

El techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia revisitado.

II. Los tableros de techo del entrevigado

Arturo Zaragoza Catalán

Dr. Arquitecto

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

arturo.zaragoza.catalan@gmail.com

RESUMEN

La Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia era la más importante sala de ceremonias del edificio que simbolizaba el gobierno de la ciudad. Los jurados decidieron en 1418 que se realizara una construcción tan bella y tan costosa como pudiera hacerse y que se realizara según el consejo de los maestros más sabios y más expertos. Este espacio debía de estar a la altura de la pompa y circunstancia de la que era capaz de mostrar la ciudad de Valencia, que en aquellos días seguía una senda de espectacular progreso tanto material como cultural. La novedosa incorporación de la escultura en el techo, o la aplicación de estofados, de pintura y dorado en las tallas y bajorrelieves, o las aplicaciones de pastilla con pintura y dorados en las vigas no tenían precedentes en un techo y carecían de paralelos en su momento. La conservación y valoración de este techo requerirá la realización de muy diversos estudios previos. Este artículo, el que lo precede y los que le seguirán, pretenden contribuir a su conocimiento.

Palabras clave: Arquitectura gótica / techos medievales / escultura gótica / pintura gótica / arte valenciano.

ABSTRACT

The Sala Dorada of the Casa de la Ciudad (Valencia City Hall) was the most important ceremonial room in the building that symbolized the government of the city. The councilors decided in 1418 that a construction be carried out as beautiful and as expensive as could be done and that it be carried out according to the advice of the wisest and most expert masters. This space had to live up to the pomp and circumstance that the city of Valencia was capable of displaying, which in those days followed a path of spectacular progress, both material and cultural. The novel incorporation of sculpture on the ceiling, or the application of paint and gilding in the carvings and bas-reliefs, or the applications of pastille with paint and gilding on the beams was unprecedented in a ceiling and lacked parallels in its moment. The conservation and valuation of this roof will require carrying out very diverse prior studies. This article, the one that precedes it and those that will follow aim to contribute to your knowledge.

Keywords: Gothic architecture / Medieval ceilings / Gothic sculpture / Gothic painting / Valencian art.

El techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia es, sin duda, una de las piezas más valiosas, si no la que más de su tipo, que se custodia en la ciudad.¹ Afortunadamente, como ya señalábamos en un anterior artículo, para su conocimiento contamos con un estudio excepcional realizado hace más de cien años por Luis Tramoyeres Blasco.² Este fue oficial del Archivo Municipal de Valencia, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, director del Museo de Bellas Artes y fundador, en 1915, de esta misma revista: *Archivo de Arte Valenciano*. Tramoyeres parece haber sido el auténtico impulsor del rescate de este techo, que llevaba sesenta años desmontado y almacenado. La reconstrucción lo salvó, sin duda, de su pérdida.³

El proyecto para la instalación del techo en la Sala del Consulado de la Lonja de los Mercaderes fue del escultor José Aixa, también acadé-

mico de número. No obstante, ninguno de ellos pudo ver la instalación finalizada ya que ambos murieron en 1920, año que comenzó su nueva instalación. En los últimos años ha gozado de una cierta fortuna historiográfica.⁴ No obstante, la altura del techo, a más de ocho metros del pavimento, con partes prácticamente escondidas y una iluminación inadecuada, dificulta su observación. Desde su traslado y recomposición en la Lonja, hace algo más de cien años, las pinturas del techo no han sido restauradas, lo cual ha podido ser favorable al evitar actuaciones inadecuadas en épocas en las que los criterios y las técnicas no eran las mejores. No obstante, es evidente que actualmente están oscurecidas y polvorientas. Por fortuna, la posibilidad actual de acercarse a las imágenes con los modernos sistemas fotográficos, incluso sin andamios, invita a visitar este techo. Refuerza esta intención la localización de las fotografías originales realizadas por Tramoyeres para la publicación de su artículo y para poder resolver el rompecabezas de su montaje. Cabe recordar que el análisis de Tramoyeres se realizó con el techo desmontado, sesenta años después de su desmontaje y sin descripciones o planos que auxiliaran para su anastilosis o reconstrucción.

* Todas las fotografías que ilustran este trabajo son autoría de Carlos Martínez, salvo la Fig. 2 (Archivo RABASC); Figs. 7b y c (fotografías del autor), y la 7e (lavieb-aile 2020).

- 1 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Los techos pintados medievales valencianos, siglos XIII-XV”. En: *La Historia del Arte a través de los murales valencianos*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2020.
- 2 TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”. *Archivo de Arte Valenciano*, enero - junio 1917, n.º I, pp. 31-71; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos. “El Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia, revisitado”. En: *Historia de la Ciudad IX, Proyecto y Memoria*. València: Ajuntament de València, 2021, pp. 59-78.
- 3 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Luis Tramoyeres Blasco, 1920-2020”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º CII, pp. 303-324.
- 4 SERRA DESFILIS, Amadeo. “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”. En: ALONSO MONTERDE, Mar; MURAD MATEU, Málek; TABERNER PASTOR, Francisco (eds.). *Historia de la ciudad: III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Ajuntament de València y Universitat de València, 2004, pp. 74-99; DOMENGE, Joan. “Le plafond de la Sala Daurada de Valence”. En: BERNARDI, Philippe, (dir.). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. L’Argentière-la-Bessée: Fournel, 2007, pp. 184-187; MARTÍNEZ VALENZUELA, María Montserrat. *El Alfarje de la antigua Casa de la Ciudad: Estudio técnico, histórico y de conservación en su nueva ubicación, la Lonja de Valencia*. Valencia: Centro de Estrategias y Desarrollo de Valencia (CEyD) y Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Valencia, 2012; RAMÍREZ BLANCO, Manuel J. *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo. Evolución de sus estructuras: Sinopsis de las intervenciones más relevantes. Siglos XV al XX*. València: Universitat Politècnica de València, 2013, también disponible en línea en <<https://riunet.upv.es/handle/10251/29062>>; SERRA DESFILIS, Amadeo y 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: Caracol, 2013, pp. 187-239; CALVÉ MASCARELL, Óscar. “Esparcimiento caballeresco en el alfarje de la Casa de la Ciudad de Valencia”. *Tirant* [València], 2016, n.º 19, pp. 145-160; ZARAGOZÁ, Arturo; SORIANO Rafaela. *La Llotja dels Mercaders i l’enteixinat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat*. València: Ajuntament de València, 2022.



