



## **CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)**

**Maria del Mar Valls Fusté**

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

# Cels pintats en les architectures de la Corona d'Aragó: sobre els repertoris iconogràfics dels sostres dels Regnes de València i Mallorca (segles XIII-XV)

*Circulació i transmissió de la cultura visual mediterrània*

Volum I

---

MARIA DEL MAR VALLS FUSTÉ



TESI DOCTORAL / DOCTORAL THESIS  
FEBRER 2021

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

MARIA DEL MAR VALLS FUSTÉ

**CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ:  
SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS DELS SOSTRES DELS REGNES  
DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)**

*Circulació i transmissió de la cultura visual mediterrània*

VOLUM 1

TESI DOCTORAL

Dirigida per la Dra. Licia Buttà

Departament d'Història i Història de l'Art

Grups d'investigació LAIREM. *Literatura, Art i Representació a l'Edat Mitjana* i ICONODANSA. *Recerca sobre la iconografia de la dansa a l'Edat Mitjana.*



UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI

TARRAGONA

2021

Aquesta tesi doctoral compta amb les següents concessions:

Ajut predoctoral del programa FI-DGR 2016 (Ajuts per la contractació de personal investigador novell), Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca, Generalitat de Catalunya.

Ajut predoctoral 'Ayudas a la Investigación 2019', Fundació Banc Sabadell.



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI

Facultat de Lletres  
Campus Catalunya, 35  
Despatx 4.16  
Telèfon: 977 559 584  
43002 Tarragona

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “*Cels pintats per la Corona d’Aragó: sobre els repertoris iconogràfics dels sostres dels antics Regnes de València i Mallorca (segles XIII-XV). Circulació i transmissió de la cultura visual mediterrània*”, que presenta la doctoranda Maria del Mar Valls Fusté per a l’obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament d’Història i Història de l’Art d’aquesta Universitat i compleix amb els requisits per poder optar a la Menció Europea.

Tarragona , 23 de febrer de 2021

La directora de la tesi doctoral:

Dra. Licia Buttà.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

*«La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando».*

Pablo Picasso.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté



## TAULA DE CONTINGUTS

### VOLUM 1

RESUM.....	13
RESUMEN.....	13
ABSTRACT.....	14
ACRÒNIMS.....	15
AGRAÏMENTS.....	16
PLANTEJAMENT, OBJECTIUS I METODOLOGIA.....	19

### **PRIMERA PART: HISTORIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE LES ACTUACIONS PATRIMONIALS EN ELS SOSTRES PINTATS DE LA CORONA D'ARAGÓ**

1. CORONA D'ARAGÓ I SOSTRES: SOBRE LA SEVA RELACIÓ AMB LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART ....	32
2. PRIMERES VETLLES, RESCATS I INTENTS DE CONSERVACIÓ .....	35
2.1 El cas mallorquí: entre pèrdues i restauracions .....	36
2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares' .....	36
2.1.2 El paper de la 'Societat Arqueològica Lul·liana' i els seus membres .....	46
2.1.3 Pèrdues urbanes: el casal dels 'Bonapart' .....	57
2.1.4 El desmantellament del corredor dels ciris .....	60
2.2 El cas valencià: la 'Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia'.....	65
2.2.1 El sostre de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València (1859-1920) .....	66
2.2.2 Interessos creuats: la Casa del Delme de Sagunt.....	76
2.2.3 El Palau dels ducs de Pinohermoso: el seu procés de salvaguarda.....	80
2.2.4 Primeres valoritzacions sobre l'església de Santa Maria de Llíria .....	83
2.2.5 Sant Feliu de Xàtiva i la pèrdua de la seva coberta .....	92

3. ASSALT I IMPACTE DEL MERCAT ARTÍSTIC EN ELS SOSTRES PINTATS DE LA CORONA D'ARAGÓ: CASOS VALENCIANS I MALLORQUINS .....	102
3.1 El projecte de San Simeón com a paradigma de l' <i>elginismo</i> : apreciacions sobre la col·lecció lignia de William Randolph Hearst .....	104
3.2 De la col·lecció Costa-Ferrer al Museu de Mallorca: interrogants sobre les tauletes del Palau de l'Almudaina .....	111
3.3 Els vestigis d'un estrall: la coberta de l'església del Salvador de Sagunt .....	122
4. PROTAGONISTES I SECUNDARIS: GRAUS D'IMPACTE EN LES RESTAURACIONS MONUMENTALS DE MITJANS DEL SEGLE XX .....	130
4.1 La construcció d'una identitat nacional: l'encavallada de la catedral de Terol com a Capella Sixtina del Mudèjar .....	133
4.2 La Capella de la Comunió de l'església de Sant Bartomeu de Godella: romanents d'un sostre pintat medieval .....	138
4.3 Un context per la pèrdua de la coberta de l'església de Santa Margarita d'Onda .....	141
4.4 L'església conventual de Sant Antoni Abad: un sostre pintat medieval emmascarat al centre de València .....	145
5. LA COMUNITAT VALENCIANA I EL SEU PATRIMONI LIGNI MEDIEVAL: UNA RELACIÓ D'EMPARA EN PROCÉS DE CONSOLIDACIÓ (1982-2020) .....	149
5.1 El centre històric de València: descobertes entorn la fusteria medieval en l'àmbit residencial .....	155
5.1.1 El Palau de l'Almirall d'Aragó .....	157
5.1.2 El llegat arquitectònic del llinatge familiar dels Valeriola a revisió .....	168
5.1.3 El Palau del Marqués de Dos Aguas .....	185
5.1.4 Algunes reflexions sobre la recuperació d'embigats domèstics .....	193
5.2 Sostres pintats en esglésies valencianes: darreres intervencions i troballes .....	196
5.2.1 L'església de Sant Pere de Xàtiva .....	196
5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador .....	202
5.2.3 Els fragments lignis de l'església de Sant Pere de la Pobla de Benifassà .....	221
5.2.4 Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona .....	227
5.2.5 Algunes reflexions sobre la recuperació i restauració de sostres eclesiàstics .....	240
6. LES BALEARS I EL SEU PATRIMONI LIGNI MEDIEVAL: COMPLICACIONS, DIFICULTATS, TROBALLES I DARRERES RESTAURACIONS (1983-2020) .....	244
6.1 Palma de Mallorca i el seu món domèstic medieval: desvetllant un massiu corpus d'embigats .....	253

6.1.1	Trasllat i instal·lació de l'embigat de Can Pontivich al Museu de Mallorca.....	255
6.1.2	La pèrdua del sostre de Sant Gaietà 5.....	257
6.1.3	Can Serra i el seu conjunt d'embigats.....	259
6.2	El Bisbat de Mallorca i els seus darrers impulsos restauradors.....	261
6.2.1	La sagristia de la Catedral de Palma rescata la seva coberta .....	262
6.3	Perspectives per al patrimoni ligni gòtic mallorquí.....	263

## **SEGONA PART: ELS SOSTRES PINTATS DELS ANTICS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA**

### **BLOC I: REGNE DE VALÈNCIA**

7.	DE LA TAIFA DE BALÀNSIYA AL REGNE DE VALÈNCIA: BREU INTRODUCCIÓ A LA GESTACIÓ I ECLOSIÓ D'UN PROCÉS HISTÒRIC .....	266
7.1	Aproximació al procés de 'conquesta' i a les seves especificitats .....	266
7.2	València: la configuració d'una capital de Regne .....	276
7.3	Algunes premisses sobre la producció artística baix medieval valenciana.....	282
8.	PROCEDÈNCIA, APLICACIÓ I VALORACIÓ DELS SOSTRES PINTATS AL REGNE DE VALÈNCIA: EL MERCAT DE LA FUSTA .....	287
8.1	Els agents dins la xarxa mercantil: proveïdors, praxis i centres de distribució.....	289
8.2	Judicis de valor entorn als sostres pintats: reflexions d'alguns casos documentats .....	295
8.2.1	El trasllat d'un somni artístic: sobre la política lignia de Martí l'Humà.....	303
9.	TIPOLOGIES ARQUITECTÒNIQUES I ESTRUCTURALS DELS SOSTRES DEL REGNE DE VALÈNCIA: SEGLES XIII-XV .....	318
9.1	L'embigat: algunes reflexions sobre la seva naturalesa, aplicació i formes .....	319
9.1.1	El treball de la fusta: raó i documentació de motlures i motius 'excavats' .....	324
9.2	Conjuncions de fusta i pedra: l'arquitectura d'arcs diafragmes i cobertes a doble vessant .....	332
9.2.1	L'abast constructiu d'un tipus arquitectònic: vies d'introducció i resultats edilicis. ....	334
9.2.2	El foment d'un model d'església .....	340
9.2.3	Hibridacions estructurals: sobre la presència de l'«almizate» en alguns sostres eclesiàstics valencians.....	344
10.	EL LLENGUATGE HERÀLDIC EN ELS SOSTRES PINTATS VALENCIANS: PECULIARITATS D'UN FENOMEN TRANSVERSAL.....	352
10.1	Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques... ..	354

10.2 El fenomen de la municipalitat i la seva manifestació en parròquies i esglésies valencianes: algunes precisions cronològiques .....	363
10.2.1 Els casos d'Onda, Xàtiva, Vallibona i Lliria .....	366
10.3 Interpretació de l'armoria cívica valenciana .....	384
II. ABSTRACCIÓ, LLETRA I SOSTRES: ESPECIFICITATS I CONNEXIONS DELS INTERIORS DOMÈSTICS VALENCIANS .....	387
11.1 L'escena arquitectònica urbana valenciana: consideracions prèvies .....	389
11.1.1 Premisses sobre els interiors domèstics valencians .....	394
11.2. El corpus d'embigats domèstics valencians a revisió .....	397
11.2.1 Nous horitzons: sobre la decoració lígnia de base cal·ligràfica cúfica del Palau Joan Valeriola .....	402
11.3 Pseudoepigrafia i fórmules àrabs en els sostres de la Corona d'Aragó: una aproximació al catàleg d'obres .....	406
11.3.1 Caràcter i significat de l'epigrafia àrab: introducció a un fenomen artístic .....	407
11.3.2 Sobre la fluctuació de l'epigrafia àrab en els contextos cristians peninsulars .....	409
11.3.3 La cultura material: vies d'introducció i circulació del repertori epigràfic àrab .....	435
11.4 Consideracions finals .....	444
12. EL SOSTRE DE SANTA MARIA DE LLÍRIA: L'ECLOSIÓ FIGURATIVA .....	447
12.1 Altres escenaris figuratius: notes sobre la coberta eclesiàstica de Vallibona .....	448
12.2 El sostre de Santa Maria de Lliria: presentació i ubicació del seu repertori iconogràfic .....	450
12.2.1 Sobre l'autoria de les pintures i el debat 'mudèjar' .....	455
12.3 El sostre de Santa Maria de Lliria i la ceràmica en verd i manganès: revisió d'un antic argument .....	463
12.3.1 La iconografia compartida: taller múltiple o estandardització d'un llenguatge formal? .....	465
12.4 Models iconogràfics i anàlisi del sostre eclesiàstic de Lliria .....	475
12.4.1 Un context per la densitat musical i corèutica del sostre de Santa Maria de Lliria .....	478
12.4.2 Especificitats de la iconografia de la dansa de la coberta de Santa Maria: gestualitat i caracterització .....	487
12.4.3 Ceràmica i fusteria: una relació entre model-còpia? .....	496
12.5 Interpretació i darreres conclusions .....	499

## BLOC II: REGNE DE MALLORCA

13.	LA CAIGUDA DE MADINA MAYURQA I LA CONSTITUCIÓ DEL REGNE DE MALLORCA .....	502
13.1	Aproximació als repartiments feudals de Mallorca.....	508
13.1.1	El llinatge dels Bennàsser i el seu establiment post conquesta.....	514
13.2	De Madīna Mayūrqa a ciutat de Mallorca.....	517
14.	UNA ESCOLA DE PINTURA PER AL CORPUS DE SOSTRES PINTATS DE PALMA DE MALLORCA..	524
14.1	Algunes premisses sobre la fusteria gòtica mallorquina .....	524
14.2	El corpus d'embigats mallorquins a revisió .....	530
14.2.1	'Salamons': una especificitat estructural idiosincràtica? .....	533
14.3	Establiment i abast productiu d'una escola de pintura a la ciutat de Mallorca .....	535
14.3.1	Un marc cronològic: alguns casos documentats .....	538
14.3.2	La natura idealitzada: possibles interpretacions per a l'imaginari ligni mallorquí...	541

## **TERCERA PART: ELS SOSTRES PINTATS MEDIEVALS. CONCLUSIONS**

### ***PART THREE: MEDIEVAL PAINTED WOODEN CEILINGS. FINAL FINDINGS***

CONCLUSIONS .....	544
FINAL FINDINGS.....	569
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	595

## RESUM

Aquesta tesi doctoral es centra en l'estudi, promoció i valorització dels sostres pintats medievals, una font de coneixement de creixent acollida en els estudis culturals. Els territoris ibèrics que antigament formaren part de la Corona d'Aragó, especialment els Regnes de València i Mallorca, en concreten el focus geogràfic amb una cronologia oscil·lant entre els segles XIII-XV. Com entitat política en expansió i oberta a la Mediterrània, els teginats produïts en els seus centres mostren un interessant i original mostrari estructural i decoratiu, amb un llenguatge artístic interconnectat i alhora idiosincràtic. La circumscripció en València i Mallorca neix de la necessitat de desenterrar obres fins ara poc integrades en els circuits acadèmics i turístics, desvetllant el patrimoni ligni llegat i interpretant els seus codis iconogràfics, reflex de la realitat cultural compartida. Amb la voluntat d'ésser integral, el discurs es nodreix d'interrogants que entenen els sostres com estructures arquitectòniques, suport plàstic i espill simbòlic. D'aquesta manera se'ls fa dialogar amb la dimensió espacial que sobrevolen, ja es tracti de l'àmbit eclesiàstic o domèstic. La seva (re)descoberta contemporània, lligada a una historiografia alterna, es troba cimentada en els processos restauradors perpetrats des del segle XIX. La documentació d'amputacions, alteracions agressives i processos de destrucció i espoli permet actualitzar-ne el corpus i apropar-nos amb major precisió a una producció que fou certament massiva.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral se centra en el estudio y valorización de los techos pintados medievales, una fuente de conocimiento de creciente acogida en los estudios culturales. Los territorios ibéricos que antiguamente formaron parte de la Corona de Aragón, especialmente los Reinos de Valencia y Mallorca, concretan su foco geográfico con una cronología oscilante entre los siglos XIII y XV. Como entidad política en expansión y abierta al Mediterráneo, las techumbres producidas en sus centros presentan un interesante y original muestrario estructural y decorativo, con un lenguaje artístico interconectado pero a su vez idiosincrático. La circunscripción en Valencia y Mallorca nace de la necesidad de desenterrar obras poco integradas en los circuitos académicos y turísticos, desvelando el patrimonio lignario legado e interpretando sus códigos

iconogràfics, reflejo de la realidad cultural compartida. Con la premisa de ser integral, el discurso se nutre de interrogantes que entienden los techos como estructuras arquitectónicas, soporte plástico y espejo simbólico. De este modo se los hace dialogar con la dimensión espacial que sobrevuelan, se trate del ámbito eclesiástico o doméstico. Su (re)descubrimiento contemporáneo, ligado a una historiografía alterna, se encuentra cimentado en las restauraciones llevadas a cabo desde el siglo XIX. La documentación de amputaciones, desapariciones, repintes y espolios permite actualizar el corpus y acercarnos con mayor precisión a una producción que fue verdaderamente masiva.

