordado por el trabajo. Esteve recibió la última parte de lo pactado el 25 de mayo de 1520⁴⁵, aunque todavía en junio de 1521 se remuneraba al pintor municipal Joan Marti 27 libras 7 sueldos *per parte que ha per pintar la volta de la capella de la Sala de la dita ciutat*⁴⁶.

Tanto Prado como Esteve son personajes poco conocidos que dominaban el lenguaje renacentista, por lo que Tramoyeres los considera discípulos o colaboradores de Yáñez de la Almedina y de Llanos, quienes estuvieron trabajando en las puertas del retablo de la Catedral de Valencia entre 1505 y 1513⁴⁷. Los dos maestros cas-

tellanos habían dejado Valencia en 1518, lo que explicaría la intervención de pintores locales de menor categoría. Recientemente se ha averiguado de Miquel Esteve que era natural de Xàtiva y que estaba afincado en Valencia desde al menos 1510⁴⁸.

El apostolado se ocultó en el siglo XVII, pero fue hallado y recuperado durante el derribo de la antigua Casa de la Ciudad y actualmente se conserva en las colecciones municipales. Tramoyeres nos refiere la existencia de cinco lunetos restaurados y dos con la imprimación del dibujo. Los primeros representarían a San Jaime, San Pedro, San Bartolomé con San Mateo, San Juan Evangelista y San Pablo; y los segundos, irrecuperables aunque legibles, son los de San Marcos y San Jaime el menor (figura 3)⁴⁹.

Lo cierto es que no se conservan siete, sino ocho lunetos, repartidos entre el Museo Histórico Municipal y el Museo de la Ciudad. En el primero hay cuatro, que están expuestos: San Andrés (117 x 156 cm); San Pablo (95 x 162 cm); San Bartolomé con San Mateo (118 x 190 cm); y Santiago el Mayor (123 x 236 cm). En el segundo se pueden ver a San Juan (113 x 152 cm) y San Pedro (117 x 167 cm), guardándose en los almacenes dos lunetos más con las efigies de San Felipe (95 x 162)⁵⁰ y Santiago el Menor con San Judas Tadeo (110 x 155 cm). En estos últimos se

44 [...] *Considerat que entre los cruers de dita capella yba buyt formers [...] sien fetes de bulto una Mat. ab en un circuli e set profetes que ocupen los dits formers e la Mat. se dins lo former den mig e los profetes se posen bun dins cascu dels altres formers e los profetes se posen aferits e cascu tinga al adheredor bun rotol o titol los quals stigue ben lavorats netegats e acabats.* ALDANA, S: *El palacio...*, tomo III, p. 47. La forma de utilizar los lunetos y la colocación de filacterias nos recuerda a las decoraciones de Pinturicchio para la Sala de las Sibilas en los apartamentos de Alejandro VI en el Vaticano (1492-1494).

45 AHMV *Manuals de Consells*, nº 58, f-III, citado por ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA, José María Ruiz de Lihori y Pardines (Barón de): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federic Doménech, 1897, p. 111.

46 AHMV *Lonja Nueva* e3-31, f-64r.

47 TRAMOYERES, L.: “La capilla...”, pp. 90-91.

48 Estos datos sobre este pintor aparecen en GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y CORBALÁN DE CELIS DURÁN, Joan: “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, en *Ars Longa*, 13 (2004) 11-31. Se puede encontrar alguna otra noticia personal en MIR CUÑAT, José: “San Dimas y el donante (atribuida a Miguel Esteve). Estudio iconográfico e iconológico”, en *Ars Longa*, 12 (2003), 33-42.

49 TRAMOYERES, L.: “La capilla...”, pp. 98-99.

50 En los antiguos inventarios del Museo, San Felipe aparece identificado como San Matías. Quizá sea éste el supuesto San Marcos que cita Tramoyeres.