Fig. 1.- Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad.

En realidad, tal como señalábamos en la entrega anterior, el techo está concebido, prácticamente, con solo cuatro tipos de piezas; ménsulas, vigas, tableros-tabica de entrecalles y tablas de entrevigado, a las que habría que añadir partes auxiliares de los elementos ya citados como son los forros de las vigas y las molduras tapajuntas.⁵ Los recortes que pueden apreciarse en las vigas desmontadas, gracias a las fotografías antiguas, señalan que la conjunción exacta de todas las partes obligó a realizar un diseño preciso de piezas estandarizadas que se acoplaban mediante encajes previamente diseñados. Esto indica que tuvo que haber un diseño preciso previo de todo el conjunto.

Atendiendo a las piezas desmontadas, fotografiadas por el mismo Tramoyeres o apoyado por el fotógrafo Enrique Cardona, hemos organizado una panoplia (Fig. 2), donde pueden verse, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, los siguientes elementos:

1. Ménsulas
2. Tableros-tabica murales de las entrecalles
3. Vigas
4. Tableros de techo del entrevigado

LOS TABLEROS DE TECHO DEL ENTREVIGADO

Las piezas correspondientes a los tableros del entrevigado del techo podemos verlas en la parte superior de la imagen de la panoplia (Fig. 2). Constituyen en total ciento veintiséis tableros originales. Son de dos tipos: aquellas en las que se representa el escudo de la ciudad y las tablas alargadas, en el sentido de las vigas, que se disponen entre las primeras. Estas últimas quedan enmarcadas por tapajuntas moldurados.

Las tablas que llevan el escudo de la ciudad se sitúan a lo largo de las tres líneas longitudinales

de la sala en las que campean los escudos del mismo tipo situados en las vigas (Fig. 1). Por las fotos anteriores al remontaje parecen haber sido destinadas a atar las vigas entre sí con clavos (al parecer de madera). De hecho, la parte visible de estas piezas (los 51,50 cm de la entrecalle) se prolonga en su parte no visible en sentido perpendicular a las vigas y deja huellas de unión entre las mismas. Estas piezas también sujetan la parte correspondiente de las molduras tapajuntas de los restantes tableros, con lo que dejan escotaduras y juntas a inglete para alojar las molduras tapajuntas paralelas a la viga que van independientes. La figuración de estas tablas es exclusivamente heráldica y están talladas, policromadas y doradas. Particularmente interesante son los fondos de las tablas en las que la pintura imita sedas bordadas con pájaros fénix al modo en el que lo hacen las preciadas sedas de China.⁶

Sobre las amplias molduras tapajuntas se disponen las tablas alargadas en proporción 1:3 del entrevigado. Estas se disponen en número de cuatro por tramo. Las setenta y dos tablas originales de este tipo que se encuentran en el entrevigado tienen una dimensión aproximada, en su parte vista, de 5 x 40 x 130 cm aproximadamente y están formadas por imágenes presentadas a pares enfrentadas entre sí. Las imágenes están talladas en bajorrelieve, estofadas, pintadas, doradas y este último con estarcidos y punzonamientos (Figs. 3a y 3b).

Las tablas muestran seres híbridos conformados hasta la cintura por animales bípedos de extrañas y diferentes contexturas que se completan con torsos humanos. En la parte animal muestran extravagantes pezuñas, o van calzados con curiosos chapines a la moda del siglo xv. Pero siempre van elegantemente vestidos con telas ricas. En ocasiones, este cuerpo híbrido convierte el lomo del animal en un rostro huma-

5 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos. (2021), *op. cit.*

6 Puede verse una imagen de esta tabla en su estado actual y en el anterior a su instalación en ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "Luis Tramoyeres Blasco, 1920-2020". *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º CII, p. 319.