## **ABSTRACT**

This doctoral thesis focuses on studying, promoting and showcasing medieval painted ceilings, a source of knowledge that is increasingly popular into cultural studies. The Iberian lands that used to be part of the Crown of Aragon, especially in the Kingdoms of Valencia and Mallorca, comprise the geographic focal point ranging between the 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. As an expanding political entity open to the Mediterranean, the coffered ceilings produced in their centres reveal an interesting, original range of structures and decorations, with an interconnected yet idiosyncratic artistic language. This study is limited to Valencia and Mallorca because of the need to turn up works that thus far have barely been integrated into the academic and tourist circuits to reveal the wood heritage bequeathed and interpret its iconographic codes, a reflection of the shared cultural reality. With the goal of comprehensiveness, the discourse is fed by questions that view ceilings as architectural structures, support for art and symbolic looking glasses. Thus, they are brought into dialogue with the spatial dimension they cover, in either churches or homes. Their contemporary (re)discovery, associated with an intermittent historiography, is grounded in the restorative processes perpetrated in the 19<sup>th</sup> century. The documentation on amputations, aggressive alterations and destruction and despoilment processes enables us to update the corpus and more precisely sketch an output that was clearly massive.

## ACRÒNIMS

ACA – Arxiu de la Corona d'Aragó

ACM – Arxiu Capitular de Mallorca

ADU – Àrea de Disseny Urbà

ADV – Arxiu Diocesà de València

AHCB – Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHPN – Archivo Histórico de Protocolos del Ilustre Colegio Notarial de Aragón

AMO – Arxiu Municipal d'Olocau del Rei

AMV – Arxiu Municipal de València

APCP – Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca

ARM – Arxiu del Regne de Mallorca

ARV – Arxiu del Regne de València

BSAL – Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana

DARA – Documentos y Archivos de Aragón

IEC – Institut d'Estudis Catalans

IPCE – Instituto del Patrimonio Cultural de España

IVACOR – Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals

JMT – Fons Jeroni Martorell Terrats

PERI – Planes Especiales de Reforma Interior

RCPPM – Association Internationale de Recherche sur les Charpentes et Plafonds  
Peints Médiévaux

SCCM – Servei de Catalogació i Conservació de Monuments

SPAL – Servei de Patrimoni Arquitectònic Local

SAL - Societat Arqueològica Lul·liana

TDX – Tesis doctorals en xarxa

ZAHP – Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza



## AGRAÏMENTS

Durant els meus anys d'universitat he tingut la immensa fortuna d'haver-me topat a les aules amb excepcionals medievalistes que amb la seva passió i pedagogia sembraren el meu interès per aquest període i la seva producció artística. D'entre ells destaca indubtablement la Dra. Licia Buttà, qui acceptà ser la meva directora de tesi i a qui li dec la descoberta d'aquest fascinant món que constitueixen els sostres pintats medievals. Li agraeixo el seu mestratge, que s'ha anat manifestant al llarg d'aquesta etapa predoctoral en forma d'infinites converses, lectures i correccions. Ha estat un privilegi poder treballar i aprendre sent la teva doctoranda. Gràcies per mostrar-me què significa vertaderament la història de l'art i inculcar-me, abans del doctorat, el neguit de mirar i fer-se preguntes. *Grazie mille* per la teva generositat i paciència a l'hora d'ensenyar-me.

La realització d'aquesta tesi doctoral hauria estat una experiència molt diferent si no se m'haguessin concedit dues beques, adjudicades per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (2016-2019) i la Fundació Banc Sabadell (2020-2021). El finançament de la investigació permeté la meva incorporació professional al Departament d'Història i Història de l'Art de la Universitat Rovira i Virgili així com la vinculació als grups de recerca *LAIREM. Literatura, Art i Representació a la llarga Edat Mitjana* i *ICONODANSA. Grup d'investigació sobre la iconografia de la dansa a l'Edat Mitjana*, coordinats respectivament pel catedràtic Francesc Massip i la Dra. Licia Buttà. Poder comptar amb l'assessorament i acollida dels seus membres ha estat una fortuna. Entre ells necessito subratllar al Dr. Lev Kapitaikin, professor de la Universitat de Tel Aviv, per la seva assistència a l'hora de transcriure inscripcions àrabs. La incorporació de companys de doctorat en els darrers anys ha desencallat certa solitud, ara repleta de confidències, preocupacions i impulsos mutus. Gràcies Sara, *grazie* Roberta Aglio, gràcies Ireneu i gràcies Voravit. A elles els agraeixo l'experiència d'haver participat juntes en congressos, a Burgos (2018) i Kalamazoo (2019). A Voravit Roonthiva, gràcies per compartir la teva experiència com a restaurador i per aquella fantàstica visita a la parròquia de Vallibona el febrer de 2020, quan no esperàvem el que estava a punt d'esclatar. Va ser una sort programar-la a temps.

Per poder dotar la tesi del corpus fotogràfic que la integra han estat necessaris múltiples desplaçaments i visites. Són moltes les institucions que m'han obert les seves portes perquè pogués conèixer de prop els sostres pintats integrats en el discurs: Ajuntament de Vallibona, Oficines de Turisme d'Onda, Llúria i Penyarroya de Tastavins, Ajuntament de la Pobla de Benifassà, Bisbat de Mallorca, Museu de Mallorca, Arquebisbat de Tortosa, Centre Cultural Contemporani Pelaires de Palma de Mallorca, Fundación Chirivella Soriano de València, Fundación Juan March de Mallorca, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', Abadía de Santo Domingo de Silos, Patrimonio Nacional, Museu de l'Almodí de Xàtiva, Escola de Turisme de Palma de Mallorca, Arquebisbat i Museu Diocesà de Tarragona i Museu Etnològic i de Cultures del Món de Barcelona. Vull destacar l'acollida de Rosa Aguiló (conservadora del Museu de Mallorca), de Catalina Mas (conservadora del Bisbat de Mallorca), de Jaume Coll (director del Museo Nacional de Cerámica de València) i d'Isabel Fernández del Moral (conservadora de la secció de ceràmica del Museu del Disseny de Barcelona). Gràcies pel vostre interès i fantàstica predisposició.

No puc deixar d'agrair al Dr. Pierre-Olivier Dittmar, *maître de conférences* de l'EHESS, que acceptés ser el meu tutor durant la meua estada a París l'hivern de 2019, introduint-me al treball i equip del grup de recerca AHLOMA. *Anthropologie Historique du Long Moyen Âge*. El contacte amb professionals vinculats als sostres pintats medievals, en la seva majoria membres de l'associació RCPPM, resultà especialment gratificant. També li estic molt agraïda a Georges Puchal, per aquella llarga i estimulante conversa mantinguda a l'INHA.

El meu coneixement de la realitat lígnia mallorquina no hauria estat el mateix sense el professor José Morata. Agraïr-li a la Dra. Magdalena Cerdà el seu contacte personal i a ell la seva disponibilitat, dedicació i xerrades. Gràcies per portar-me a passejar per Palma i anar descobrint-me sostres 'amagats'. La meua percepció i grat record de la ciutat sens dubte et deuen molt. A l'equip de bibliotecaris i auxiliars de la Biblioteca Ramon Llull de la UIB, gràcies per la vostra amabilitat i per facilitar-me l'accés a tots els vostres recursos sense ser-ne usuària. Mai m'havia sentit tan ben rebuda en una biblioteca.

Finalment, però no menys important: gràcies amics. A l'Evi (Eva Kobelt) i les Julies (Julia Brockamn i Julia Raubar) per venir a veure'm a París i convertir el comiat de la ciutat de

les llums en una celebració. És emocionant comprovar com hi ha quelcom intacte des que ens vàrem conèixer a la facultat de la Università degli Studi di Siena quan totes quatre estudiàvem el grau. A l'Alba i el Pablo. No tinc paraules per agrair-vos l'adopció a casa vostra durant la meva estada a Califòrnia. Gràcies per fer-me espai i dedicar-me temps per recórrer el Big Sur i arribar fins al Hearst Castle. A la Maria i l'Adriana, el millor d'haver estudiat el grau a la URV. Gràcies pels nostres sopars intermitents, per l'interès constant i vertader i per no fer-me sentir que parlava del 'monotema'. A Beatriz, una de les recompenses quan torno per Cambrils: *gracias, gracias y gracias*. Gràcies per escoltar-me presencialment, per Skype, missatge i àudio. També pels cafès i copes de vi barrejats amb dubtes, il·lusions i moments de cansament. El teu optimisme i alegria han estat un motor. Ara, tenim un viatge pendent.

Als meus pares, per entendre les no trucades i les visites familiars exprés. Gràcies per tot el suport donat. I sobretot per acompanyar-me per mitja Castella amb el cotxe perquè jo només m'hagués de preocupar de baixar-ne i disparar fotografies. Ha quedat gravat a la retina el circuit entre Sinovas, Santo Domingo de Silos, Castrojeriz, Los Balbases, Carrión de los Condes i Moarves de Ojeda. A la meva germana, la Gemma, per sempre ser-hi amb un somriure i per sostenir-me en els moments baixos. Al Ragnar, el meu nebot, perquè el seu naixement arribà durant el gruix d'aquesta tesi omplint-t'ho tot amb la seva llum. També per ser l'únic capaç de fer-me desconnectar veritablement amb els seus jocs i rialles.

Al Toni, el meu company de vida, gràcies per la teva infinita paciència, comprensió i suport incansable durant les meves contínues absències. Gràcies per la teva generositat i per haver permès que la tesi envaís el nostre espai i acaparès converses de matinada, incomptables caps de setmana i, en definitiva, que ens hagi acompanyat en aquests primers cinc anys junts. La seva escriptura en confinament hauria resultat molt més feixuga sense el teu enginy, ganes d'escoltar, sentit de l'humor i enèrgic encoratjament. La teva actitud m'ha fet assaborir encara més el camí. *Gracias amor*.

## PLANTEJAMENT, OBJECTIUS I METODOLOGIA

Aquesta tesi doctoral neix d'una inquietud compartida entre distints historiadors, antropòlegs culturals i restauradors: donar a conèixer els sostres pintats medievals. El seu potencial patrimonial i artístic semblava esquiu, passant desapercebuts en els circuits acadèmics i turístics, amb algunes excepcions ben conegudes. Fins el 2000 la seva presència sobre el paper no va començar a correspondre amb la seva realitat històrica. Des d'ençà els escrits realitzats en el paisatge occidental europeu han anat revelant la seva notòria presència, apareixent-ne centenars i multiplicant-se encara més en els territoris banyats per la Mediterrània. Organismes com l'*Association Internationale de Recherche sur les Charpentes et Plafonds Peints Médiévaux* (RCPMM), nascuda el 2008, han jugat un paper clau en les campanyes de conscienciació patrimonial, creant una comunitat oberta d'investigadors i tècnics que han establert llaços entre institucions i universitats apostant per l'impuls d'encontres i publicacions, on la divulgació s'acompanya amb rigor.

Com a camp de coneixement emergent, els sostres ofereixen un corpus d'imatges naturalment extraordinari, per la seva massiva agrupació i testimoni. Aquest, almenys per als historiadors de l'art, és un dels seus principals atractius. La seva procliu capacitat de congregació visual els fa ser seu d'ésser animats, escenes obscenes, escatològiques, eròtiques, festives, cortesanes, cavalleresques, musicals i corèutiques. La figuració sol acompanyar-se per ostentacions heràldiques i boscos d'ordenades i simètriques estilitzacions vegetals, entre les quals apareixen inscripcions i pseudoepígrafs. Un repertori comú però no per això amb significats equivalents, ja que aquest varia en estil i forma en funció de les necessitats de l'obra i el context i territori que el produeix. Tot i així, poden identificar-se clares similituds entre exemplars que pertanyen a distintes regions, al presentar uns mateixos antecedents en la seva cultura visual. El fet de compartir temàtiques sovint ha derivat en consideracions generalistes, que ara s'actualitzen amb l'aparició de nous punts de partida que revolucionen el mètode d'estudi.

Aquestes premisses estan sent explotades i els estudis culturals no han deixat d'acollir treballs que s'interroguen sobre els sostres. L'anàlisi del seu imaginari obliga a submergir-se en el món de la promoció d'art en l'Occident Medieval. Els espais

residencials, ja siguin àulics o nobiliaris, parlen especialment de la faceta pública dels seus promotors, on el sostre es converteix en aquell digne i perfecte escenari on versar la seva projecció i poder. Els domèstics, afegeixen connotacions privades, vinculades a una vida íntima sovint repleta de còmplices imatges humorístiques, satíriques o morals. L'àmbit eclesiàstic també ofereix un retrat identitari, en aquest cas de la col·lectivitat que s'acull sota el seu mantell i interactua sota el mateix.

Investigadors i tècnics de patrimoni francesos vinculats a la RCPPM, s'han encarregat d'importants desvetlles. Monique Bourin dirigí la cèlebre *Images oubliées du Moyen Âge. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon* (2011) i des de llavors, la col·lecció *Monuments du Objets* s'ha convertit en una cita ineludible pel coneixement del patrimoni ligni de Narbona, Montpeller, Lagrasse i el Llenguadoc en general. Jean-Claude Schmitt i Pierre-Olivier Dittmar foren dels primers en armar un discurs teòric sobre el comportament de les imatges en els sostres, interrogant-se sobre la seva topografia seguint el llegat acadèmic de Michael Camille (*Images dans les marges*, París, 1997). Philippe Bernardi, a banda del seus treballs sobre arquitectura, ha contribuït a la confecció d'un catàleg documental que il·lustra sobre les pràctiques en la fusteria medieval francesa, connectant-les amb el context occidental. Més recentment, el 2018, Gil Bartholeyns, Monique Bourin i Pierre-Olivier Dittmar amb la publicació d'*Images de soi dans l'univers domestique (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)* encetaren una nova línia de recerca, on els sostres i el seu imaginari contribueixen a aquest nou aprofundiment en l'univers íntim de les gentes a l'Edat Mitjana. El seu impacte no ha trigat a fer-se ressò, acollint-se la seva metodologia en projectes de recerca vinculats a la història de la Corona d'Aragó.