Fig. 3.- ESTEVE, Miguel: *Santiago Apóstol* (luneto). Museo Histórico del Ayuntamiento, Valencia.

trasladó el dibujo a un tosco lienzo por ser irre recuperable la pintura original, lo que explica que no estén expuestos.

Todos ellos tienen forma semicircular, aunque algunos están cortados lateralmente. Este corte es de origen, porque la pintura se adapta a la forma actual. Parece lógico pensar que los lunetos cortados corresponden a los triángulos exteriores del octógono, cuyos lados tienen una longitud necesariamente menor. Sin embargo tenemos al menos cinco lunetos cortados por la derecha, en lugar de los cuatro que serían de esperar. Dado el perímetro del edificio, pensamos que la planta de la capilla no era perfectamente cuadrada y que los dos lunetos con las parejas de evangelistas corresponderían a tramos centrales, por razones puramente compositivas. En este caso, el corte brusco que se produce en ellos se debe al arranque de uno de los cruceros. Hemos restituido con bastante aproximación la planta de la capilla

a partir de los lunetos conservados, llegando a una solución sencilla después de haber planteado numerosas hipótesis alternativas (figura 4). El aspecto más discutible podría ser la superposición del crucero y el tercelete en la zona irregular, pero es coherente con la idea de mantener el eje de los lunetos cortados y sirve para explicar una configuración especial de los lunetos de San Juan y San Andrés. Este tipo de soluciones artificiosas es propio del tardogótico alemán, pero fue también empleado en Castilla por maestros como Simón de Colonia.

Por la documentación de los Libros de Actas municipales sabemos que el 1 de septiembre de 1860 se decidió extraer los doce lunetos y que se encargó a Francisco Martínez Yago, profesor de pintura y conserje de la Academia de San Carlos, que trasladara uno de ellos a lienzo y que, en vista del gasto, ya se vería qué se hacía con los demás⁵¹. Martínez Yago fue uno de los pioneros