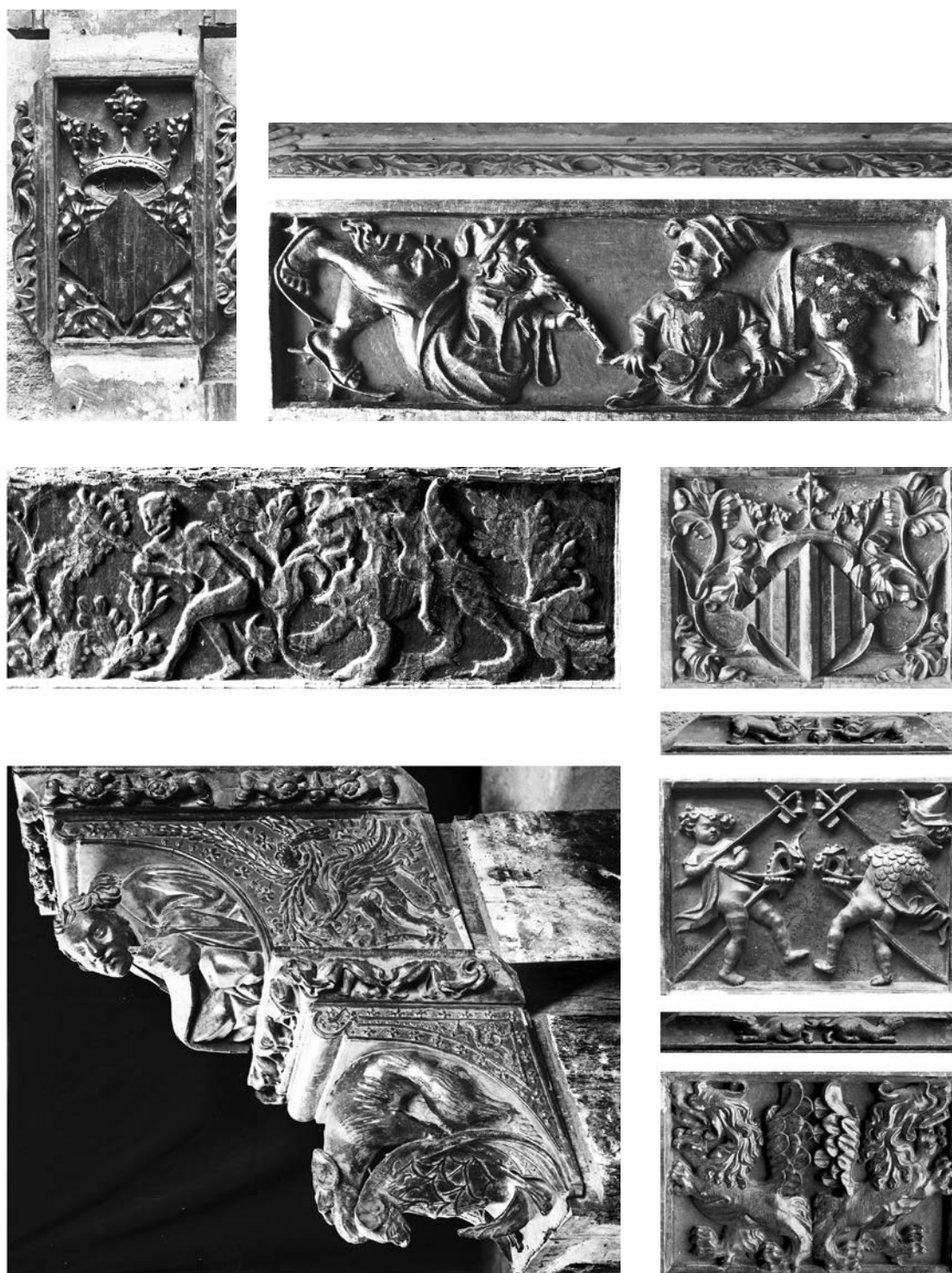


Fig. 2.- Panoplia de las piezas que componen el techo de la Sala Dorada realizado con fotografías de Tramoyeres y Cardona del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En la parte superior, piezas del entrevigado; en la parte inferior, de izquierda a derecha y de arriba abajo: panel de revestimiento de las vigas, ménsulas, tableros-tabica murales de las entrecalles y molduras tapajuntas.



Fig. 3.- Tableros de techo del entrevigado. Arriba, ejemplo de la serie de combatientes. Abajo ejemplo de la serie de músicos.

no, adquiriendo la configuración de una *grylla*, o cabeza con piernas, lo que permite lecturas transversales de la imagen.⁷ En cualquier caso, los pies o pezuñas de estos seres recorren el perímetro del marco dando un inesperado, y extrañamente moderno, movimiento a las figuras. Veintinueve de las tablas que podemos considerar originales están formadas por músicos interpretando piezas con diferentes instrumentos musicales con formatos reconocibles. Otras cuarenta tablas parecen mostrar una lucha retórica, a modo de danza ceremonial o guerrera, frecuentemente con extravagante armamento (Fig. 3a). Por último, hay una tercera serie de más difícil adscripción como la de una curiosísima esfinge con *grylla* asociada (Fig. 8). En todas las figuras la expresividad de los gestos, el cuidado de los rostros, el movimiento

de los cuerpos y la calidad de la pintura y del dorado convierten a esta serie en la de mayor excelencia de todo el techo. Frente a los paneles pintados de las vigas, resueltos a modo de espacio pictórico dibujado, en estos paneles se aprecia la intención del escultor ideando volúmenes en movimiento. El interés de las formas invita a estudiarlas aislando las figuras del contexto e intentando analizar el origen de los modelos y de las reglas compositivas.

LOS ENTREVIGADOS CON FIGURAS DE MÚSICOS

En las veintinueve tablas dedicadas a músicos, al tener dos imágenes por tabla, se representan a cincuenta y ocho músicos diferentes en apariencia. No obstante, analizando las imágenes puede comprobarse como la disposición y la

7 Sobre las *gryllas* véase: BALTRUSAITIS, Jurgis: *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Flammarion, 1999.



Fig. 4.- Figuras de músicos del entrevigado, aislados de la tabla completa, mostrando diferentes instrumentos.

talla es muy similar en las que llevan el mismo instrumento, por lo que pueden reducirse a nueve modelos distintos, que se diferencian entre sí por la pintura, los dorados y los estarcidos. Aunque los instrumentos que predominan son los de viento y percusión, propios de un desfile o celebración al aire libre, hay también instrumentos de cuerda o flautas propios de otro tipo de actos más recogidos. De hecho, los músicos llevan peculiares versiones de flauta, gaita, viola con arco, flauta de doble caña (cromorno?), chirimía, panderete, triángulo y campana, timbales y címbalos (Fig. 4).

Más allá del indudable interés de los instrumentos para la historia de la música, que no vamos a analizar ahora, desde el punto de vista formal es de especial relevancia el gesto particularizado de los músicos tocando su respectivo instrumento. La concentración de los músicos con instrumentos de viento o de cuerda se diferencia del cierto desapego de los instrumentistas del triángulo, campana, o timbales, como esperando la

repercusión del sonido que provocan. Mientras todos sus compañeros aparecen en movimiento recorriendo circularmente el marco, el tañedor de viola de arco y la instrumentista de gaita se mantienen quietos y atentos al sonido que emite su instrumento.

Los sistemas para diferenciar las figuras, aunque la forma esculpida sea prácticamente idéntica, pueden examinarse en las soluciones dadas al músico híbrido de la chirimía. Podemos considerar en las seis soluciones dadas al músico híbrido del aerófono expuestas en la lámina de la Fig. 5. El rostro, el peinado, el traje y especialmente la decoración de la parte animal del ser monstruoso permiten diferenciar claramente los cinco primeros ejemplos. En uno de ellos puede verse cómo se ha dibujado en el trasero del animal una cara humana de modo que el rabo sale de la boca de la cara dibujada, conformando una curiosísima *grylla* que circula por el marco de la tabla. (Figs. 6e y 10). El sexto, al invertir transversalmente la figura, se diferencia rápidamente