Itàlia és una altra font d'inesgotable riquesa patrimonial. La Università degli Studi di Udine compta amb Francesco Fratta de Tomas i Maurizio d'Arcano Grattoni, de constant presència en els encontres internacionals i ocupats de la difusió dels fantàstics sostres de la regió del Friuli. Sicília, una joia mediterrània, ha vist gratament explotats els sostres en ella conservats, destacant-se Palerm i Cefalú. El sostre a mocàrabs i les ales laterals de la Capella Palatina de Palerm han gaudit d'un desplegament a l'alçada de la seva qualitat. Les campanyes de restauració coparen de llum els treballs d'autors com Jeremy Johns, Beat Brenk i Lev Kapitakin qui, des de cadascun dels seus àmbits, han omplert de contingut les seves imatges i han donat nom als seus artífexs, dibuixant el

perfil del seu *concepteur*. Licia Buttà, qui en els darrers anys s'ha ocupat del sostre de la Sala Magna del Palau Chiaromonte Steri, ha aconseguit tombar les assumpcions historiogràfiques sobre l'obra, renovant per complert la seva comprensió. Els seus estudis en paral·lel a Nicosia l'han portat a extrapolar l'estudi dels sostres sicilians a la Mediterrània (*Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palerm, 2013). A banda de la seva participació en les cites anuals de la RCPMM ha organitzat reunions científiques de caràcter transversal, col·laborant amb altres investigadors amb experiència en sostres com Lev Kapitaikin, Beat Brenk, Maria Giulia Aurigemma, Angela Bellia, Maud Pérez-Simón, Antoni Conejo, Vera Segre, Roberta Aglio, Mònica Maspoch, Amadeo Serra i Óscar Calvé Mascarell.

\*\*\*

Per la seva banda, el relat dels sostres pintats a la Corona d'Aragó encara està per construir-se enterament. L'encavallada de la Catedral de Terol, probablement l'obra més coneguda del catàleg, ha vertebrat el discurs aragonès, sent eix d'un interessant debat: existeixen repertoris o programes iconogràfics? No tots els teginats i cobertes conservades contenen imatges de caràcter narratiu, és necessari comprendre la seva específica topografia i funció. Les peces que els componen presenten distintes superfícies i, en conseqüència, existeixen evidents graus de visibilitat que denoten el seu pes en la configuració iconogràfica total. Distingir entre motius amb connotació i ornament és clau per ordenar una massa iconogràfica que, en un inici, es considerà caòtica i marginal.

L'etiqueta '*mudèjar*', a pesar de totes les complicacions que ha comportat la seva aplicació, ha actuat com a catalitzador de la fusteria peninsular. Els sostres trobaren en les reunions sobre '*mudejarisme*' un espai en el que començar a integrar-se i desenvolupar-se, sent convidats assidus. L'Aragó probablement sigui la regió més coneguda i divulgada, amb un mapa replet de referències on abunden els embigats, les cobertes i els sotacors. José Antonio Tolosa, web màster d'*Aragón Mudéjar: un recorrido por el arte mudéjar aragonés*, s'ha encarregat de bastir aquesta base de dades virtual que beu de les referències publicades i que esdevé de consulta bàsica per a tots aquells que necessiten familiaritzar-se amb l'abundant i ric patrimoni ligni aragonès. Investigadors

com el professor Gonzalo Borrás, impregnaren la seva trajectòria professional amb el compromís amb la seva terra natal i cultura. Els seus esforços i idees durant anys marcaren tendència i el seu llegat acadèmic continua viu i s'actualitza en les noves generacions que li han pres el testimoni i segueixen ampliant els horitzons dels sostres pintats. Tot aquest treball també ha servit perquè l'Aragó sigui la comunitat més conscient de les seves pèrdues i espolis, protagonistes del documental televisiu *Los cielos españoles* (2019).

Catalunya a banda de comptar amb l'aportació de Josep Francesc Ràfols tingué a dues investigadores que es dedicaren àmpliament als sostres en un moment prematur. Isabel Companys i Núria Montardit, amb les seves respectives tesis doctorals sobre els teginats al Barcelonès (1987) i al Tarragonès (1957) tragueren la pols a un corpus llavors molt poc conegut. La seva incursió en el món de la documentació, a través l'escrutini del llibre d'obres del Castell del Rei de Tarragona (1995), revelà dades pioneres sobre el procés constructiu dels seus sostres. El grup Ligna.cat, amb el Dr. Joan Domenge al capdavant, aconseguí fer de l'any 2013 una mena d'efemèride dels sostres pintats. Vinculant-se amb membres de la RCPPM sortiren a la llum investigacions dedicades en exclusiva als sostres catalans i d'altres procedents de l'àrea meridional francesa, publicades conjuntament en els *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*. Les investigacions a quatre mans amb Antoni Conejo i Jacobo Vidal donaren transversalitat al discurs, amb importants i inèdites aportacions en l'àmbit de la documentació, definint el sostre per primera vegada des de la seva materialitat fins la seva instal·lació. Mònica MasPOCH, amb la seva tesi doctoral, ens descobrí la Barcelona domèstica, amb un conjunt d'embigats amb una riquesa figurativa sense parangó, a dia d'avui, en tota la Corona d'Aragó.

I els sostres valencians i mallorquins? València, afortunadament, ha comptat amb una figura clau per al seu desenvolupament: el doctor i arquitecte Arturo Zaragoza. La seva feina com inspector de patrimoni de la Direcció General de Cultura de la Generalitat Valenciana des de 1983, amb adscripció a la Direcció Territorial de Castelló, ha remat sempre a favor la seva descoberta i preservació. Entre els rescats destaquen distintes cobertes eclesiàstiques, que han estat objecte d'intenses campanyes de restauració en els darrers anys, sent introduïdes paulatinament en els circuits acadèmics i turístics.

Manquen però per respondre certs interrogants, especialment en relació als seus repertoris iconogràfics. D'igual manera, els sostres recuperats en casals i palaus urbans es distancien de la resta i constitueixen un capítol a explorar, amb l'aparició en exclusiva del llenguatge heràldic i l'epigrafia islàmica.

Les Balears constitueixen un camp majoritàriament verge, amb un catàleg d'embigats en la seva majoria inèdits i que deuen la seva supervivència en la memòria col·lectiva al Dr. José Morata, qui recentment ha cedit el seu fons personal a la Universitat de les Illes Balears. Tal i com es desgranarà al llarg de la tesi, els seus exemplars desvetllen una realitat artística pròpia i distintiva. S'hi detecta la implantació d'unes fórmules decoratives homogènies que integren sostres d'edificis privats i eclesiàstics, fruit de l'actuació d'una escola de pintura per definir i que fou activa, com a mínim, al llarg del segle XIV. També poden descobrir-s'hi formes fins ara només conegudes en la documentació, com els mocàrabs, desbancant-se així la seva condició de patrimoni imaginat i identificant la seva perpetuació després del domini islàmic.

Aquest panorama és el que ha impulsat i justificat aquest estudi, amb aquest concret enfoc. La present investigació es suma a les valoritzacions precedents sobre el patrimoni ligni gòtic de la Corona d'Aragó, centrant però la seva atenció en els antics Regnes de València i Mallorca.

Ordenar aquest material i fer-lo dialogar és l'objectiu principal d'aquesta recerca, al que es sumen altres propòsits que li són vinculants:

- **Reivindicar el caràcter patrimonial dels sostres pintats medievals:** en les dues darreres dècades les restauracions realitzades en favor la seva conservació i recuperació han estat notícia. Un interès que ha impulsat les inversions, facilitant la troballa d'exemplars oblidats i enterrats en les entranyes dels seus contenidors arquitectònics. Els estudis culturals s'han encarregat d'anar aollint preguntes, anàlisis de diversa índole (tècnics i artístics) i interpretacions sobre els seus repertoris decoratius. Aquesta tesi doctoral pretén alinear-se amb el treball de divulgació, valorització i estudi que està realitzant un sector molt concret però potent dins la comunitat científica internacional, sumant-se als



esforços dedicats per distintes associacions i institucions, que han decidit no deixar d'apostar per la correcta preservació del patrimoni ligni gòtic.

- **Reflexionar sobre l'emergència dels sostres pintats com a camp de coneixement:** armar una història crítica del patrimoni ligni a la Corona d'Aragó posa de manifest el tractament i l'atenció de la que els seus sostres han gaudit o han sofert. Fins la seva (re)descoberta, la seva presència resultava més aviat fluctuant en els anals de la història de l'art.
- **Actualitzar la realitat artística lignia dels Regnes de València i Mallorca:** en general, l'actual corpus de sostres pintats produïts i conservats a l'antiga Corona d'Aragó ha de considerar-se provisional o, si més no, flexible. El degoteig de notícies sobre noves descobertes no cessa. D'altra banda, manquen estudis integrals que posin de manifest les analogies temàtiques i conceptuals entre els seus exemplars i ulteriors connexions amb l'àmbit mediterrani.
- **Documentar gràficament els sostres a analitzar:** el treball de camp resulta imprescindible per conèixer unes obres amb unes dimensions tant magnes i amb una densitat visual tant procliu com les dels sostres pintats. Està previst que més enllà d'incloure un contundent catàleg d'imatges en els annexos, que il·lustrin amb precisió el text, aquest material fotogràfic passi a domini públic. Les bases de dades online que l'acolliran són les del projecte '*DANAEM: Dansa y arte en la larga Edad Media*', ideada i creada pel grup de recerca ICONODANSA i la '*Carte Interactive des plafonds peints médiévaux*' de l'associació RCPMM. D'aquesta manera la recerca continuarà viva i accessible, més enllà del que aquesta investigació pugui aportar.
- **Matisar l'etiqueta '*mudèjar*' en relació a la fusteria medieval:** la historiografia del segle XIX, alimentada per l'Acadèmia Espanyola, va popularitzar el terme '*mudèjar*' i binomis com '*gòtic-mudèjar*', derivant-s'hi un extensíssim i encara obert debat formalista. El seu origen i aplicacions contemporànies han desvirtuat el passat medieval al que pretén fer referència, agrupant sota una mateixa denominació arquitectures i manifestacions plàstiques de diferent naturalesa i context. Només en matèria lignia, la Corona d'Aragó, aglutina distintes i

originals conjugacions estructurals i artístiques en cadascun dels territoris que en formaren part. La singularitat cultural experimentada a la península ibèrica en el transcurs de l'Edat Mitjana necessita entendre's amb paràmetres actualitzats, que ja són aplicats de forma pionera en els estudis sobre la cultura material com el tèxtil. És trampós incórrer en el terme '*mudèjar*' per comprendre la gènesi, desenvolupament i funcionament d'un gran substrat cultural comú: el Mediterrani.

- **Entendre i analitzar els sostres pintats en el marc del seu procés creatiu:** la visita i fotografia de sostres *in situ* pot revelar detalls sobre el seu procés creatiu. Identificar traces de dibuix preparatori o esbossos resulta útil per aprofundir o refermar els coneixements ja assumits per la historiografia sobre l'ofici del pintor i el fuster medievals. Tota aquesta informació, contrastada per les dades proporcionades pels restauradors i la documentació medieval i contemporània, perfila i acota la visió de l'obra, especialment d'aquelles que han romàs a la intempèrie o han sofert mutilacions i restauracions poc respectuoses amb la fàbrica original.
- **Afavorir els anàlisis iconogràfics *cross-media*:** aquesta recerca ha apostat per dotar d'un major protagonisme al fèrtil camp de la cultura material i connectar-hi els sostres pintats medievals. Els Regnes de València i Mallorca comparteixen l'experiència d'un mateix procés històric: l'expansió territorial de la Corona d'Aragó. La incidència del passat islàmic és quelcom que els seus treballs lignis encarnen, sense necessitat que en cada territori l'expressió artística sigui equivalent. Atendre els vestigis de cultura material presents en ambdós ha servit per documentar certes migracions de repertoris iconogràfics.
- **Profunditzar en la topografia del sostre i dimensió espacial:** en els darrers anys l'assumpció que els sostres pintats medievals eren produccions 'marginals' on s'avesaven tot tipus d'imatges sense un aparent ordre o sentit s'ha anat dissipant. La seva massa iconogràfica segueix preceptes lògics distributius i el seu emplaçament en altura planteja interessants qüestions sobre la construcció dels interiors medievals: l'arquitectura i el seu paper es sustenten en la

iconografia o viceversa? Potser la resposta és bidireccional. El sostre sovint és mirall d'allò que l'espai requereix.

\*\*\*

Per donar resposta a tots aquests objectius la tesi s'ha organitzat en dos volums i, el primer d'ells, s'articula en tres grans parts. La primera és un compendi historiogràfic, un recull de notícies i dades tècniques extretes d'informes de restauració. En aquesta història crítica del patrimoni es fa balanç del procés d'anada i tornada que han experimentat els sostres en la memòria col·lectiva: des del seu enterrament i oblit rere estructures modernes a la seva posterior (re)descoberta, carregada de pèrdues després d'una letargia tant prolongada i obscura. La seva lectura dóna com a resultat una visió de conjunt del corpus abordat, sent encara més important l'actualització de l'estat de conservació dels sostres mallorquins i valencians. En la mesura del que ha estat possible s'han documentat amputacions, processos de destrucció i espoli i restauracions agressives que han alterat la fàbrica original, ja sigui pel moviment de peces en la topografia línia o pels canvis cromàtics i les addicions decoratives.

La segona part es dedica a l'anàlisi dels sostres pintats produïts en els Regnes de València i Mallorca, entenent la seva herència cultural i especificitats històriques. La seva lectura iconogràfica s'aborda en base als significants seleccionats pels seus promotors. D'aquesta manera es construeixen discursos de conjunt quan resulta adient. En les esglésies valencianes erigides durant la colonització cristiana es detecta l'establiment d'un model de coberta concret, que vehicula un missatge en comú a través del llenguatge heràldic: l'establiment d'un nou govern. El Senyal d'Aragó, lluny de considerar-se un mer motiu decoratiu s'hi fa present i s'acompanya d'un altre fenomen igualment heràldic, el de la municipalitat. L'estudi d'ambdós troba lligams en la resta d'exemplars de la Corona d'Aragó, permetent la comprensió i contextualització d'una idiosincràsia d'incidència territorial. En altres casos és necessari ser monogràfic, com en l'estudi iconogràfic del sostre de l'església de Santa Maria de Lliria, l'únic dins la sèrie valenciana amb un alt percentatge de decoració figurativa. La realitat patrimonial condiona i justifica l'estructura. Respecte València i Mallorca s'han pogut establir punts de contacte, esdevenen espais diferenciadors sobre els que treballar al compartir els seus sostres domèstics una presència i notorietat específiques en el terreny de

l'epigrafia islàmica. Finalment, Palma de Mallorca obre un nou capítol, que ha d'estendre's més enllà de l'aproximació que aquesta investigació pugui oferir. S'hi pot identificar l'establiment i perpetuació d'un llenguatge pictòric formalitzat, amb un desenvolupament local i responsable tant d'embigats trobats tant en edificis eclesiàstics com privats. La tesi s'ocupa de rescatar i agrupar notícies documentals que fan referència als seus agents i definir, amb provisionalitat, el seu abast productiu. Els distints sostres abordats, pel fet de pertànyer a una identitat col·lectiva ulterior, la Corona d'Aragó, presenten denominadors comuns en els àmbits de l'arquitectura i la pintura, que viatgen més enllà de les seves fronteres geogràfiques i s'expliquen a través d'un sedàs metodològic d'interrelacions artístiques: la Mediterrània medieval.