51 AHMV, *Libro de Actas* del año 1860, D- 305, acuerdo nº 268.

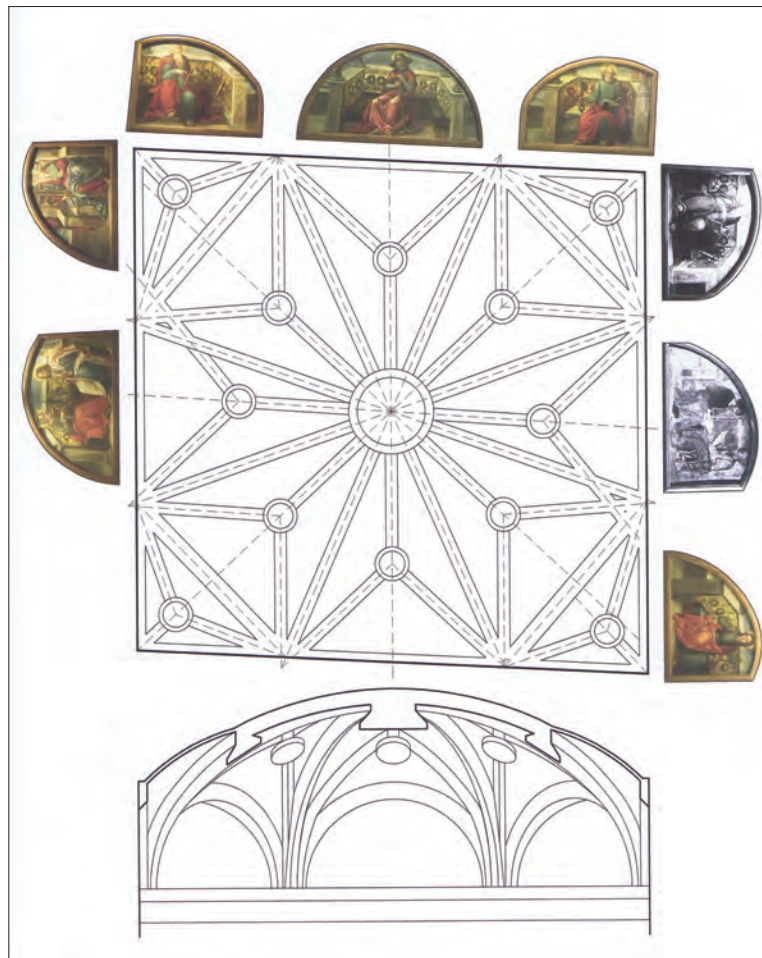


Fig. 4.- Restitución de la geometría de la bóveda y correspondencia de los lunetos conservados.

de la restauración pictórica, trabajando sobre las tablas de Juanes en San Nicolás, los lienzos de la Catedral y San Andrés, un San Bruno de Ribalta y otras obras llegadas desde Inglaterra, Francia e Italia⁵². Su hijo, Salvador Martínez Cubells, continuaría con la misma especialidad trabajando durante años como restaurador en el Museo del Prado. En las actas municipales

consta explícitamente que Martínez Yago restauró cinco de los lunetos de la capilla, seguramente los menos deteriorados, guardándose el resto⁵³.

Según Tramoyeres, se habría restaurado solamente el luneto que representa a San Jaime y los otros, protegidos por gasas, se depositaron en los desvanes de la Casa de Enseñanza hasta

⁵² ALCAHALÍ: *Diccionario...*, p. 205.

⁵³ AHMV, *Libro de Actas* del año 1860, D- 305. En la reunión del 29 de diciembre de 1860 se da cuenta de que se habían extraído varias de las pinturas al fresco de los lunetos de la capilla. Se habían restaurado cinco de ellas, cuyo coste ascendía a trescientos reales cada una. Fueron guardadas otras siete, estimándose un coste de 1000 reales cada una. Se acordó pagar por lo ya restaurado y buscar un lugar conveniente en el edificio de la Casa de Enseñanza, esperando a ver los resultados para tomar una decisión sobre los otros. No hay más anotaciones al respecto.

que en 1896 fueron redescubiertos y entonces Vicente Borrás actuó sobre cinco más, quedando otros dos como irrecuperables⁵⁴. Contrastando ambas informaciones llegamos a la conclusión de que Martínez Yago restauró en 1860 otras cuatro piezas, hoy perdidas. Podría pensarse que estas cuatro piezas se corresponderían con dos fragmentos menores conservados, concretamente parte de un Ángel Custodio y la efigie de la Virgen, atribuidos a los mismos pintores renacentistas, así como las cabezas de San Vicente Ferrer y del Beato Nicolás Factor, de factura posterior⁵⁵. Sin embargo, la referencia documental a los doce lunetos y la cantidad pagada en 1860 nos hace pensar que fueran piezas de tamaño equiparable al de San Jaime. Tras la primera restauración se acordó ubicar lo recuperado en algún lugar del propio Ayuntamiento, pero pudo haber acabado en cualquier otro edificio municipal desaparecido o transformado⁵⁶.

LA CAPILLA DE LOS JURADOS EN EL SIGLO XVII

Hasta ahora hemos analizado la capilla construida a principios del siglo XVI. Sin embargo, poco tiene que ver con la imagen que de ella nos presenta José María Zacarés a mediados del XIX:

La capilla obra del maestro Jaime Vicent costó 6.500 sueldos valencianos, fue construida como ya se ha dicho en 1517; forma un cuadrado de 30 palmos con bóvedas

de crucería, en cuyos arranques hay florones con las barras de Aragón: el retablo [está] compuesto de cuatro columnas corintias en el primer cuerpo y dos en el segundo; fue dorado con mucho gusto por Jaime Andreu que lo concluyó en 19 de Diciembre del mismo año, y se le abonaron 20 ducados de oro; la tabla que cierra el nicho es de Juan Moria, la colocó en 20 de Septiembre de 1518, y costó 3.000 sueldos. Frente al altar se conservan todavía los seis siales con reclinatorios de nogal que servían para los seis Jurados.