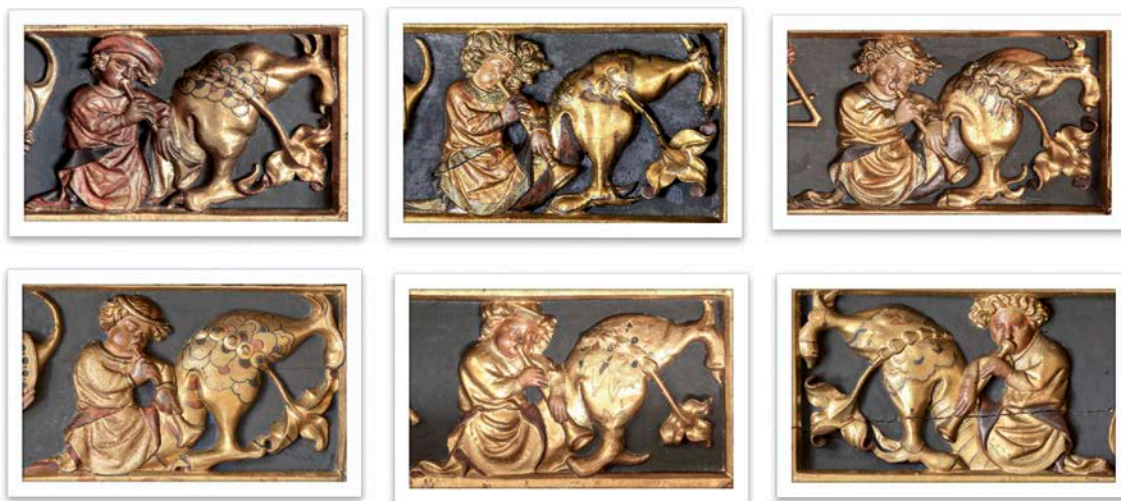


Fig. 5.- Diferentes versiones de acabado del mismo modelo en bajorrelieve del instrumentista híbrido.

de los anteriores. Con el resto de los músicos las variaciones realizadas son del mismo tipo. En estos casos el modelo escultórico permanece, siendo responsabilidad de la pintura, del dorado y del estarcido lo que señala la diferencia para el resultado final. Por supuesto la oportunidad de componer las diferentes figuras por pares dará nuevas posibilidades de diferenciar el resultado final de la tabla completa, ya que, con frecuencia, el músico que examinamos va acompañada de otro músico con un instrumento diferente.

Respecto al aspecto de los instrumentistas debe señalarse que los rostros son indistintamente barbudos y barbilampiños. Aunque generalmente llevan la cabeza cubierta hay alguno con el cabello no recogido. La parte animal de los híbridos aparecen como la parte posterior de un buey (con patas con forma de garras) salvo la *gryllas* citadas anteriormente. Es de notar la presencia de un único personaje femenino (la portadora de la gaita). Todas las figuras llevan poderosas y variadas garras en las patas, que se mueven por la línea del marco en el que se inscriben.

LOS ENTREVIGADOS CON FIGURAS DE COMBATIENTES, O FIGURANTES DE DANZAS GUERRERAS

En las cuarenta tablas dedicadas a combatientes, la más clara interacción de los mismos obli-

ga a que las composiciones de figuras enfrentadas estén pensadas de forma conjunta. No obstante, analizando las imágenes puede comprobarse como la forma es muy similar entre las que llevan la misma arma, por lo que igual que sucedía en las tablas de los músicos, hay únicamente nueve modelos compositivos diferentes, que se diferencian entre sí por la pintura, los dorados y los estarcidos. En este caso, la gestulación de la lucha y la fantasía del armamento empleado, frente a lo que ocurría con los músicos, permite una mayor libertad de formas. Las armas que llevan son alabardas, lanzas curvas, piedras, espadones y escudos de formatos extraordinariamente diferentes. En la lámina de la (Fig. 6) pueden verse las armas/gestos y escudos más frecuentes.

En la parte superior (Figs. 6a, 6b y 6c) vemos distintos formatos de alabardas. Estas armas están sujetas con corrección por ambas manos, la primera de ellas es extrañamente curva o estaría curvada por el atacante que sujeta su punta, ejercicio bastante improbable en una lucha real. La segunda y tercera van dirigidas en distintas direcciones según la posición del atacante, aunque en algún momento se suelta una de las manos para sujetar la alabarda del rival. Las siguientes imágenes (Figs. 6d, 6e, 6f) muestran



Fig. 6.- Entrevigados con diferentes figuras híbridas de combatientes, figurantes o danzantes..

como armas a piedras, espadas y alabardas llevadas con una sola mano. La primera de las figuras se muestra de espaldas, lo que sugiere mayor espacialidad a la escena. Este mismo combatiente porta un infrecuente escudo cónico, lo mismo sucede con el más extraño escudo y alfarje de la figura siguiente. Por último, las figuras expuestas en la parte inferior de la lámina (Figs. 6g, 6h, 6i) vuelven a mostrar escudos de carácter fantástico. Especialmente característicos son los de la figura 6h en los que se representan cabezas, en la primera un animal a modo de elefante y en la segunda un personaje barbudo sonriendo al opuesto en modo irónico. El escudo de la figura 6i es militarmente inútil. Respecto de su

aspecto debe señalarse que todos los rostros son barbados y llevan la cabeza cubierta (salvo el que se muestra de espaldas). La parte animal de los híbridos combatientes muestran claras diferencias con los híbridos músicos. En este caso (salvo el que se muestra de espaldas) no son la parte posterior de un buey (con patas con forma de garras) sino cuerpos de aves o de peces de los que surge la parte humana, aunque nuevamente llevan poderosas y variadas garras que circulan por la línea del marco en el que se inscriben.

El carácter fantástico de los combatientes, de las armas y de los escudos, unidos a los gestos de carácter heroico y retórico, a la vez que pa-

ródico en algún caso, hace pensar que nos encontramos no tanto frente a una representación de lucha de apariencia real como a una interpretación de una lucha ceremonial o de danza guerrera, al modo de las practicadas, todavía, en desfiles y procesiones.⁸

DEFORMIS FORMOSITAS AC FORMOSA DEFORMITAS

La frecuencia con la que aparecen los seres híbridos de animal y de humano durante la Edad Media en distintos soportes y formatos y el atractivo del que disfrutaron durante este periodo hace innecesaria la búsqueda de una especial intencionalidad de los monstruos en el techo de la Sala Dorada. Es bien conocida la carta de san Bernardo dirigida al abad de Saint Thierry preguntándose «Pero, en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística, *deformis formositas ac formosa deformitas*».⁹ La estética propuesta por san Bernardo para sus monasterios influyó claramente en la arquitectura de los monasterios cistercienses, pero en otros ámbitos el gusto por los monstruos prosiguió.