La tercera i darrera part, s'ocupa dels sostres pintats medievals com a vehicle expressiu i espill simbòlic, reflexionant entorn la seva definició, valoració, usos i funcions. Beu de les hipòtesis dispersades en els estudis de casos, ordenant tota una sèrie de conclusions que viatgen des dels processos creatius i artesans, des de l'obtenció de la fusta i la seva preparació fins la seva instal·lació, on el sostre adquireix entitat a l'exercir un rol conceptual concret. Una assignació que aquesta investigació centra a través la història de l'art, connectant-se amb les reflexions aportades en investigacions prèvies. Tanca aquest primer volum el llistat bibliogràfic.

El segon volum es compon d'annexos. Primer una recopilació de documents ja publicats però que mereixen major difusió, sent tots ells al·lusius a la construcció i decoració de sostres a la Corona d'Aragó entre els segles XIII-XVI. Al recollir i ordenar cronològicament les distintes transcripcions no només s'il·lustren les al·lusions intercalades en el text sinó que el material s'ofereix com una eina de consulta. A la part documental la segueixen els llistats d'imatges, la part gràfica de cadascuna de les seccions del primer volum.

\*\*\*

El caràcter de la investigació, segons els objectius fixats, es cenyeix al fet de ser un estudi històrico-artístic sobre una sèrie de repertoris iconogràfics en un àmbit territorial concret: els Regnes de València i Mallorca. S'han inclòs en el corpus tant aquells sostres que ens han llegat com els que s'han perdut o es troben en unes

condicions de conservació pèssimes modulant, això sí, el seu pes definitiu en el discurs final. La vessant historiogràfica de la investigació compila totes aquelles referències que s'han pogut agrupar, procurant perfilar al màxim l'autèntic catàleg d'obres i fent justícia a la realitat històrica. D'altra banda, els distints capítols que desgranen les especificitats arquitectòniques i artístiques dels sostres valencians i mallorquins es centren en aquells que, per la seva realitat patrimonial, permeten bastir una lectura de conjunt on l'anàlisi de la cultura visual esdevé l'eix vertebrador.

Per poder procedir a dita tasca, en aquests anys, ha estat indispensable la generació del meu material gràfic. Fotografiar i estudiar les obres *in situ* resulta fonamental per retratar la complexitat de les seves estructures, infinitat iconogràfica i detecció de detalls tècnics sobre el seu procés creatiu, que sovint no apareixen reflectits en els articles sobre restauracions o estudis acadèmics. Em refereixo a la detecció de dibuixos preparatoris i esbossos, que han estat possibles en dues cobertes eclesiàstiques valencianes. S'han visitat nombroses esglésies i parròquies, casals gòtics i palauets a l'Aragó, Catalunya, Balears i València sent necessari el permís d'ajuntaments, arquebisbats, abadies i institucions privades per poder desplaçar-m'hi amb l'equip fotogràfic. Algunes de les sostrades estudiades més significatives, per la seva qualitat o pel percentatge de la capa pictòrica preservada, són les de l'església de Santa Maria de Lliria, la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona, els Palaus de l'Almirall i Joan Valeriola a València, el conjunt d'embigats que amaga 'Can Serra' a Palma, el teginat procedent de Can Pontivich i avui part de la col·lecció del Museu de Mallorca, els sostres descontextualitzats de la Fundación Juan March i l'encavallada dels Jardins d'Alfàbia.

Complementàries foren les campanyes fotogràfiques realitzades en l'àrea de Burgos el 2017, vinculades a l'anàlisi dels embigats del claustre de Santo Domingo de Silos, el sotacor de l'església de San Millán de Los Balbases, l'encavallada de San Nicolás de Bari a Sinovas i els vestigis lignis del claustre de San Juan a Castrojeriz. La visita a Palerm el 2018 fou summament il·lustrativa, al tenir l'oportunitat de visitar les obres de restauració del sostre de la Sala Magna del Palau Chiaromonte Steri. Així mateix, el 2019 es va tenir l'oportunitat de visitar personalment el Hearst Castle, a San Simeón (Califòrnia), on es conserva una majestuosa col·lecció lignia privada, amb nombrosos exemplars procedents de la península.

En paral·lel a la confecció d'aquesta base de dades pròpia s'ha estat en contacte amb distints museus, tots ells custodis d'embigats o tauletes: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu Diocesà de Barcelona, Museu Diocesà de Tarragona, Museu Episcopal de Vic, Museu del Castell de Peralada, Museu Arqueològic de Lliria, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo de la Alhambra, Museu del Castell d'Onda, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', Museo Nacional del Prado, Museu de l'Almodí de Xàtiva, Museu de les Cultures del Món de Barcelona, Museu de Mallorca i Museu Diocesà de Mallorca.

L'interès suscitat per la cultura material ha fet que, d'igual manera, s'hagi estat en contacte intermitent amb aquells centres de documentació i institucions amb col·leccions centrades en teixits o ceràmica. En distintes ocasions s'ha sol·licitat l'accés a la reserva per conèixer-les en profunditat: Museu del Disseny de Barcelona, Museu Municipal de Paterna, Museo Provincial de Teruel, Instituto Valencia de Don Juan, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, Museu de Ceràmica de Manises, Museo de Bellas Artes de Castellón, Museu del Taulell d'Onda, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', Museo de Madinat Al Zahra, Museo Arqueológico de Córdoba, Museo Arqueológico de Granada i Museu de Belles Arts de València.

Tota aquesta feina s'ha compaginat amb la immersió documental, d'on subratllo els fons dels Arxius dels Regnes de València i Mallorca i l'Arxiu Capitular de Mallorca. A pesar de no poder incorporar en aquesta investigació referències inèdites, es requerien ulteriors comprovacions en les transcripcions publicades, en la seva majoria escrites en català antic i, en altres casos, en llatí. Els arxius patrimonials també han estat presents, sent recurrent la consulta de l'Arxiu Amatller d'Art Hispànic i els seus fons fotogràfics (l'Arxiu Mas i Gudiol), l'Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, l'Arxiu General i Fotogràfic de València, l'Arxiu Municipal de Lliria, el Fons Fotogràfic Jeroni Juan Tous i l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona.

Finalment, esmentar que durant aquest període formatiu, i a mesura que aprofundia en els repertoris iconogràfics dels sostres pintats valencians i mallorquins anava topant amb informació epigràfica, llatina però especialment àrab. La detecció d'inscripcions i

pseudoepígrafs ha acabat per bastir un generós, tot i que no definitiu, catàleg per als sostres de la Corona d'Aragó. El protagonisme de les inscripcions cúfiques i en cursiva, de traducció i interpretació inèdites, m'obligà a realitzar immersions lingüístiques, treballant durant un curt període de temps amb la professora Joana Hernández de l'Escola Oficial d'Idiomes de Tarragona. El meu prematur contacte amb el món de l'epigrafia medieval i les dificultats per interpretar determinats epígrafs àrabs van necessitar de l'assistència del Dr. Lev Kapitaikin, docent de la Universitat de Tel Aviv i expert internacional en els sostres laterals de la Capella Palatina de Palerm. Gràcies al seu ajut vaig obtenir traduccions fiables del material referenciat.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS

DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

## **PRIMERA PART**

### HISTORIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE LES ACTUACIONS PATRIMONIALS EN ELS SOSTRES PINTATS DE LA CORONA D'ARAGÓ



## 1. CORONA D'ARAGÓ I SOSTRES: SOBRE LA SEVA RELACIÓ AMB LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART

El caràcter patrimonial i artístic dels sostres pintats medievals procedents i conservats en els territoris que conformaren l'antiga Corona d'Aragó ha començat a potenciar-se vertaderament en els darrers anys. Investigadors, restauradors i tècnics de l'Administració Pública han començat a treballar de manera conjunta a fi d'activar plans de recuperació, protecció, estudi i divulgació d'aquests treballs lignis.<sup>1</sup> Una atenció relativament recent que no ha parat de proporcionar nous coneixements sobre l'art medieval. La historiografia, ha dedicat extenses planes a l'Edat Mitjana, centrant-se però en específiques produccions artístiques dins els amplis camps de l'escultura, la pintura o l'arquitectura. La fusteria, en un inici, hi ha participat amb minses mencions, quedant relegada als marges de la disciplina. Aquestes nocions parcials sobre l'argument han provocat que el tractament proporcionat al corpus no hagi estat equitatiu.

L'encavallada de la catedral de Santa Maria de Mediavilla a Terol, proclamada màxim exponent del mudejarisme aragonès, s'alça com l'exemplar més notori de la sèrie. Esdevé l'obra més coneguda, així ho demostra la seva extraordinària fortuna bibliogràfica. Les causes de l'explotació acadèmica del seu imaginari troben resposta en l'anàlisi de la situació històrica i les connotacions nacionalistes que envoltaren la seva (re)descoberta i merescuda posada en valor.<sup>2</sup> Uns condicionants que repercutiren en la presentació i recepció del monument, afectant conseqüentment tant a la recerca com a la mirada pública. No passa desapercbut el debat científic nascut entre les dècades dels anys 80 i

<sup>1</sup> La preocupació i apreciació envers les obres s'ha vist recolzada per les reivindicacions realitzades per organismes com la RCPMM (2008), que ha impulsat monografies i articles de caràcter científic i divulgatiu molt efectives en el sacseig de consciències patrimonials: BOURIN, Monique; SOURNIA, Bernard. *Images oubliées du Moyen Age: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon, 2011. PUCHAL, Georges. «Plafonds peints: Le grand imagier du Moyen Âge», *Magazine du Patrimoine. De l'architecture et des jardins [VMF]*, 281, Septembre 2018, pp. 46-54. Vegeu igualment la seva pàgina web, en constant actualització: «<http://rcppm.org/blog/>». Consulta: febrer 2021.

<sup>2</sup> Vegeu el subapartat «4.1 La construcció d'una identitat nacional: l'encavallada de la catedral de Terol com a Capella Sixtina del Mudèjar», corresponent a aquesta *Primera Part*.

90 del segle passat, on es gestà l'àvid interès per identificar possibles claus que donessin amb una lectura interpretativa de tot el conjunt pictòric.<sup>3</sup> Aquesta voluntat de comprensió intensificà encara més l'atenció versada sobre la sostrada, fins al punt que certes seqüències narratives de la mateixa són reconegudes per si soles, com és el cas del famós i rar '*friso de los carpinteros*'. Les seves peculiaritats estructurals i iconogràfiques han alimentat els interessos acadèmics però la seva consideració com 'Capella Sixtina del Mudèjar' ha jugat un paper fonamental en la seva divulgació.

És interessant analitzar com el focus s'ha anat centralitzant, deixant a altres sostres, igualment interessants i presents en el mateix marc geogràfic, històric i polític, en la penombra. Una foscor a vegades vestida d'oblit i en altres casos palpable. En època moderna, fou habitual que nombroses fàbriques medievals fossin tapiades rere voltes de maçoneria, apel·lant al seu caràcter obsolet i antiestètic. L'existència de protagonistes i secundaris en el relat ha acabat per descompensar el vertader panorama artístic, disminuint les possibilitats d'arrelament de determinats sostres en la nostra memòria col·lectiva, menystenint moltes altres estructures que resten o poc conegudes o gairebé inèdites. Totes elles mereixen ser desvetllades.

Ser coneixedor d'aquesta realitat és clau per entendre la història, l'estat de conservació i la ubicació actual de cadascuna de les obres i fragments que formen part del corpus de sostres pintats produïts a la Corona d'Aragó durant els segles XIII-XV. Per aquest motiu, la introdueixo d'entrada, a mode de base sobre la que sustentar la recerca. Atenent aquesta necessitat he considerat rellevant potenciar la vessant patrimonial d'aquest treball, navegant en aquesta *Primera Part* entre la crítica historiogràfica i l'anàlisi dels processos restauradors. Amb el successiu recull de publicacions i notícies

---

<sup>3</sup> MORALEJO, Serafin. «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)» a, *Actas. V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984)*, Vol. I. Barcelona: CEHA, 1984, pp. 89-112. SANTIAGO, Sebastián. (Coord.); RABANAQUE, Emilio; NOVELA, Ángel; YARZA, Joaquín. (Autors). *El artesanado de la catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. SANTIAGO, Sebastián. «El artesanado de la catedral de Teruel como imago mundi» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo; Arte: Teruel 1981*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1982, pp. 149-156. YARZA, Joaquín. «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo- Teruel 1975*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1981, pp. 41-70. Per un estat de la qüestió sobre aquest argument consultar: BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999, pp. 27-42.

referents a restauracions, pretenc fer balanç tant dels sostres perduts com dels conservats, registrant en la mesura del possible aquells canvis, tant de forma com d'ubicació, que s'hagin pogut experimentar. Un enfoc que pretén argumentar perquè aquests sostres han estat estudiats d'una manera determinada, quines etiquetes i problemàtiques historiogràfiques arrossegueu així com els motius de la seva fluctuant presència en els anals de la història de l'art.

Si s'examina la tradició historiogràfica peninsular, la monografia *Techumbres y artesanados españoles* (1926) de Josep Francesc Ràfols apareix com un referent bàsic i indiscutible.<sup>4</sup> Constitueix una cita freqüent en múltiples estudis, sovint pel fet d'estar considerada com la primera publicació científica sobre l'argument. Una aportació sens dubte important, especialment perquè introduí una sistematització arquitectònica, fins aleshores inexistent, d'aquelles estructures que podien ser identificades com a 'sostres'. Però cal matisar que l'interès de Josep Francesc Ràfols no fou fruit d'una pulsio sobtada o aïllada, sinó tot el contrari. El llibre fou reflex de la creixent preocupació i vetlla pel patrimoni artístic i donava continuïtat, de manera més compacta i contundent, a una sèrie de publicacions prèvies que, a pesar de ser molt menys referenciades, ja proporcionaven un antecedent i un corpus d'obres sobre el que treballar.