En los recuadros sobre la cornisa están pintados al fresco los cuatro Evangelistas, y en los planos el Salvador, la Purísima, los Santos Vicente Ferrer, Luis Bertrán y Pedro Pascual; los venerables Señor Patriarca, Francisco Gerónimo Siuri, y los Beatos Nicolás Factor y hermano Francisco del niño Jesús, ejecutados con muchísima inteligencia⁵⁷.

Salvando algún error evidente, como la referencia a Juan Moria⁵⁸, lo importante es la visión del conjunto, que poco parece tener que ver con lo definido en la documentación del siglo XVI. También es extraño que se hable de los “recuadros” con los evangelistas, que corresponderían a cuatro lunetos en lugar de doce. Sabemos que en el incendio de 1586 la bóveda podría haber sufrido algunos desperfectos, pero en ningún lugar se hace referencia a una reconstrucción completa que justifique un cambio radical⁵⁹. Por ello debe pensarse que la transformación pudo ser meramente superficial.

La supresión de ocho de los doce lunetos podría estar justificada porque algunos de ellos

⁵⁴ TRAMOYERES, L.: “La capilla...”, pp. 99-100.

⁵⁵ TRAMOYERES, L.: “La capilla...”, pp. 99-100. Actualmente estas piezas se encuentran decorando algunas dependencias municipales.

⁵⁶ Es posible que pudieran haber acabado en el desaparecido convento de San Gregorio, donde se conservaron algunas piezas procedentes del Ayuntamiento, como las tablas del primitivo retablo de la capilla, atribuido al pintor flamenco Van der Stockt e identificado por Tramoyeres en su artículo de 1919.

⁵⁷ ZACARÉS, J. M.: *Memoria histórica...*, p. 25.

⁵⁸ Tanto la fecha como la cantidad recibida coinciden sospechosamente con el contrato de Joan Martí para dorar la bóveda.

⁵⁹ El contrato firmado el 29 de agosto de 1587 con el maestro albañil Agostí Roca, para la reconstrucción de una parte de las cubiertas destruidas en el incendio de 1586, hace referencia explícita a unos *barandats* o bóvedas tabicadas que estaban rotas y que debían restituirse. BOIX V.: *Valencia...*, tomo II, pp. 274-277. Aunque es probable que fueran las de la capilla, no debe descartarse que se haga referencia a las del Racionalato, donde el incendio tuvo más fuerza, que finalmente se sustituyeron por un forjado de madera.



Fig. 5.- Bóveda del presbiterio en la Capilla de la Comunión del Convento del Carmen, Valencia (1613)

tenían una forma más irregular al estar cortados por los nervios. La operación podría haberse llevado a cabo fácilmente construyendo cuatro grandes trompas de yeso a modo de veneras. Encontramos una solución muy similar en la Capilla de la Comunión del Convento del Carmen de Valencia (concluida en 1613)⁶⁰ (figura 5) y en la bóveda del coro del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, que parece anterior a la renovación del templo en el siglo XVIII. El recurso de las

trompas bajo los arcos angulares está ya presente en la iglesia parroquial de Fuente la Higuera (1547-1597) y, con una solución diferente por tratarse de una bóveda esquifada, en la temprana Capilla de Todos los Santos en Portaceli (1510)⁶¹. Quizá no sea casualidad que también la capilla del Ayuntamiento de Catí presente una bóveda muy similar a esta última⁶².