La miniatura podría haber suministrado modelos de alguno de los seres híbridos para el techo.¹⁰ No obstante, es posible que los mons-

truos de la Sala Dorada puedan haber tenido un modelo directo prestigioso y muy cercano: los existentes en la puerta del crucero de la parte del evangelio de la catedral de Valencia, llamada puerta de los Apóstoles. Esta puerta fue la más importante de la catedral durante la Edad Media y desde ella salían y salen todavía las procesiones del Corpus Christi y de la patrona de la ciudad: la Virgen de los Desamparados. En esta puerta se celebra todos los jueves el milenario Tribunal de las Aguas. En 1418, cuando se inició la construcción del techo de la sala era todavía la obra escultórica de la mayor calidad y modernidad presente en Valencia construida por maestros de un taller de alto prestigio en arquitectura y escultura procedente del norte de Francia.¹¹ Con todo, lo probable sería la combinación de ambas posibilidades. Los híbridos de la puerta de los Apóstoles habrían servido de referencia, pero habrían sido redibujados con sus instrumentos musicales o armas y ampliados al tamaño de la tabla por un pintor de los llamados decoradores. En este sentido es sugerente la noticia suministrada por N. Ramón Marqués, de una tasación datada el 22 de junio de 1421, cuando el conocido miniaturista Domingo Adzuara actuó junto con Antoni Peris en relación con algunas pinturas sobre tela, a modo de vidrieras, que Antoni Guerau estaba realizando para la *Cambra Nova*.¹² Cabe recordar, como ha

8 Además de la procesión del Corpus Christi, o de las entradas reales, la espectacularidad de los actuales desfiles de moros y cristianos parecen rivalizar con algunas de las escenas del techo.

9 «Pero, en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices». San Bernardo. «Apología a Guillermo, abad de Saint Thierry», en *Obras completas de san Bernardo*. Madrid: B.A.C., 1955, tomo II, p. 824 y ss. [en el original: Sancti Bernardi Claravallensis Abbatis, *Apologia ad Guillelmum Sancti Theodorici Abbatem*, P.L. CLXXXII, cols. 915-916].

10 Pueden verse híbridos de estas características con instrumentos musicales y con armas en el Fol.132 v. del *Ceremonial de Obispos* de la catedral de Valencia. ALEIXANDRE TENA, Francisca. «Los códices de la catedral de València». En: MIRA, Eduard. *La Ciutat de la Memòria*. València, 1997, p. 133.

11 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura Gòtica Valenciana*. València: edUPV (Editorial Universitat Politècnica de València), 2024.

12 RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gòtica: (1290-1458)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport: Biblioteca Valenciana, 2007, pp. 123, 124, 198.

señalado M. Gómez-Ferrer Lozano, que el uso de líneas incisivas sobre el yeso en algunas tablas de pintura coetáneas permite remitir a la existencia de un patrón realizado con otro material, que posteriormente podría reutilizarse en otras obras. La citada autora ha documentado numerosos y variados ejemplos. Este patrón era frecuentemente de tela.¹³ El hecho de que hallan figuras idénticas pero invertidas señala que debió emplearse el sistema de las telas pintadas. El basamento de la puerta de los Apóstoles está constituido por pedestales recayentes a cada arcosolio decorados con bajorrelieves encuadrados en polilóbulos de diferentes formas geométricas. Las imágenes de los pedestales exteriores están muy perdidas y algunas peor restauradas, pero las de los interiores, a pesar de su mal estado son legibles. Se encuentran entre estas figuraciones algunas heráldicas, otras de oficios y de las artes liberales. Imágenes de especial interés en este caso son las de seres híbridos. Entre estos últimos, a pesar de su heterogeneidad aparente, todos los monstruos de la puerta de los Apóstoles llevan algún elemento recordando su naturaleza humana. Los cuerpos híbridos integran miembros humanos y animales, pero se cubren de vestidos. Cabe recordar la idea desarrollada, entre otros, por san Agustín y por san Bernardo de Claraval, según la cual el pecado aleja al hombre de Dios y lo transforma en una bestia. La transcripción literal de esta imagen metafórica aparece claramente en la portada *des libraires* de la catedral de Rouen, que cuenta con paralelos formales notables en la de Valencia.¹⁴ En el caso del techo de la Sala Dorada nuevamente los monstruos van elegantemente vesti-

dos, aunque en este caso su aparición ha dejado de tener la interpretación teológica que podrían tener en la trecentista puerta de los Apóstoles para convertirse en una opción puramente estética y festiva, cuando no burlesca. Los monstruos también circulan por los límites del marco como sucede en la escultura de la catedral de Rouen y en la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, aunque en esta última de forma más comedida. Ejemplos de estas circunstancias pueden verse en la (Fig. 7).

La tercera serie de tablas que completan las de músicos y combatientes (Fig. 8) y carecen de imágenes repetidas, representan únicamente seres fantásticos de difícil adscripción como la especie de esfinge de la figura 8a, o la presencia de seres únicamente animales como la lucha de águilas de la figura 8c. También los entrevigados laterales son piezas, con motivos de sugerente origen, que deberán estudiarse simultáneamente con los entrevigados del techo. Igual que sucede con las del techo, se trata de formas repetitivas de figuras enfrentadas: niños jugando/luchando, leones enfrentados, o seres monstruosos que únicamente varían por el tratamiento pictórico o el dorado.

Otras piezas que muestran relación con las del techo, son el friso con los temas de músicos y de guerreros enfrentados aprovechados para construir la roca Valencia cuando se derribó la Casa de la Ciudad. Recientemente han sido consideradas como procedentes de la Sala del Consell, por carecer de los acabados de oro fino y estarcidos de los bajorrelieves del techo.¹⁵ No obstante, su formato parece remitir al remate de una *boiserie* y en tal sentido podría ser de cualquier

¹³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “de la mà de un florentí” y “de mestre marçal”. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi”. *Archivo Español de Arte*, XCIII, pp. 189-204.