---

<sup>4</sup> La primera edició es publicà a Barcelona-Buenos Aires per l'editorial Labor l'any 1926. Les successives reedicions, realitzades per la mateixa editorial, aparegueren escalonadament entre 1930, 1945 i 1953 ampliant i corregint el material presentat.

## 2. PRIMERES VETLLES, RESCATS I INTENTS DE CONSERVACIÓ

A Espanya, l'atenció envers el patrimoni històric-artístic començà a ser una realitat a finals del segle XVIII, amb l'aparició d'incipients mesures legislatives en favor del seu control i possible trànsit comercial. L'any 1779 entrà en escena una de les primeres normatives per la regularització de la compra i venda d'obres d'art, posteriorment refermada en lleis successives entre 1801-1802. En ple regnat de Carles IV, s'avançaren passes en la futura construcció de la protecció del patrimoni històric. La *Instrucción* del 26 de març de 1802 identificà com a 'patrimoni' tot aquell 'monument antic' i en prohibí el seu espoli o comercialització, a fi de procurar-ne el seu coneixement i identificació.<sup>5</sup> Noves lleis es dictaren també en aquest sentit entre 1836-1837, coincidint amb la presència i actuació de les *Comisiones Especiales de Ciencias y Artes* o *Comisiones Recolectoras* – que s'encarregaren de seleccionar aquelles peces que nodririen les futures col·leccions dels *Museos Provinciales*– i les *Comisiones Científicas y Artísticas*, que reemplaçaren a les primeres el 27 de març de 1837.

Un nou model de gestió patrimonial, que substituïria aquest treball previ, s'instaurà el 13 de juny de 1844 per *Real Orden del Ministerio de Gobernación*. S'havien fundat les *Comisiones Provinciales de Monumentos*<sup>6</sup> arreu l'Estat, arbitrades per un organisme central amb seu a Madrid, la *Comisión Central de Monumentos*.<sup>7</sup> Un compromís envers el passat històric, que a la vegada s'ocupava de tots aquells edificis i objectes d'art que havien

<sup>5</sup> CAL, Rosa. «La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo», *Historia y Comunicación Social*, 8, 2003, pp. 7-19, esp. 9 (nota 7).

<sup>6</sup> IBÍDEM, pp. 10-11.

<sup>7</sup> ARASC, Leg. 141-1/48. *Comisión Provincial de Monumentos*. 'Real Orden de 13 de junio de 1844 por la que se crean las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos en las Provincias'. Circular núm. 125 del Ministerio de la Gobernación de la Península. Madrid, 13 de junio de 1844. Sobre aquests organismes vegeu: NAVARRETE, Esperanza. «El Ministerio de la Gobernación y la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. ¿Dónde se conservan los fondos documentales de las Comisiones Provinciales?», *Boletín de la ANABAD*, T. 57, N. 1, 2007, pp. 427-448. ÍDEM. «La 'Comisión Central de Monumentos' y la 'Comisión de Monumentos' de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid» a, PONS, Maria Lluïsa (Ed.). *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales: Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 18-21 de agosto de 1993*. Múnic: K.G. Saur, 1995, pp. 285-296. ÍDEM. *Guía-Índice del Archivo del fondo de la Comisión de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. «La 'Comisión Central de Monumentos' y la 'Comisión de Monumentos' de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid», recurs en línia. Direcció URL: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/comisiones-provinciales-y-central-de-monumentos-historicos-y-artisticos>. Consulta: gener 2019.

passat a ser competència de l'Estat després dels processos de desamortització. Una actuació que també trobaria resposta en la massa social, en la que s'estava gestant una creixent consciència respecte els vestigis materials restants de civilitzacions anteriors.

Els principals eixos d'actuació d'aquestes *Comisiones Provinciales* es dividiren en tres; la formació de biblioteques i arxius, la inspecció de museus de pintura i escultura i la promoció d'excavacions així com la conservació d'aquells edificis que fossin dignes de tal atenció.<sup>8</sup> Arran la seva creació començaren a ser fecunds documents com catàlegs, inventaris, descripcions, dibuixos i propostes de restauració sobre diferents monuments arreu el territori.

## 2.1 El cas mallorquí: entre pèrdues i restauracions

### 2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares'

La *Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares* es feu efectiva el 24 d'agost de 1844, integrada per Josep Maria Quadrado, Juan Torres i Tomàs Abrines. El primer, prèviament havia estat involucrat en projectes editorials ambiciosos, com *Recuerdos y Bellezas de España (1839-1865)*, i en la seva ampliada reedició *España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares (1888)*.<sup>9</sup> Un material que juntament amb el publicat per viatgers i científics estrangers d'esperit romàntic, proporcionava una primera classificació i valoració dels monuments de les Illes. Un patrimoni que també defensarien els caps visibles de la Renaixença, un moviment arrelat als territoris de parla catalana, que destil·lava un sentiment patriòtic per la llengua, la cultura i la història regional.

Des d'un inici l'atenció de la *Comisión* estigué focalitzada en aquells immobles gòtics mallorquins en perill de ruïna. Una missió plena d'alts i baixos, fortament marcada per la falta de suport econòmic a l'hora d'emprendre accions restauradores. Entre els

<sup>8</sup> ARASC, Leg. 141-1/48. Comisión Provincial de Monumentos. Ministerio de la Gobernación de la Península. Real Orden del 24 de julio de 1844 sobre la organización de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, y trabajos de las Secciones. Circular nº150.

<sup>9</sup> PIFERRER, D. Pablo; QUADRADO, D. José. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia: Islas Baleares*. Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo y C<sup>o</sup>, 1888. Disponible en línia. Direcció URL: «<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=31856>». Consulta: gener 2019.

monuments intervinguts destacaren tant els religiosos com aquells vinculats a l'ideari polític i històric de la conquesta cristiana de Mallorca; tals com la Catedral de Palma o el Palau Reial de l'Almudaina, ambdós contenidors de treballs lignis d'origen medieval en els seus interiors.<sup>10</sup>

Un dels primers edificis en ser atès per la *Comisión* fou el convent de Sant Francesc de Palma (1281-1317), que prèviament havia captat l'interès dels excursionistes romàntics.<sup>11</sup> D'ells se'n conserven testimoniances escrites, que reflecteixen, des del seu característic prisma ocular, l'admiració i l'estupefacció que els evocà el claustre, resseguit tot ell per una coberta de fusta policromada [Fig. 1].<sup>12</sup> L'església conventual, en origen, hauria estat coberta per una armadura a dues aigües sustentada per arcs diafragmes, substituïda l'any 1384 per un sistema de voltes de creueria. El procés restaurador del claustre es dilatà entre el 1835 –amb el decret de desamortització de Mendizábal– fins ben entrat el segle XX [Fig. 2-9].<sup>13</sup> La figura de Josep Maria Quadrado, vicepresident de la *Comisión* amb certes intermitències entre 1844 i el moment de la seva mort el 1896, va ser clau per la preservació del lloc:<sup>14</sup>

<sup>10</sup> MORATA, José. «La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares» a, HENARES, Ignacio (Ed.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 553-567, esp. 553. Altra bibliografia addicional: ÍDEM. «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)» a, *Actas del XIII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 1143-1146. ÍDEM. *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Fons Documental, Secció Història de l'Art, 2005.

<sup>11</sup> Per una seqüència cronològica del convent consulteu: REUS, Guillem Alexandre. *L'arquitectura religiosa en els antics territoris de la Corona de Mallorca, segles XIII-XIV. Un estudi de paisatge monumental*. Vol. I (tesi doctoral dirigida pel Dr. Eduardo Carreras). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 150-153, 339.

<sup>12</sup> Sobre la literatura dels viatges al segle XIX i la valoració i catalogació de monuments a les Balears: MARCO, Ricard; RIERA, M<sup>a</sup> Mercè (Eds.). *La mirada del viatger. Les Balears a les col·leccions fotogràfiques de la Biblioteca de Catalunya (1900-1935)*. Barcelona: Espai Mallorca, 2009, pp. 62-64, 103, 108. RIERA, Carme. *La mirada forana: les Illes Balears vistes pels viatgers*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, Conselleria de Presidència, 2011. TUGORES, Francesca. *La descoberta del patrimoni: viatges decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*. Palma de Mallorca: Hiperbòlic, 2008, pp. 65, 78, 82, 85, III ÍDEM. *Intervenció en el patrimoni arquitectònic a Mallorca: 1892-1942* (tesi doctoral dirigida per la Dra. Catalina Cantarellas). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències i Teories de les Arts, 2009, p. 72.

<sup>13</sup> TUGORES, Francesca. *Intervenció...* ob. cit., pp. 53-54. ÍDEM. «El procés de tutela i restauració del convent de Sant Francesc de Palma (1835-1936). L'actuació de la Comissió Provincial de Monumentos» a, BARCELÓ, Maria (Ed.). *XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista*. Palma, del 15 al 17 de desembre de 1999. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 2000, pp. 375-400.

<sup>14</sup> Francesca Tugores ha demostrat amb la seva compilació d'informes, escrits i correspondència la intensa lluita i les dificultats administratives a les que s'enfrontà Josep Maria Quadrado a fi d'evitar la ruïna i conseqüent pèrdua del conjunt arquitectònic: PIFERRER, D. Pablo; QUADRADO, D. José. *España...* ob. cit., pp.

«No lejos de Santa Eulalia, el convento de San Francisco despliega sus vastas dimensiones [...] su claustro es la única obra gótica de este género que la isla conserva [...] cuatro galerías desembarazadas y larguísimas se tienden con pompa á los ojos del viajero; y si sus proporciones así son suficientes para embargar su atención, la gracia y airoidad de los detalles acrecen su placer y su embeleso. Ningún estribo intermedio interrumpe aquellas líneas de columnas que se levantan delgadas y esbeltas á recibir los arcos adornados en sus arquivoltos con colgadizos; y sobre tan delicado apoyo corre la ancha y maciza arquitecra y carga la techumbre, cuyas bigas son recibidas por más ménsulas ó impostas de madera. Unas y otras sobresalen al exterior de las galerías, y forman un grande alero pintoresco y digno de cobijar esa obra elegante y armoniosa» [Fig. 10].<sup>15</sup>

L'any 1883, davant la impassibilitat de determinats organismes i la seva intenció d'enderrocar i vendre el lloc, la *Comisión* es feu responsable de la primera intervenció, ja que amb anterioritat hi havia realitzat reparacions puntuals. Hi invertiren la partida pressupostària anual que els adjudicava la Diputació, amb l'objectiu de reparar amb urgència part del conjunt arquitectònic, on s'inclouïa el sostre de les galeries claustrals:

«[...] Hizóles luego observar una buena porción de maderos nuevos puestos en reemplazo de los primitivos ya podridos y cerca de tres alas completamente vetejadas con esmero, para que así reparado lo más peligroso quede asegurada su conservación hasta ver si llegan tiempos más felices en que pueda pensarse en obras de restauración más o menos completas».<sup>16</sup>

Aquesta primera actuació realitzada *in extremis* es perpetuà en successives campanyes de restauració que arribaren de manera escalonada entre 1893 –comptant amb la presència de l'arquitecte Joan Gasp, l'arqueòleg i mestre d'obres Bartolomé Ferrà<sup>17</sup> i l'historiador

---

784-800. Per un major anàlisi sobre el paper de Josep Maria Quadrado en la salvaguarda del patrimoni: SALVÀ, Jaime. «Quadrado defensor de los monumentos en Mallorca», *Mayurqa*, 3-4, 1970, pp. 245-256.

<sup>15</sup> PIFERRER, D. Pablo ; QUADRADO, D. José. *España...* ob. cit., pp. 784-785. Aquest mateix text fou publicat anteriorment acompanyat d'un gravat de Francisco Javier Parcerisa: *Recuerdos y Bellezas de España. Mallorca* (làmines dibuixades per F. J. Parcerisa i text de P. Piferrer). Barcelona: Impremta de J. Verdguer, 1842, p. 200, làmina de los 'Franciscanos en Palma'.

<sup>16</sup> AGCM, Actes de la Comissió de Monuments, s/f, 21/12/1883. Font consultada: TUGORES, Francesca. «El procés de tutela... ob. cit., p. 381.

<sup>17</sup> Sobre l'estat del claustre publicaria: «[...] como facultativo en obras de Arquitectura pudiera caberme, he examinado las arcaturas y pilares, pavimentos y techumbres que forman las galerías del claustro de S. Francisco... y perseguido de que han llegado al extremo de amenazar ruina en tres de sus series de arcaturas... las muy abundantes goteras de sus tejados, lo carcomido del artesonado... y otros desperfectos

Àlvar Campaner-, 1897 amb l'actuació en l'angle nord-est, 1923 –sota la direcció l'arquitecte Gaspar Bennàzar- i durant el període comprès entre 1926 i 1930, en el que s'intervingué principalment en la crugia sud substituint catorze metres d'enteixinat.<sup>18</sup> Entre 1932 i 1936 es produí la incorporació de Jeroni Martorell al projecte, en qualitat de cap de zona de Catalunya i les Balears i amb Guillermo Forteza com a director d'obra, tal i com es demostra en la correspondència conservada.<sup>19</sup> Els projectes conservats revelen que es treballà en la secció nord des del 1932 ençà i en la sud el 1936.<sup>20</sup> Gràcies a Jeroni Martorell, s'introduïren preceptes restauradors menys agressius i més propers als actuals i les actuacions sobre el sostre es produïren previ desmuntatge del pis superior d'època moderna i realitzant substitucions justificades a fi de mantenir en bon estat la fusta de l'estructura.<sup>21</sup> Malgrat els esforços, sostre i policromia sobrevisqueren a pedaços i els vestigis que actualment poden albirar-se són part del record d'aquest naufragi patrimonial [Fig. 11].

En la restauració de l'oratori de Santa Magdalena del Puig d'Inca (ca. 1284), la situació viscuda encara ofereix una estampa més desoladora ja que el primigeni sostre policromat fou totalment restituit en època contemporània.<sup>22</sup> L'actual armadura a dues aigües s'ubicà, com l'original, entre els arcs diafragmes que divideixen la nau única de l'església però amb una decoració pictòrica absolutament allunyada de la medieval

---

de consideración con señales alarmantes de que es indispensable más que la reparación, la reconstrucción de aquellos elementos [...]»: FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 180 (nota g).

<sup>18</sup> TUGORES, Francesca. «El procés de tutela... ob. cit., pp. 382-384.

<sup>19</sup> Guillermo Forteza Piña (1892-1943), obtingué el títol d'arquitecte el 1917 per l'Escola d'Arquitectura de Barcelona i ingressà a la *Comisión l'1* d'agost de 1928. Font consultada: MORATA, José. «La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares... ob. cit., p. 561.