De la relación de las imágenes ubicadas por Zacarés en los “planos” o paredes podemos

⁶⁰ Diseñada por el fraile carmelita Gaspar de Sent Martí, es la primera capilla de la Comunión conocida de Valencia. Los artífices fueron Gaspar Merino y Luis Tomás. GARCÍA HINAREJOS, Dolores: *Historia y arquitectura del convento del Carmen de Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia 2009, p. 36 Esta capilla estuvo cerrada al culto durante muchos años ante los problemas estructurales que padecía, actualmente controlados tras una intervención de emergencia. No obstante, entre manchas de humedades y desprendimientos de material presenta hoy en día un estado lamentable que esperamos se resuelva con una adecuada restauración.

⁶¹ BÉRCEZ, J.: *Arquitectura renacentista...*, pp. 38 y 102 para las referencias, pp. 126 y 254 para las imágenes.

⁶² Esta bóveda es visible en el plano de sección del edificio, dibujado por el arquitecto Francisco Grande y publicado en su texto “La Lonja-Casa de la Villa a finales de la Edad Media en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana”, en LARA ORTEGA, Salvador (coord.): *La Lonja. Un monumento del II para el III milenio*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2000, pp. 189-203.

intuir que el Salvador y la Purísima flanquearían el retablo principal, dedicado a San Miguel. Los santos Vicente Ferrer, Luis Bertrán y Pedro Pascual ocuparían el muro ciego a la derecha de la entrada, mientras que los venerables Patriarca, Francisco Gerónimo Siuri, así como los Nicolás Factor y Francisco del Niño Jesús se repartirían los flancos de la puerta y la ventana. Se conservan únicamente los retratos de San Vicente Ferrer y de Nicolás Factor, cortados y trasladados a lienzo (figura 6). Por las actas municipales sabemos que estas obras se consideraron de calidad mediocre y no se creyeron dignas de ser recuperadas⁶³. Este dato contradice la opinión de Tramoyeres, quien en su artículo da por supuesto que se trataba de lienzos⁶⁴.

La investigación de archivo llevada a cabo por este autor, y algún dato más que aporta el Barón de Alcahalí, demuestran que durante el siglo XVII los Jurados encargaron varios lienzos de carácter religioso, algunos de los cuales coincidirían en su temática con la iconografía descrita por Zacarés. A Sariñena se le encargó en 1601 una imagen de San Luis Beltrán, realizando también ese mismo año unos lienzos de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir para la Sala Dorada⁶⁵. En 1605 pintó un retrato del carmelita Hermano Francisco del Niño Jesús y en 1619 se le encar-

gó a Agustín Ridaura una Purísima Concepción, copia de la obra de Juan de Juanes, que firmó en 1625⁶⁶. Podemos añadir otros dos lienzos de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir que cobró en 1664 Andrés Marzo, discípulo de Ribalta, y que se colocaron a ambos lados del crucifijo que presidía el Salón de los Ángeles⁶⁷. Estos y otros lienzos, como el de la Inmaculada de Espinosa, se encontrarían decorando los salones principales del edificio, conforme a los ideales de la espiritualidad barroca. Pero lo que está claro es que ninguno de ellos se ubicó en la capilla, cuyos muros estaban ya enteramente decorados con pinturas murales.

Creemos que las nuevas pinturas de la capilla debieron realizarse en algún momento entre 1612 y 1619. Anteriormente estaba decorada con colgaduras, como los guardamaciles adquiridos en 1590⁶⁸. Que es una obra del XVII se deduce de la presencia del sacerdote franciscano Nicolás Factor (1520-1583), el carmelita descalzo Francisco del Niño Jesús (1544-1604) y sobre todo el Patriarca Juan de Ribera (1532-1611). No hemos encontrado noticias de Francisco Gerónimo Siuri, porque este personaje nunca existió. Con toda seguridad Zacarés estaba haciendo referencia al venerable Francisco Jerónimo Simó (1578-1612) quien protagonizó un singular