¹⁴ SCHLICHT, Markus. “Rouen, façades du transept de la cathédrale”. *Congrès Archéologique de France. Monuments de Rouen et Pays de Caux*, 2003, pp. 183-198; SCHLICHT, Markus. *La cathédrale de Rouen vers 1300: Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Société des antiquaires de Normandie, 2005; THÉNARD-DUVIVIER, Franck. *Images sculptées au seuil des cathédrales: Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012 Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/purh/826>>. ISBN :9791024010441. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.purh.826>; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. (2024), *op.cit.*

¹⁵ MARTÍNEZ VALENZUELA, María Montserrat (2012), *op. cit.*; IBORRA BERNAD, Federico. “Del gótico al neogótico. Viaje cronológico a propósito del mobiliario municipal de la primitiva Casa de la Ciudad de Valencia”. *Res Mobilis*, n.º 10 (13-3), 48-68. <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-3.2021>.



Fig. 7.- Arriba: 7A, fragmento de tablero del techo de la Sala Dorada de la serie “c”; 7B, híbridos en la marginalia del Ceremonial de Obispos de la catedral de Valencia. Ilustración procedente de Aleixandre Tena, Francisca, "Los códices de la catedral de Valencia".

Abajo: 7 C, personaje híbrido de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia; 7 D , representante de un oficio circulando por los polilóbulos de la misma puerta; 7 E, híbrido de la Porte des libraires, de la catedral de Rouen.

otra de las salas del ayuntamiento. En cualquier caso, el hecho de que se trabajara en las salas del Consell y Dorada en fechas muy próximas, o de forma simultánea, además del notable paralelo iconográfico y escultórico, hacen pensar en el mismo taller de escultura.

EL TALLER DE ESCULTURA. COMPONIENDO CON PATRONES

La tarea de realizar las setenta y dos tablas de las entrecalles era una labor compleja que requirió una estricta coordinación. Son piezas perfectamente escuadradas de 5 x 40 x 130 cm cuyos tapajuntas moldurados y tallados debían ajustarse con ingletes a otras piezas previamente situadas. Para realizar las imágenes en bajorrelieve debían dibujarse a escala del natural en cada tabla los patrones o modelos de los músicos y de los combatientes seleccionados entre los nueve patrones identificados de cada uno de ellos. Estos patrones debían ser combinados entre sí

para simular un desfile con piezas no repetidas. Los modelos podrían proceder de miniaturas o, como se ha propuesto, inspiradas en las figuras del basamento de la puerta de los Apóstoles, cuando no de ambas a la vez. Una vez talladas las figuras de las tablas entraría a trabajar el taller de pintura y dorado. Aunque Joan del Poyo, como maestro de la ciudad, debió coordinar la compra y el pago de los materiales (desde la piedra o la madera hasta las pinturas de costoso azul de Alemania y el pan de oro fino), así como el desarrollo del conjunto de las obras, cada uno de los talleres de cada oficio o taller debía gozar de autonomía. De hecho, levantar las fábricas, tallar los bajorrelieves, o aplicar las pinturas y el pan de oro fino requería técnicas, oficios, tiempos, y espacios diversos.

Aunque las noticias conservadas sobre el proceso de la construcción del techo son muy escasas, la documentación señala la presencia de los escultores o imagineros Bertomeu Santalí-



Fig. 8.- Tableros de techo del entreligado, tercera serie.

nea y Julià Sanxo, ambos morellanos, junto con los valencianos Andreu y Joan Çanon y Joan Lobet. En este caso, considerando el indudable prestigio de Santalínea y su decisivo papel en la entrada de Martín I, cabe pensar en una supervisión general sobre el taller de escultura.¹⁶

La presencia de Antoni Guerau, también del círculo de Santalínea, insiste en esta idea y añade particular interés al proceso del proyecto del techo a partir del inventario *post mortem* del maestro perpunter Antoni Guerau.¹⁷ En este documento, datado el 30 de Agosto de 1435, se

¹⁶ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. (2024), *op. cit.*, p. 136 y ss.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 249-250.

describen las piezas y moldes existentes en la casa *on lo dit defunt solia estar*, situada en la céntrica plaza de San Bartolomé, justo detrás de la Casa de la Ciudad, lugar oportuno para desarrollar los trabajos que se realizaban en la Casa de la Ciudad. Las piezas que se describen en el momento de su fallecimiento son los moldes y los resultados para realizar piezas de escultura de papelón o *cartapesta*, que luego se combinarían entre sí para formar figuras. Probablemente para un desfile. En realidad, era el variante en 3D de la operación preparatoria con los patrones en tela para que se pudieran hacer las tallas de las tablas. Aquí cobra especial sentido la noticia citada anteriormente sobre las telas pintadas que había realizado Guerau y tasado Domingo Adzura junto con Antoni Peris. Al parecer en este último caso las telas pintadas habían sido para unas cubrir unas ventanas, pero el tipo de trabajo que se realizaba era el mismo. Los bajorrelieves, pueden ponerse en relación otras obras de Bertomeu Santalínea.

Debe señalarse en este sentido la escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella. En el antepecho de esta escalera se representan dispuestos, a modo de *sacra conversacione*, enfrentados, las figuras de los antepasados del Cristo. Nuevamente el modo compositivo de figuras contrapuestas de personajes con abundantes barbas y gestos expresivos vuelve a producirse. Reforzando los paralelos reaparecen los *putti* y algún híbrido en el capialzado de la bóveda, en este caso realizado en yeso policromado. (Fig. 10).¹⁸