<sup>20</sup> A l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) de Barcelona, en la documentació del fons Jeroni Martorell (JMT), Unitat 31 (Carpetes: C31/D62-D132, C31/D133-D157 i C31/D158-D202) es conserva la documentació escrita i fotogràfica d'aquestes intervencions. Francesca Tugores destria i comenta especialment la primera carpeta (C31/D62-D132), corresponent al projecte i memòria de la secció nord (1932) i cita la segona, al·lusiva a la secció sud i duta a terme el 1936 (C31/D133-D157): TUGORES, Francesca. «El procés de tutela... ob. cit., pp. 384-385, 391.

<sup>21</sup> TUGORES, Francesca. «El procés de tutela... ob. cit., p. 384. Sobre la formació i preceptes restauradors de Jeroni Martorell vegeu: LACUESTA, Raquel. «La Restauración Monumental en Cataluña durante la Guerra Civil y la Posguerra: las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs» a, HENARES, Ignacio Luis; CASTILLO, José; PÉREZ, Gemma; CABRERA, María Isabel (Coords.). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. *Actas de congreso*, Vol. II. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 491-497.

<sup>22</sup> 1284 és la data de la primera referència documental sobre l'ermita de Santa Magdalena del Puig d'Inca, procedent d'un testament. LLABRÉS, Pere Joan. *Inca en la història (1229-1349)*. Mallorca: Ajuntament d'Inca, 1998, p. 118. REUS, Guillem Alexandre. *L'arquitectura... ob. cit., p. 202.*



[Figs. 12-13]. La disposició d'aquest sostre *ex novo* es veié com una sortida a la dilatada ruïna que sofria l'edifici, tal com testimonien diferents escrits entre els segles XVI-XVIII:<sup>23</sup>

«va la ruïna per haver moltes teules i bigues rompudes» (1602).

«cavan ya algunes bigues de la Iglesia» (1614).

«sols les dos arcades de la Iglesia se aguanten y tot está en descobert y se amolla» (1696).

«Techo y fábrica cuasi derruido sin más bóveda que maderaje y cañisada vieja», Jeroni Berard (1769).<sup>24</sup>

A pesar d'aquest estat tant deplorable es creu que al llarg del segle XIX part del cromatisme medieval encara subsistia:

«[...] las vigas con adornos entrecruzados en rojo, rosa, blanco y verde», Arxiduc Lluís Salvador (finals segle XIX).<sup>25</sup>

«[...] dos archs ojivals desnus y reforsats, que arranquen casi d'en terra, sostenen s'embigat des sòtil, format per dos vessants matexos de sa teulada, sense artesanat ni res, conservant emperò qualque llenyam escuts pintats y altres senyals de una decoració policroma arabescada; un tercer arch escassa molt rebaixat, partint de damunt dos capitelletes de fuyes de cart escultura des, aguanta es pis del chor, que no se comunica ab l'iglesia mes que per dues finestres llargueres, y ve á fer com una especie de atri o

<sup>23</sup> Fonts consultades: TUGORES, Francesca. «L'oratori de Santa Magdalena del Puig d'Inca (s. XIII). Transformació, restauracions i pèrdues patrimonials (1885-1934)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 64, 2008, pp. 360-361. ÍDEM. «Restauració de l'oratori de Santa Magdalena del Puig d'Inca i pèrdues patrimonials (1885-1934)» a, ROSSELLÓ, Guillem; BARCELÓ, María; CORTÉS, Santiago; PIERAS, Gabriel; ENSENYAT, Joan; DEYÁ, Miguel José; MARTÍNEZ, Bartomeu (Dirs.). *IX Jornades d'Estudis Locals: Inca, 21 i 22 de novembre de 2008*. Inca: Ajuntament d'Inca, 2009, p. 117.

<sup>24</sup> BERARD, Jeroni. *Viaje a las villas de Mallorca* (Introducció i notes per Lorenzo Pérez). Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1983, p. 263.

<sup>25</sup> Font original: HABSBURG, Ludwig Salvador. *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1987, p. 395. Font consultada: TUGORES, Francesca. «L'oratori de Santa Magdalena... ob. cit., p. 361.

compartiment separat, ahont serveixen des pedrís natural ses roques que hi surten d'en terra, mal adobades aq quatre cops de picassa», Estanislau de Koska Aguiló (1890).<sup>26</sup>

L'estructura agònica de l'edifici fou intervinguda per la *Comisión* el 1885.<sup>27</sup> El projecte es plasmà en una memòria amb data del 15 de novembre de 1884, de la qual donà notícia Estanislau de Koska Aguiló, qui mencionà les intervencions sota plànol i les prospeccions dels nous afegits arquitectònics. Una informació tot i així poc exhaustiva i que donada la pèrdua del document original, ha impossibilitat la reconstrucció històrica dels fets. Sí que es coneix la tasca restauradora que prosseguí a aquesta; la del 1891, sota les directrius de Bartolomé Ferrà, qui optà per prescindir dels possibles vestigis de l'armadura original i restituir-la íntegrament.<sup>28</sup> Una decisió controvertida que modificà per sempre la fisonomia de la construcció i deixà deseparades les traces fortuïtes de policromia medieval restants.

Segons Rafael Ysasi<sup>29</sup>, de tot el material descabalat sobrevisqueren almenys cinc bigues originals, que van ser dipositades a les golfes de la casa adjacent a l'oratori, a la qual ell mateix accedí per una obertura situada a la dreta del cor, tal i com ressenya en la seva obra manuscrita *Oratorios Primitivos de Mallorca*.<sup>30</sup> En ella mencionà la realització de dos calcs a dos blasons medievals, un d'ells l'escut del llinatge dels Zaforteza que relacionà amb un altre d'idèntic i possiblement procedent del sostre de l'oratori de Sant Jordi des Prat, llavors ubicat al Museu de Son Berga, també conegut com Son Berga a

<sup>26</sup> AGUILÓ KOTSKA, Estanislau. «Excursió á Inca y a'n es puig de Santa Magdalena», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, a. 6, t. 3, n. 123, I-VI-1890, pp. 253-257.

<sup>27</sup> S.A.: 'Sección de Noticias', BSAL, I, 7, 1885, p. 7. Font consultada: TUGORES, Francesca. «L'oratori de Santa Magdalena... ob. cit., p. 363. Juan Coli recull l'actuació d'una comissió municipal prèvia, designada per l'Ajuntament d'Inca el 1882: COLI, Juan. *Historia del Puig de Santa Magdalena de Inca*. Inca: Imp. Durán, 1970.

<sup>28</sup> Bartolomé Ferrà deixà constància escrita del seu desacord amb les actuacions dutes a terme durant la primera intervenció de la *Comisión* en l'oratori l'any 1885, ja que no es tingueren en compte les seves prospeccions: FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. Apéndice», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. X, Any XIX, Núm. 274, Gener 1903, p. 2 (nota e).

<sup>29</sup> Rafael Ysasi (1862-1948) fou un militar, arqueòleg i escriptor instal·lat a Palma de Mallorca l'any 1898 on desenvolupà la seva passió pel patrimoni històric-artístic: ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Homenaje al investigador Rafael Ysasi», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 6, 1971, pp. 87-92.

<sup>30</sup> Agraïxo al Museu de Mallorca i molt especialment a la seva conservadora, Rosa Aguiló, les facilitats ofertes en la consulta de l'original que custodien en el seu fons documental (Museu de Mallorca, Fons Rafael Ysasi, NIG. 27634): YSASI, Rafael. *Oratorios Primitivos de Mallorca, 1900-1928*. Palma: Museu de Mallorca, 1900-1928, p. 9.

Establiments, propietat de José Quint Zaforteza [Figs. 14-15].<sup>31</sup> Altres intervencions en el paviment i els arcs apuntats es dugueren a terme entre 1934 i 1993, configurant l'aspecte actual de l'edifici.

El Palau Reial de l'Almudaina, per la seva banda, fou (re)descobert com a monument durant la segona meitat del segle XIX, quan constituïa un edifici pràcticament ignorat. Amb anterioritat al 1888 s'hi havien projectat algunes actuacions; com la de Manuel Pueyo el 1782.<sup>32</sup> A finals del segle XIX, ja en ple context de restauracions monumentals, les obres que s'hi emprengueren pretenien retornar a l'Almudaina medieval, als suposats orígens del Regne Privatiu de Mallorca.<sup>33</sup> Seguint aquests paràmetres es menystingueren i suprimiren afegits d'època moderna, sense respectar la seva participació en la configuració històrica de l'edifici, provocant canvis substancials i irreversibles en el seu aspecte intern i extern [Figs. 16-17].<sup>34</sup> L'estament militar liderà aquest procés de 'recuperació', al ser l'antic alcàsser seu de la Capitania General (actual Comandància General de les Balears), amb l'objectiu d'adaptar-lo a les seves necessitats.

Pel que respecta al tracte donat als sostres pintats d'origen medieval conservats en el seu interior poc se'n sap, tot i que les investigacions de Francesca Tugores permeten rescatar-ne algunes notícies. Es té constància que entre 1882 i 1885 es produïren canvis en diversos exemplars ja que «bajo el pretexto de la urgencia del cambio (de cubiertas)

<sup>31</sup> IBÍDEM, p. 8 i làmines 13 [Escut Zaforteza Sant Jordi des Prat] i 40 [Escut Zaforteza Santa Magdalena del Puig d'Inca]. Son Berga va ser la primera finca rural construïda de nova planta durant la segona meitat del segle XVIII, concretament l'any 1766. Per un anàlisi de la mateixa i exhibició dels seus plànols i dibuixos consulteu: CANTARELLAS, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 1981, pp. 118-124. BYNE, Arthur. *Majorcan houses and gardens*. Nova York: William Helburn, 1928, pp. 10-11, plates 26-33.

<sup>32</sup> Catalina Cantarellas recull tota una sèrie de projectes interessants per entendre l'evolució de l'Almudaina entre el segle XVIII i principis del XIX: CANTARELLAS, Catalina. *La arquitectura...* ob. cit., pp. 109, 420.

<sup>33</sup> RIERA, Magdalena. «Actuaciones en el Palacio de la Almudayna» a, ARMADA, Domingo (Coord.). *Arqueología del monumento: Terceros Encuentros de Arqueología y Patrimonio [Salobreña, del 13 al 16 de octubre de 1992]*. Salobreña: Ayuntamiento de Salobreña, 1999, p. 73.

<sup>34</sup> Francesca Tugores, en la seva tesi doctoral, analitza els preceptes arquitectònics que pretenien retornar a la suposada 'Almudaina original' i fa una síntesi de les actuacions contemporànies: TUGORES, Francesca. *Intervenció...* ob. cit., pp. 106-119. Posteriorment també publicà: TUGORES, Francesca. «El Palacio de la Almudaina de Palma (Illes Balears). Intervenciones arquitectónicas en la edad contemporánea (1880-1936)» a, BARRAL, Maria Dolores (et al.). *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: Actas del XVIII Congreso CEHA, Santiago de Compostela 20-24 de septiembre de 2010*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 3143-3155.

se reconstruyen los remates de las torres con almenas y galerías de arcos apuntados, además de modificar gran parte de los acabados de todo el edificio (cambio de techumbres de madera, pavimentos y revocos de paredes)». <sup>35</sup> De manera extraordinària i probablement a fi de minvar l'impacte de l'agressiva restauració que s'hi estava duent a terme, el 1927 la *Comisión* promogué la declaració de 'Monument' per al conjunt integrat pel «Real Palacio de la Almudaina, y su huerto, incluyendo el solar del cuartel de Caballería una vez derrumbado éste, la Catedral, todo lo comprendido en primer término sobre la muralla hasta el Palacio Episcopal, y correspondiéndolo con el lienzo de muralla que lo sostiene [...] solicitando la suspensión de toda obra que con carácter definitivo se proyecte en relación con el conjunto referido [...]». <sup>36</sup> Però les reformes seguiren i el 1930 es trobà un artesonat «policromat amb mènsules i decoracions de dos ordres». <sup>37</sup> Poc després, el 1934, Jeroni Martorell encapçalava les obres per instal·lar l'Arxiu del Regne de Mallorca al Palau <sup>38</sup> i al llarg dels anys cinquanta i seixanta la política d'eliminació d'elements i acabats continuava vigent. En aquest moment, es produí l'eliminació del cos que cobria la part oest de l'alcàsser, descobrint el Camí de Ronda interior, cobert per enteixinats [Fig. 18]. <sup>39</sup>

En conseqüència, l'estudi dels embigats que actualment es conserven a l'interior de l'Almudaina així com la contextualització espacial dels quatre fragments conservats al Museu de Mallorca <sup>40</sup> suposa un repte considerable en si mateix, del que exposo una sèrie d'interrogants en capítols successius [Figs. 19-22]:

<sup>35</sup> TUGORES, Francesca. «El Palacio... ob. cit., p. 3146.

<sup>36</sup> Francesca Tugores destaca que aquesta va ser una de les poques vegades que la *Comisión* va interposar-se en els plantejaments restauradors de l'estament militar, amb qui habitualment va mantenir una posició passiva: Arxiu General del Consell de Mallorca (AGCM), Actes de la Comissió Provincial de Monuments (ACM), s/f, 04/01/1927. Font consultada: TUGORES, Francesca. «El Palacio... ob. cit., p. 3149-3151.

<sup>37</sup> Desconec quina pot ser la ubicació i estat d'aquest enteixinat ja que els sostres conservats a l'interior de l'Almudaina presenten una restauració notòria i uns motius decoratius homogenis: Arxiu General del Consell de Mallorca (AGCM), Actes de la Comissió Provincial de Monuments (ACM), s/f, 07/05/1930. Font consultada: TUGORES, Francesca. «El Palacio... ob. cit., p. 3149.

<sup>38</sup> Francesca Tugores cita l'Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de Barcelona com el custodi d'informació relativa a aquesta operació. Efectivament, en la unitat 31 del Fons Jeroni Martorell de l'SPAL hi ha una carpeta dedicada al Palau de l'Almudaina i la instal·lació de l'Arxiu Històric del Regne de Mallorca però no es conserva cap document en el seu interior.

<sup>39</sup> TUGORES, Francesca. *Intervenció...* ob. cit., p. 119.