63 En la reunión del 4 de agosto se recoge lo siguiente: *Diose cuenta de un dictamen de la Comisión de Casas Consistoriales, producida a la comunicación pasada al Señor Alcalde por el Excmo. Señor Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, referente a las pinturas que existen en la Capilla de dichas casas, y las del retablo de la misma, y el que la citada Comisión opina que puesto que está reconocido el mérito de las del retablo, se recojan y guarden convenientemente por el Ayuntamiento para colocarlas en su día en las nuevas casas o bien darles el destino que mejor le pareciere; y respecto a las resultantes en los planos y lunetos a que hace referencia el citado oficio, puesto que se califican de muy escaso valor sin que la recomiende otra circunstancia que la de la antigüedad, por cuya razón le propone [...] por la conservación de un solo ejemplar, se invite al museo de pinturas para que valiéndose de los medios que crea oportunos, extraiga de su cuenta y riesgo, y retire el ejemplar o ejemplares que crea conveniente conservar en dicho museo a los fines que le ha sugerido el expresado celo que le distingue en todos sus actos; y se deliberó conforme con lo propuesto por la Comisión determinándose también a indicación del Señor Linares, que al poner este acuerdo en conocimiento del Presidente de la Academia, se le encargara la urgencia de la resolución en el particular, por hallarse muy próximo el derribo de la citada Capilla, y que en el caso de ser afirmativa pueda entenderse para llevarla a efecto, con el Presidente de la referida Comisión de Derribo (AHMV, Libro de Actas del año 1860, D- 305, acuerdo nº 229).*

64 Llega a afirmar textualmente que a fines del siglo XVII había expuestos en la capilla varios cuadros de artistas valencianos. TRAMOYERES, L.: "La capilla...", p. 97.

65 ALCAHALÍ: *Diccionario...*, pp. 340-341.

66 TRAMOYERES, L.: "La capilla...", pp. 97 y 98.

67 Estos lienzos, de gran tamaño y con decoraciones florales, se encontraban a principios del siglo XX en la capilla del cementerio de Valencia. TRAMOYERES, L.: "La capilla...", p. 97. A los pies de la Sala Dorada también había en el siglo XVIII un altar y un lienzo de Cristo crucificado, que se representó en uno de los dibujos realizados con motivo de las fiestas por la proclamación de Carlos IV, en 1789. Es probable que los lienzos de Sariñena, que estaban preparados para fijarse a la pared, flanquearan también a esta otra representación de Cristo.

68 CARRERES, S.: "Notas...", p. 249.

episodio de fervor religioso en la Valencia de principios del siglo XVII. La devoción al venerable *pare Simó* comenzó poco después de su muerte en 1612, alcanzando gran popularidad e incluso repercusión a nivel europeo, pero la oposición de las órdenes mendicantes y la Inquisición logró que se prohibiera y persiguiera en 1619⁶⁹.

Joseph María Settier, en 1866, indicaba que se conservaban en el Museo Municipal *los frescos que había en las paredes de la capilla, pintados por Cristóbal Llorens, los cuales se sacaron y pasaron al lienzo, y cuya operación dirigió un aficionado muy conocido*⁷⁰. Quizá se refería a los cuatro lunetos desaparecidos, pero también podrían ser las efigies de San Vicente Ferrer y el beato Nicolás Factor, atribuidas por Tramoyeres a Sariñena, coetáneo de Llorens y pintor de la Ciudad precisamente entre 1595 y 1619⁷¹. La autoría de Sariñena parece indiscutible, aunque debemos discrepar con la fecha propuesta por Tramoyeres de 1596, que realmente responde a la realización de las efigies de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir en dos de los lados de una de las torres del edificio, según relata Orellana y documenta el Barón de Alcahalí⁷².