ORO E IMÁGENES. SOMBRAS Y REFLEJOS

Cuando se contempla el techo la primera impresión es una cegadora explosión de oro y de imágenes. No obstante, como hemos visto, estas se organizan ordenadamente y no es difícil distinguirlas. En el arranque se disponen las dobles ménsulas, labradas en 3D que soportan las vigas. En las superiores se disponen las imágenes de los profetas. Estos aparecen sentados, con enorme dignidad, y llevan vestiduras talaras en las que la policromía imita telas de seda. En las inferiores se conforman imágenes de animales y de seres híbridos monstruosos y deformes de una enorme variedad; cuerpos de animales con cabezas humanas, o seres con varias cabezas. Las cabezas humanas son de extraordinario realismo, hasta el punto de parecer retratos. En las entrecalles laterales aparecen bajorrelieves policromados y dorados con niños, leones, o dragones que se presentan por parejas enfrentadas reiterando la idea de contraposición de las imágenes de las ménsulas superiores/inferiores. Más arriba, las vigas están forradas con tableros únicamente pintados y dorados, aunque resaltados con la técnica de la pastilla con pinturas que ilustran *exempla* alusivos a virtudes cívicas o ilustraciones simplemente decorativas. Como hemos visto, rematan el techo los tableros superiores del entrevigado con bajorrelieves con figuras, nuevamente contrapuestas, de músicos o de guerreros. El hecho de que estos quieran aparecer diferenciándose (aunque repitan posturas, instrumentos o armas), parece señalar más la representación de un desfile de músicos y danzas guerreras que únicamente un elemento decorativo que se repite. Esta interpretación coincide con la repetidamente señalada de que estas figuras muestran un reflejo de los espectáculos de las entradas reales en la ciudad y de la

¹⁸ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y MARÍN SÁNCHEZ, Rafael. “La escalera del coro de la iglesia arciprestal basílica de Santa María de Morella”. *Artigrama*, 2016, n.º 31, pp. 309-328.

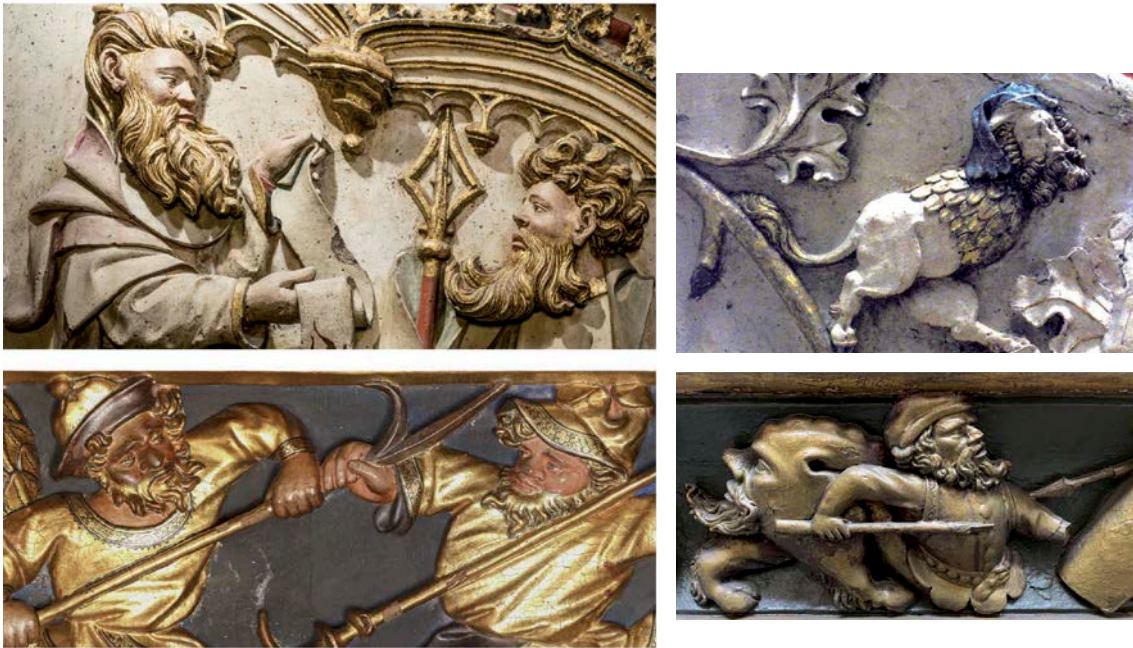


Fig. 9.- Arriba izquierda, detalle de la escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella. Abajo izquierda, detalle de un tablero superior de entrevigado de la Sala Dorada. Arriba derecha, híbrido de la escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella. Abajo derecha, detalle de un híbrido de la «roca» Valencia.

procesión del Corpus Christi, la *Festa Grossa* de la ciudad.¹⁹ Si bien en un extraño mundo paralelo de monstruos híbridos, con notable carga humorística, paródica y acaso ridiculizante del imaginario de la caballería. Este mundo inverosímil transcurre por todo el techo y tiene sus antecedentes y paralelos en la marginalia medieval y particularmente en algún manuscrito coetáneo de oscuro contenido.²⁰

Como es sabido, cuando en 1859 la histórica Casa de la Ciudad fue declarada en ruina y derribada, el techo fue cuidadosamente desmontado y guardado. Sesenta años más tarde acabó instalándose en la Sala del Consulado del Mar de la Lonja de los Mercaderes. La sala donde se instaló tiene unas dimensiones poco mayores que la original por lo que la nueva localización no fue problema para su reconstrucción. La-

¹⁹ La citada interpretación ha sido desarrollada en: SERRA DESFILIS, Amadeo y CALVÉ MASCARELL, Óscar. (2013), *op. cit.* Sobre el carácter de la fiesta: FERRER VALLS, Teresa. “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo xv”. En: RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx*: Octubre-Noviembre de 1992. València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura; Elx: Ajuntament d’Elx; Alacant: Diputació d’Alacant. Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, pp. 145-169; MASSIP BONET, Francesc. “Pompa cívica y ceremonia regia en la corona de Aragón a fines del medioevo”. Cuadernos del CEMYR [Santa Cruz de Tenerife], 2009, n.º 17, pp. 191-219. Para la documentación puntual de las entradas reales: ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval y moderna*. vol. II: *Llibre de l’entrada del rei Martí*. València: Universitat de València, 2007; CÀRCEL ORTÍ, María Milagros y GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. vol. IV: *Llibre de l’entrada de Ferran d’Antequera*. València: Universitat de València, 2013.

²⁰ BOTO VARELA, Gerardo y MOLINA FIGUERAS, Joan. “Satire et comique dans l’illustration marginale. Un manuscrit du gothique international catalan?”. En: *Flanders in a European Perspective. Manuscript illuminated around 1400 in Flanders and abroad*. Leuven, 1995, pp. 155-170.