<sup>40</sup> Al Museu de Mallorca es conserven tres fragments exposats a sala corresponents a una escena de torneig entre cavallers [NIG: 23727], una cacera [NIG: 23726] i una apologia de la medicina [NIG: 23725]. Totes tres ingressaren com una donació de la col·lecció Costa (Josep Maria Costa Gibert). A aquestes es suma una quarta peça conservada a la reserva amb epigrafià cùfica [NIG: D0516/073], dipòsit de la

«Es necesario realizar una cuidada revisión de las restauraciones realizadas en el Palacio de la Almudaina, el más complejo y difícil de todos los monumentos civiles de la isla», Guillem Forteza (1921).<sup>41</sup>

En mig d'aquest context restaurador, cal mencionar que el 1894 tingué lloc el devastador incendi de la Casa Consistorial de Palma, anteriorment seu de la Casa de la Universitat de la Ciutat i l'Arxiu del Regne de Mallorca<sup>42</sup> i de la fundació hospitalària de Sant Andreu, impulsada per Nunyo Sanç el 1232.<sup>43</sup> L'edifici de la Casa de la Ciutat havia viscut una sèrie de reformes al llarg de la segona meitat del segle XVII i posteriorment al XIX, sent aquesta darrera la que més havia desvirtuat el seu passat històric.<sup>44</sup> La primigènia estructura que encabia l'Hospital i l'església de Sant Andreu sofrí canvis substancials el 1370, fet que en complica la seva reconstrucció i ubicació<sup>45</sup> teòrica, tot i que es creu de nau única amb arcs diafragmes coberta per una armadura a dues aigües policromada [Fig. 23].<sup>46</sup> Aquesta església hospitalària hauria servit ja en el

---

Societat Arqueològica Lul·liana. Agraïxo a la conservadora del Museu, Rosa Aguiló, l'accés a la reserva per poder estudiar aquesta peça més desconeguda.

<sup>41</sup> Francesca Tugores recull el testimoni de l'arquitecte Guillem Forteza per evidenciar la manca d'informació que es té sobre l'evolució vital del Palau de l'Almudaina degut a les múltiples intervencions que s'hi han dut a terme. Font original: FORTEZA, Guillem. *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*. Palma: Amengual i Muntaner, 1921, p. 52. Font consultada: TUGORES, Francesca. «El Palacio... ob. cit., p. 3143.

<sup>42</sup> El 1343 Pere IV d'Aragó concedí als jurats la potestat d'establir el seu govern en les dependències hospitalàries de Sant Andreu, amb qui compartí espai fins el 1456, moment en que un nou decret unificà els hospitals de Palma i el de Sant Andreu perdé la seva primera funció: CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit de l'església de Sant Andreu i de la Capella de Sant Eloi a partir del segle XIV (Casa de la Universitat de Ciutat de Mallorca-Ajuntament de Palma), *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, 2014, p. 118.

<sup>43</sup> Nunyo Sanç, comte de Rosselló i la Cerdanya, jugà un important paper en la conquesta de Mallorca conduïda per Jaume I, de la qual obtingué la cessió de diverses terres (CATEURA, Pablo. *Sobre la fundación y dotación del Hospital de San Andrés, en la ciudad de Mallorca, por Nuño Sans*. Palma: UNED, 1980, p. 18). Per una síntesi sobre el relat historiogràfic envers la cronologia de l'edifici vegeu: CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit... ob. cit., pp. 118-121.

<sup>44</sup> Sobre les fases vitals de l'edifici: CANTARELLAS, Catalina (Coord.). *L'Ajuntament de Palma. Història, arquitectura, ciutat*. Palma: Ajuntament de Palma, 1998.

<sup>45</sup> Existeixen diferents hipòtesis sobre l'emplaçament d'aquest primer oratori; Bartolomé Ferrà el situa a l'entresòl i Antoni Furió a la primera planta mentre que Francesca Tugores i Catalina Cantarelles es decanten per l'entresòl o la planta baixa per l'observació de fotografies antigues localitzades a l'Arxiu de la Societat Arqueològica Lul·liana: FERRÀ, Bartolomé. *Ciutat ha seixanta anys: 1850-1900* (Estudi preliminar i notes de Pere Fullana Puigserver). Palma: Miquel Font, 1996, pp. 78-79. FURIÓ, Antoni. *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*. Palma: Mossèn Alcover, 1966. CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit... ob. cit., p. 122.

<sup>46</sup> Catalina Cantarellas i Francesca Tugores consideren que, amb anterioritat al segle XIV, probablement no existiren barreres espacials entre l'Hospital i l'església, seguint les hipòtesis d'Antoni Conejo qui subratlla en la seva tesi doctoral l'ambigüitat entre ambdós termes: CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit... ob. cit., p. 120, nota 16. CONEJO, Antoni. *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana*.

segle XIV com espai destinat als serveis religiosos tant per als jurats de la Casa de la Universitat com la confraria de ferrers, dels quals es desconeix el moment exacte de la vinculació amb l'església. D'aquesta cohabitació nasqueren dues capelles respectivament; la dels jurats, que mantingué l'advocació a Sant Andreu i la dedicada a Sant Eloi, patró dels ferrers.

Francesca Tugores i Catalina Cantarellas, via la recuperació de fotografies antigues, han observat com en la coberta d'aquesta església pot identificar-se l'emblema de Nunyo Sanç, refermant la implicació del personatge en la fundació hospitalària. Una decoració que sembla que també s'hauria trobat en el sostre de l'Arxiu Històric, emplaçat en algun punt de l'entresòl de la construcció i ja existent el 1555. Peces procedents d'aquest darrer serien posteriorment reaprofitades en la construcció del Saló de Sessions el 1894.<sup>47</sup>

«[...] Frente al balcón ó galería, lugar ordinario de las audiencias públicas, abrióse á la sala que da al patio un portal ataviado con las galas de la gótica decadencia, pero en vez de los blasones de la ciudad pintáronse aún en las vigas de otras piezas los del egregio fundador del hospital, rodeadas las barras de Aragón con las calderas de Lara [b]», José D. Quadrado (1888).<sup>48</sup>

Existiren llavors dues armadures decorades amb l'heràldica de Nunyo Sanç? Una cobrint l'Arxiu Històric (1555 *ante quem*) i l'altra l'oratori hospitalari (segle XIII)? Francesca Tugores i Catalina Cantarellas, amb qui concordo, així ho creuen a pesar de la complexa interpretació que ofereix l'edifici ja que, el 1827, l'emplaçament de l'oratori es modificà i en el seu lloc s'amplià l'Arxiu Històric, provocant certa confusió historiogràfica afegida a les pèrdues derivades de l'incendi de 1894. Dos fragments amb l'heràldica de Nunyo Sanç, gairebé idèntics i probablement procedents de l'armadura de l'església hospitalària de Sant Andreu (per la seva datació al segle XIII) sobrevisqueren al desmantellament i la crema. Una forma part de la col·lecció Marroig (Consell de

---

*L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*, Vol. 1. (tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Rosa Terès). Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2002, p. 619.

<sup>47</sup> Francesca Tugores i Catalina Cantarella constaten aquest moviment de peces –a instàncies de l'arquitecte municipal– a través les actes de l'Ajuntament de Palma amb data el 14 de desembre 1894 (Arxiu Municipal de Palma, 1713, 21276): CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit... ob. cit., p. 123 (nota 38).

<sup>48</sup> PIFERRER, D. Pablo; QUADRADO, D. José. *España. Sus monumentos...* ob. cit., pp. 339, 910.

Mallorca) i l'altra es custodia a la reserva del Museu de Mallorca (NIG: DA05/16/072), on ingressà com a dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana [Fig. 24].<sup>49</sup>

De tota aquesta informació es desprèn que la *Comisión* -a pesar de les traves burocràtiques i les mancances internes- apostà per la dinamització, recuperació i difusió del patrimoni arquitectònic balear.

### 2.1.2 El paper de la 'Societat Arqueològica Lul·liana' i els seus membres

A aquesta vetlla pel manteniment de monuments i obres d'art es sumà la *Societat Arqueològica Lul·liana*, una entitat fundada el 1880 per Bartolomé Ferrà i amb una missió ben definida des dels seus inicis estatutaris:

«1. Promover secundar cuantas ideas tiendan á honrar la memoria de su Patrono el inmortal Raimundo Lulio; 2. Recoger, custodiar y restaurar los objetos artísticos y arqueológicos ó sus restos, especialmente los de carácter religioso [...] para formar un Museo que se titulará Arqueológico Luliano; 3. Visitar los monumentos que existen en las Baleares para examinar su estado, estudiar su mérito y proponer y gestionar su conservación, restauración ó terminación, según los casos, por los medios que crea más oportunos y convenientes», fragment dels Estatuts de la Societat Arqueològica Lul·liana.<sup>50</sup>

Des d'aquell moment, la SAL liderà, de manera voluntària i apassionada, un complet programa de conferències, exposicions i excursions que s'anaren repetint periòdicament per tot Mallorca.<sup>51</sup> D'aquesta manera, els seus membres assoliren un ampli coneixement del llegat històric i artístic de l'Illa a la vegada que activaren mecanismes d'actuació en els casos on el fràgil estat de conservació dels objectes i els immobles ho requeria. Una implicació que forjà una col·laboració estreta amb la *Comisión*. Els dibuixos, les fotografies, les ressenyes de les sortides patrimonials o les notícies de la Junta aviat

<sup>49</sup> QUIROGA, Magdalena. «87. Armes: Comte Don Nunyo-Sanç del Rosselló», *1. Catàlegs del Museu de Mallorca. Patrimoni Heràldic*. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, 2007, pp. 206-207.

<sup>50</sup> Els estatus es varen publicar al Bolletí Oficial de la Província el 15 d'agost de 1881. Font consultada: TUGORES, Francesca. «La Societat Arqueològica Lul·liana i la conservació del patrimoni arquitectònic de Mallorca (1880-1936)» a, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (a cura de). *Societat Arqueològica Lul·liana: una il·lusió que perdura*, Vol. 4 1880-2010. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 2010, p. 71 (nota 2).

<sup>51</sup> IBÍDEM, p. 72.

acabaren publicades al *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics (BSAL)*.<sup>52</sup> Una publicació periòdica pròpia, en origen mensual i encara vigent, que no només constituí una plataforma per donar visibilitat a la feina encapçalada per la SAL sinó que continua sent una eina indispensable per conèixer les investigacions històriques, artístiques, arqueològiques i etnològiques sobre les Balears.

L'autor del primer corpus de sostres pintats medievals mallorquins fou l'arquitecte Bartolomé Ferrà qui, evidentment, publicà el seu notable treball de camp al *BSAL*. *Techos Artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera)* és el nom amb el que batejà la seva recerca, en forma d'articles seriatos que desgranà successivament en diferents números de la revista entre 1895-1903 i que posteriorment aglutinaria, de manera sintètica, en el monogràfic *Techos artísticos en la isla de Mallorca, cruces de piedra* (1954).<sup>53</sup> Les notícies que hi compilà constitueixen un aplec de notes i dibuixos sobre sostres d'orígens medievals i moderns dispersos per l'Illa i ubicats en diferents àmbits arquitectònics: l'eclesiàstic, el civil i el domèstic.

Encetà aquesta sèrie el sostre amb estructura tronco piramidal -de 4'91 x 3'78 cm- conservat a la finca d'Alfàbia, que l'autor definí *a priori* com l'únic exemplar islàmic conservat a Mallorca i anterior al segle XIII [Fig. 25].<sup>54</sup> Una postura sustentada en la presència d'epigrafia àrab en diferents punts de l'entramat de fusta: en la jàssera que el travessa i es suportada per dobles mènsules, en les parts inferiors dels quatre panells trapezoïdals inclinats que conformen el cos de l'encavallada i en les guixeries que la rematen, a mode de frisos [Figs. 26-30].<sup>55</sup> Les inscripcions, traduïdes en alabances a

<sup>52</sup> La primera publicació del BSAL fou al 1885. Enllaç al Repositori 'Biblioteca Virtual de Prensa Histórica' del Ministerio de Cultura y Deporte: [http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.cmd?idPublicacion=3041](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=3041). Consulta: maig 2018.

<sup>53</sup> FERRÀ, Bartolomé. *Techos artísticos en la isla de Mallorca; Cruces de piedra*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1959, pp. 5-61.

<sup>54</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 177 (nota a). Posteriorment, en el darrer article publicat al BSAL es retracta d'aquesta opinió, vegeu la nota 75.

<sup>55</sup> Bartolomé Ferrà recollí les hipòtesis d'Antoni Furió, qui expressà que a pesar de que les inscripcions foren obra d'artistes àrabs aquestes no podien datar-se en època islàmica sinó que s'havien d'enquadrar amb posterioritat a la conquesta de 1231. Aquesta hipòtesi fou negada pel primer, descartant la producció d'aquest tipus de decoracions durant la dominació cristiana: FURIÓ, Antoni. *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. Palma: Imprenta de Pedro José Gelabert, 1840, p. 237.



Déu, ja havien estat publicades amb anterioritat per Joaquín María Bover i que l'autor recollí en les notes:

«El precepto es Dios / La fuerza es de Dios / La misericordia es Dios / Dios es grandísimo / No hay Dios sino él / La riqueza consiste en Dios». <sup>56</sup>

Si bé aquesta informació ja es trobava a l'abast del públic i el sostre d'Alfàbia era en certa manera conegut, el cert és que no he trobat constància de la seva reproducció gràfica, probablement conseqüència del caràcter privat de la propietat, en aquell moment sota la custòdia de Juan Burgues Zaforteza. Per tant, assumeixo que la descripció aportada sobre la massa decorativa del sostre degué ser altament il·lustrativa:

«[...] Su decoración la forman: en la primera platabanda mural, unos entrelaces de ataurique ó relievados en piedra en el fondo cuyas simétricas cartelas resaltan los elegantes caracteres de una inscripción. En la segunda, también inscripcionada, aparecen repartidos unos escudos con sendos leones amarillos en campo rojo [*lleons rampants en or sobre camp de gules*]. Y en la tercera, que corre al nivel de la jácena inclinada, luce al par de esta una graciosa decoración geométrica policromada [...] En sus embrionarios casetones exagonales prolongados, campean ramos arabescos de tintas rojas y blanca sobre fondo azul; en los octogonales el fondo de canela claro deja resaltar los dibujos negros perfilados blancos, y en los estrellados rectangulares, una rosa lobulada en hueco que estuvo dorada. Los listones ranurados longitudinalmente, que constituyen los encintados divisorios, muestran un hilo azul entre dos de bermellón [...]». <sup>57</sup>

Paral·lelament, el recopilatori que realitzà sobre sostres medievals conservats en edificis eclesiàstics i civils serviria de base per a futurs treballs, com els de Josep Francesc Ràfols o Marcel Durliat. Actualment, aquest llistat segueix sent una eina d'investigació útil, per ésser una referència històrica en base a la que sospesar què s'ha perdut, què

<sup>56</sup> Joaquín Bover obtingué aquesta traducció del jesuïta P. Juan Artigues el 19 de novembre de 1831: BOVER, Joaquín. *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca. Estadística general de ella y periodos memorables de su historia*. Palma: Imprenta de D. Felipe Guasp y Barberi. Impresor Real, 1864, p. 279. Enllaç al llibre digitalitzat: «<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=401424>». Consulta: octubre 2018. Aquestes transcripcions foren posteriorment refermades per la seva inexactitud: BUSQUETS, Jaime. «Notas. Las inscripciones árabes de Alfàbia», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Vol. XXXI, 1956, pp. 305-307.