La obra debía estar terminada mucho antes de 1640, cuando se pagó al desconocido pintor Antonio Mella *per un remendo que ha fet en les pintures de la capella de la Sala*. Tramoyeres interpreta que Mella estuvo retocando unos lienzos, aunque anteriormente ofrece el dato de que también Sariñena hizo reparaciones en 1596, y que éstas se advierten en algunos de los lunetos conservados⁷³. Lo más probable es que en ambos casos se actuara sobre murales y, de hecho, tenemos constancia de problemas similares debidos a la humedad en las pinturas ejecutadas por Juan Sariñena y Luis Mata años antes en el Palacio de la Generalidad⁷⁴.

A pesar de todo, no hemos encontrado ningún dato concreto que nos avale la cronología propuesta para los murales de la capilla. Los libros de obras de esta época consultados no recogen indicios de la actividad de los pintores, como sí ocurría en el XVI, y tampoco podemos descartar totalmente que se realizaran en época posterior, aunque no parece probable. Por ello dejamos abierto a futuras investigaciones el problema de la autoría y datación exacta de los frescos atribuidos a Sariñena.

69 Sobre el venerable Simó: FALOMIR FAUS, Miguel: “Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619”, en *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999) 171-183. La falta de escritos del padre Simó y, sobre todo, su pertenencia al clero secular fue la principal causa de la oposición de los miembros del clero regular. Creemos que las pinturas no deben tampoco ser posteriores a 1618 porque ese año se beatificó a Santo Tomás de Villanueva, que se podría haber añadido al conjunto en lugar del controvertido padre Simó.

70 SETTIER, Joseph María: *Guía del viajero en Valencia / Guide du voyageur a Valence*, Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866, p. 234. La atribución podría deberse a una interpretación errónea de la noticia que sitúa a Cristóbal Llorens pintando la peana hecha para el altar de la capilla en 1601 (ALCAHALÍ: *Diccionario...*, p. 189).

71 Aparte del pago en febrero de 1596 por los murales exteriores de la antigua Casa de la Ciudad, el Barón de Alcahalí cita otros encargos municipales, como una caja con las efigies de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir para enviar unas cartas al Papa (25 de julio de 1595), una decoración en la portada de la Celda de San Vicente (28 de junio de 1600) dos cuadros de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir para la Sala Dorada (28 de enero de 1601), otro del entonces beato San Luis Beltrán (7 de marzo de 1601) y en 1605 un retrato del hermano Francisco del Niño Jesús, cuya imagen publicó Tramoyeres. ALCAHALÍ: *Diccionario...*, pp. 340-341.

72 ORELLANA, Marcos Antonio: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica valenciana, 1924, tomo III, p. 34. Sabemos que las pinturas se hicieron en la torre oriental, representándose a San Vicente Mártir en el lado Sur, frente al Tribunal del Gobernador, y a San Vicente Ferrer al Este, mirando a la plaza. (ORELLANA, Marcos Antonio: *Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, p. 161). Una de las torres con la efigie de San Vicente aparece representada en uno de los frescos de Matarana en la capilla homónima de la iglesia del Colegio del Patriarca, representando la procesión realizada con motivo de la llegada a la ciudad de la reliquia del santo. Por su parte, el Barón de Alcahalí recoge la noticia del pago en febrero de 1596 por los murales exteriores de la antigua Casa de la Ciudad, que es la que debió confundir a Tramoyeres. ALCAHALÍ: *Diccionario...*, pp. 340-341.

73 TRAMOYERES, L.: “La capilla...”, p. 97.

74 Las pinturas ya fueron retocadas por el mismo Sariñena en 1600 y 1603. En 1632 se decide copiar una la escena más deteriorada sobre un lienzo, aunque no se llevó a cabo. Finalmente, en 1688 se dice que las pinturas están deslucidas y que se ha perdido el dorado del marco que las rodea. Fueron reparadas por Francisco Consergues, un pintor desconocido de segunda fila como Antonio Mella. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *El Palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 95-96.



Fig. 6.- SARIÑENA, Juan: *San Vicente Ferrer* (fragmento de mural). Colecciones municipales (en depósito), Valencia.