Fig. 10.- Detalle del híbrido de la Fig. 4E y 5B mostrando una cara pintada en su trasero de modo que el rabo del animal, previamente tallado, sale de la boca. Toda la parte animal de la figura queda dispuesta a modo de *grylla* que circula por el marco.

mentablemente, la actual decoración de la sala, realizada en estilo, en falso neogótico; así como las lámparas de hierro con bombillas, situadas entre el espectador y el techo; o las contraventanas siempre cerradas, deslumbran y aplanan las imágenes. La existencia de vidrieras de colores fuertes e inadecuados tampoco ayuda. Tanto la decoración como la iluminación parecen conjurarse para impedir la correcta visualización del mismo.

Sabemos que, en la original Sala Dorada, existían, al menos, un par de grandes ventanas orientadas al sur, que arrojarían la luz sobre el pavimento que, a su vez, la reflejaría hacia el techo. La luz natural cambiante haría reverberar el oro y los brillos de las pinturas realizadas sobre el resalte de la pastilla y arrojaría sombras en los bajorrelieves. Que esto sería nuevamente posible se ha comprobado en los días y horas equivalentes por el cambio de orientación de la sala. El resultado es espectacular para la correcta apreciación del techo. En cualquier caso, un estudio detenido de la iluminación permitiría un disfrute del mismo, ahora, en gran medida, perdido.²¹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXANDRE TENA, Francisca. “Los códices de la catedral de València”. En: MIRA, Eduard. *La Ciutat de la Memòria*. València, 1997.

ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval y moderna. Vol. II: Llibre de l'entrada del rei Martí*. València: Universitat de València, 2007 (Fonts Històriques Valencianes; 28).

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Flammarion, 1999.

BOTO VARELA, Gerardo; MOLINA FIGUERAS, Joan. “Satire et comique dans l'illustration marginale. Un manuscrit du gothique international catalan”. En: *Flanders in a European Pers-*

pective. Manuscript illuminated around 1400 in Flanders and abroad. Leuven, 1995, pp. 155-170.

CÁRCEL ORTÍ, María Milagros y GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. Vol. iv: Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. València: Universitat de València, 2013 (Fonts Històriques Valencianes; 57).

DOMENGE, Joan. “Le plafond de la Sala Dorada de Valence”. En: BERNARDI, Philippe (dir.). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. L'Argentière-la-Bessée: Fournel, 2007, pp. 184-187.

FERRER VALLS, Teresa. “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo xv”. En: RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*: Octubre-Noviembre de 1992. València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura; EIX: Ajuntament d'Elx; Alacant: Diputació d' Alacant. Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, pp. 145-169.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “de la mà de un florentí” y “de mestre marçal”. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi. *Archivo Español de Arte*, XCIII.

IBORRA BERNAD, Federico. “Del gótico al neogótico. Viaje cronológico a propósito del mobiliario municipal de la primitiva Casa de la Ciudad de Valencia”. *Res Mobilis*, n.º 10 (13-3):48-68. <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-3.2021.48-68>

MARTÍNEZ VALENZUELA, María Montserrat. *El Alfarje de la antigua Casa de la Ciudad: Estudio técnico, histórico y de conservación en su nueva ubicación, la Lonja de Valencia*. Valencia: Centro de Estrategias y Desarrollo de Valencia (CEyD): Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Valencia, 2012.

MASSIP BONET, Francesc. “Pompa cívica y ceremonia regia en la corona de Aragón a fines

²¹ La comprobación pudo realizarse con motivo de la realización del video que se muestra en la Sala del Consulado realizado por: Ajuntament de València. Adarve Producciones, dirección SORIANO, Rafaela; ZARAGOZÁ, Arturo. 2021.

- del medioevo”. Cuadernos del CEMYR [Santa Cruz de Tenerife], 2009, n.º 17, pp. 191-219.
- RAMÍREZ BLANCO, Manuel J. *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo. Evolución de sus estructuras: Sinopsis de las intervenciones más relevantes. Siglos xv al xx*. València: Universitat Politècnica de València, 2013. También disponible en línea en: <<https://riUNET.upv.es/handle/10251/29062>>.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: (1290-1458)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport: Biblioteca Valenciana, 2007.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. “Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte* [València], 1994, n.º 5, pp. 111-119.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos xiv y xv”. En: ALONSO MONTERDE, Mar; MURAD MATEU, Málek; TABERNER PASTOR, Francisco (eds.). *Historia de la ciudad: III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana: Ajuntament de València: Universitat de València, 2004, pp.74-99.
- SERRA DESFILIS, Amadeo y 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 esemplare retorica. Studi sull’iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, pp. 187-239.
- SCHLICHT, Markus. “Rouen, façades du transept de la cathédrale”. *Congrès Archéologique de France. Monuments de Rouen et Pays de Caux*, 2003, pp. 183-198.
- SCHLICHT, Markus. *La cathédrale de Rouen vers 1300: Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*. Société des antiquaires de Normandie, 2005.
- THÉNARD-DUVIVIER, Franck. *Images sculptées au seuil des cathédrales: Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012. Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/purh/826>>.
- TRAMOYERES BLASCO, L[uis]. “Los artesanos de la antigua casa municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”. *Archivo de Arte Valenciano*, enero - junio 1917, n.º 1, pp. 31-71.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y MARÍN SÁNCHEZ, Rafael. “La escalera del coro de la iglesia arciprestal basilica de Santa María de Morella”. *Artigrama* [Zaragoza], 2016, n.º 31, pp. 309-328.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Los techos pintados medievales valencianos, siglos XIII-XV”. En: *La Historia del Arte a través de los murales valencianos*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2020, pp. 11-45.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos. “El Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València, revisitado”. En: *Historia de la Ciudad IX, Proyecto y Memoria*. València: Ajuntament de Valencia, 2021, pp. 59-78.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Luis Tramoyeres Blasco, 1920-2020”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º CII, pp. 31-71.
- ZARAGOZÁ, Arturo; SORIANO, Rafaela. *La Llotja dels Mercaders i l’enteixinat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat*. València: Ajuntament de València, 2022.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura Gótica Valenciana*. València: edUPV (Editorial Universitat Politècnica de València), 2024.