<sup>57</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 177-178.

s'ha mantingut i en quines condicions ho ha fet. Respecte els oratoris de nau única i diàfana sustentats per arcs diafragma sobre els que els que descansen cobertes de fusta a doble vessant emprà el conegut terme historiogràfic 'esglésies de reconquesta':

«Ejemplos de aquella disposición han sido hasta nuestros días los antiguos oratorios de Sant Pere d'Escorca, Sant Jordi del término de Palma, Santa Ana de Alcudia [...] Trinidad de Miramar, Castellig en Randa, Crestaig en La Puebla, S. Miguel en Muro [...], la Caritat en Pollensa, Sta. Magdalena en el Puig d'Inca, y el Hospital de la misma villa, l'Esglayeta lindante con el camino de Valldemossa [...] Respecto de Palma, correspondieron á la misma época el oratorio del Sto. Sepulcro cuyos restos desaparecieron hace unos veinte años, el del Temple recientemente transformado, y el de la Sta. Fe del que apenas queda su típica fachada victima de las restauraciones, enlucidos y blanqueos modernos que nadie ha sabido impedir [...] En el exconvento de Sta. Margarita de Palma, hoy almacén del ramo de ingenieros militares, todavía pueden verse algunos tramos de aquella clase de techumbres policromadas, si bien los subsistentes, ni por su disposición, ni por su apariencia alicatada pueden confundirse con los ya descritos».<sup>58</sup>

La caracterització que feu dels vestigis policroms d'aquestes esglésies mereix una menció a banda per les seves connotacions. Els qualificà de 'mudèjars', per la presència d'arabescos pintats i l'existència constatada d'artesans musulmans que en qualitat d'esclaus treballaren al servei de la Corona, als quals atribuï l'autoria de les pintures.<sup>59</sup> Però foren aquests els únics agents responsables de la cristallització de la cultura visual islàmica en les produccions artístiques del Regne de Mallorca? La historiografia ha tendit a simplificar de manera unidireccional les relacions entre la comunitat musulmana i la cristiana, sovint deixant fora de l'equació l'entramat social i cultural jueu. En el cas mallorquí el focus artesà del call fou una realitat i una potència econòmica. Em sumo a les reflexions de Jaume Sastre i Guillem Rosselló-Bordoy sobre

<sup>58</sup> Sobre Santa Magdalena d'Inca, en les notes, menciona que fou ell qui instigà a la *Comisión* a intervenir-hi, sota un projecte de restauració signat per ell mateix el qual s'obvià: FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 178 (nota b).

<sup>59</sup> Guillem Rosselló-Bordoy i Jaume Sastre han pogut identificar artesans musulmans implicats en la construcció d'edificis emblemàtics com el Castell de Bellver o el Palau Reial de l'Almudaina, a través l'anàlisi dels registres dels llibres de comptes: ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem; SASTRE, Jaume. «El mudejarismo en Mallorca en la época de Ramon Llull», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, 39, 1982, pp. 257-264, esp. 259, 261.

si aquells elements artístics que s'identifiquen tradicionalment com 'mudèjars' no podrien ser igualment producte d'artífexs i promotors jueus.<sup>60</sup>

En l'arquitectura civil i domèstica feu distincions entre els embigats de Can Verí i el llavors conservat al carrer de la Portella,<sup>61</sup> al situar-ne els seus orígens en una cronologia oscil·lant entre el segle XIII-XIV i, de l'altra, els que categoritzà plenament al segle XV. Entre aquests darrers inclogué el ja conegut embigat dels 'Bonapart'<sup>62</sup> [Fig. 31]; el conservat al número 22 del carrer Feliu i el situat al pati d'ingrés de l'Arxiu Notarial de Mallorca.<sup>63</sup> Anàlogament a aquests tres darrers també afegí:

«De la misma época juzgamos los que aún pueden verse en la tienda de la casa nº 22 de la calle de Zgranada; en otra de los herederos de Cánaves de Mossa, de la del Sol, y en la ocupada por la Escuela Normal de la misma; el de una crujía del claustro de Ntra. Señora de la Sapiencia, y el de una habitación entresuela del edificio sito frente al templo de S. Francisco [...]».<sup>64</sup>

En aquest apartat sobre edificis civils curiosament incorporà una descripció sobre el *corredor dels ciris* -sense referir-s'hi sota aquesta denominació- i que llavors encara estava ubicat en la seva localització primigènia, la Capella Reial de la Seu de Palma [Fig. 32]:

«[...] las barandas y plano inferior de los balcones laterales y testero en la capilla real ó ábside mayor de nuestra Catedral. El bermellón y azul resaltaban armónicamente sobre el tono oscuro natural de las lazérias mientras una rosa lobulada rehundida y dorada

<sup>60</sup> La realitat medieval mostra un entramat de relacions i intencions molt més complex del que reflecteixen termes historiogràfics com 'Reconquesta' o 'Mudèjar', de caràcter clarament tendencios i amb fortes connotacions nacionalistes: ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem; SASTRE, Jaume. «El mudejarismo... ob. cit, pp. 257-264.

<sup>61</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 179: «[...] el que existía en la antesala de la casa de los herederos de D. José Vilallonga, sita en la calle de la Portella [...]».

<sup>62</sup> En aquest número (vegeu nota anterior) ubicà el casal gòtic dels Bonaparte al carrer Serinyà, però en realitat l'immoble estava ubicat al carrer de la Palma. Aquesta fe d'errates fou inclosa a: FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. IX, Any XVII, Núm. 257, Agost 1901, p. 118 (nota e).

<sup>63</sup> Bartolomé Ferrà referencià el següent article: ESTADA, Eusebio. «Casa antigua de Palma de Mallorca. Llamada de los Bonapartes», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. II, Any IV, Núm. 79, Maig 1888, pp. 259-262. A la seva vegada, Eusebio Estada, referencià un treball anterior publicat el 1878 a la revista *Anales de Construcción*, del que no especificà l'autor i que no he pogut localitzar.

<sup>64</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, Novembre 1895, p. 179.

acentuaba los centros de las simétricas combinaciones, simulando desde lejos, en nuestra Catedral, un paño tejido que cubre las barandas de aquel balconaje... ¿Se restaurará? Falta le hace».<sup>65</sup>

Aquesta primera entrega escrita tancà amb un quart apartat dedicat a sostres i artesonats d'època renaixentista, datats al segle XVI. Les obres s'escapen dels límits temporals d'aquest treball però val la pena rescatar algunes notícies per il·lustrar la manca de sensibilitat patrimonial a l'hora de desmuntar i desvirtuar aquest tipus de produccions artístiques, especialment per part de particulars privats, i sobre la tenacitat –no sempre efectiva– de la *Comisión* per evitar pèrdues, com en el cas del ja citat claustre de Sant Francesc:

«Ejemplo notabilísimo de esta variante de techumbres era la del salón del Palacio monumental de la familia Burgues, en la calle de S. Felio, que fue dividido y enagenado por el Sr. Marqués de La Romana, viniendo a perder toda su característica fisonomía interior y exterior [...] Como reliquia llegamos a tiempo de recoger un fragmento de friso del techo de dicho salón, al destruirse, después de haber sido disfrazado de estilo árabe, como salón de baile, por la Sociedad Casino Palmesano [...]».<sup>66</sup>

«[...] los que cubren las galerías del claustro de S. Francisco [...] perdida también su pintura, amenaza ruina, habiendo sido en parte recompuestos á expensas de la modestísima asignación anual que recibe la Comisión de monumentos [...]».<sup>67</sup>

En l'epíleg, i recordant l'incendi que havia ocorregut el 28 de febrer de 1894 a la Casa Consistorial de Palma, l'autor inclogué dues làmines (L. CVIII i CX) de l'artesonat decorat *a la romana* i ubicat al pati del malaurat edifici [Figs. 33-34]. En aquesta remembrança també encabí referències a les peces decorades amb l'heràldica de Nunyo Sanç:

«[...] Recordemos el techo que existía en la pieza adjunta al oratorio de S. Eloy que perteneció al gremio de herreros en el entresuelo interior de la Casa Consistorial de Palma, ocupada durante largos años por el Archivo General del reino de Mallorca; sus

<sup>65</sup> IBÍDEM, p. 179.

<sup>66</sup> IBÍDEM, p. 180.

<sup>67</sup> IBÍDEM, p. 180.

maderos con fajas de dos tintas ondeadas mostraban las armas de D. Nuño Sans, seguramente en memoria de haber fundado en aquel mismo sitio el Hospital de S. Andrés». <sup>68</sup>

La segona entrega de la sèrie es publicà un mes després de la primera, el desembre de 1895. Els enteixinats fabricats entre els segles XVI i XVII en foren els protagonistes, dels quals mencionà la ubicació –espais domèstics i civils- i decoració. És interessant recalcar que l'autor incorporava en els seus escrits, denúncies públiques a pràctiques 'restauradores' esteses. Tanmateix, aquestes declaracions impreses en favor del patrimoni ligni no sempre concordaren amb les seves pròpies actuacions ja que, en el cas de l'oratori de Santa Magdalena d'Inca, la seva intervenció arrasà amb qualsevol vestigi original:

«Hoy el modernismo dominante después de arrinconar los referidos muebles más o menos carcomidos y desvencijados los vende á traficantes forasteros ó, por simple espíritu de imitación [salvo honradas excepciones], los restaura en cualquier carpintería, ó los pone en manos de tallistas y de aficionados que, en absoluto, desconocen la historia y la razón de ser de la baja arquitectura». <sup>69</sup>

La informació va anar il·lustrada per la «Lámina CXI. Artesonado de una casa mallorquina». Es tracta d'un embigat actualment ubicat al pati de l'Escola de Turisme de Palma, immoble també conegut com *Cal Comte de la Cova* degut a la denominació del segle XVII i ubicat al carrer Sol núm. 3 de Palma, en l'antic entramat urbà del call jueu i que enquadro al segle XIV [Fig. 35-37]. <sup>70</sup>

El juliol de 1898 aportà una altra làmina igualment interessant per les seves similituds, en matèria decorativa i estructural, amb el *corredor dels ciris* [Fig. 38]:

<sup>68</sup> Sembla que l'autor faci referència a la coberta primitiva de l'església al mencionar l'heràldica de Nunyo Sanç. Torno a refermar la interpretació ja mencionada i realitzada per Catalina Cantarellas i Francesca Tugores sobre aquest argument: CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit... ob. cit., pp. 123-124.

<sup>69</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núm. V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 189, Desembre 1895, p. 195, làmina CXI.

<sup>70</sup> IBÍDEM, p. 193. L'autor proporcionà la ubicació d'aquest embigat en futurs articles, vegeu la nota 74.

«Techos artísticos de Mallorca. Lám. CXXI. El entablero de estilo mudejar que constituye el fondo del techo existente en la antesala del piso principal de la casa de D. Isabel Villalonga (en la calle Portella, de Palma), es igual al que adorna las barandas y parte inferior de los balcones laterales, en la capilla mayor de nuestra Catedral, que se ofrece en esta lámina». <sup>71</sup>

El gener de 1899 publicà un dibuix d'un embigat en àmbit privat del es desconeix l'estat i ubicació actual [Fig. 39]. Tot i així, la seva reproducció il·lustrada permet detectar que, tant la seva morfologia estructural com els patrons decoratius i pictòrics descrits, presenten similis amb altres embigats medievals domèstics que sí que ens arribat i són accessibles, com el procedent de Can Pont i Vich [Figs. 40-42]. Sembla més que plausible que existís una *praxis* constructiva consolidada i un llenguatge decoratiu formalitzat com a mínim a la ciutat de Palma, argument que es tractat en el bloc dedicat a l'antic Regne de Mallorca de la Segona Part:

«Techos artísticos de Mallorca. Lam. CXXII. Este ejemplar, uno de los más interesantes en su género, existe en la habitación entresuela de la casa que perteneció al Sr. D. Raymundo Fortuny, y fué adquirida por la Sociedad benéfica, titulada Caja de Ahorros y Monte Piedad de las Baleares; (sita en la plaza de S. Francisco, en Palma). Toda su ornamentación es policromada y dorada, y los escudos que se muestran en los costados de sus vigas llevan: las barras de Aragón, los panes del apellido Moncada, una torre amarilla sobre fondo rojo, un monte flordelisado, los manguantes rojos, una campana, etc.» <sup>72</sup>

A l'abril de 1899, en una tercera entrega d'aquests articles, l'autor es feu ressò d'artesonats datats entre els segles XVI-XVII. Unes obres emblemàtiques que trencaren amb la tradició arquitectònica anterior i que irromperen estèticament en espais civils

<sup>71</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Láminas. CXXI Techos artísticos. Entablero (Palma, calle de la Portella)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VII, Any XIV, Núm. 220, Juliol 1898, pp. 357, 372, Lám. CXXI. Bartolomé Ferrà ja havia citat aquest embigat en un article anterior, vegeu la nota 61. Gràcies al professor José Morata es coneix com l'embigat es conservava al segle XX, emplaçat al primer pis de la casa del carrer Portella 6 de Palma.

<sup>72</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Nuestra Lámina. Techos artísticos de Mallorca. Lam. CXXII», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VIII, Any XV, Núm. 226, Gener 1899, p. 16, làmina CXXII.

coneguts com la Casa Consistorial de Palma o el *Consolat de Mar*, del que inclogué la làmina CXXIII [Fig. 43].<sup>73</sup>

Com s'observa, Bartolomé Ferrà es dedicà a recopilar notícies sobre tot tipus de sostres i artesonats, però també s'interessà monogràficament per caps de biga, jàsseres perfilades i voladissos, als que dedicà un article l'agost de 1901 amb dibuixos inclosos (lãm. CXXVI) [Fig. 44]. Mencionà les bigues del portal d'accés de l'Hospital d'Inca (destruït), el canet que sostenia el púlpit –posteriorment destruït– de la parròquia d'Inca, el voladís de la casa -ubicada al costat de la família Dezcallar- del carrer de Sant Miquel, el canet procedent del convent de Sant Jeroni de Palma, una jàssera d'un embigat d'una casa al carrer de la Pietat front la casa de 'Arrepentidas', el voladís de les galeries claustrals del convent de Sant Francesc de Palma, fragments procedents del convent de Santa Clara i del Saló Biblioteca del Sant Esperit (llavors residència de la Congregació de l'Oratori), el voladís de l'ingrés de l'Escola Normal de Maestros del carrer del Sol<sup>74</sup> i els caps de biga procedents d'Alfàbia. Sobre la cronologia d'Alfàbia es ratificà respecte la primera hipòtesi publicada:

«Al comenzar la publicación de estos apuntes decíamos que este era el único techo artístico de construcción árabe conservado en nuestra isla; pero el descubrimiento de otros congéneres, y si cabe más caracterizados por sus florones de composición poligonal con revestimiento de conchas, nos hace modificar aquella opinión en el sentido que tales techos pudieron ser obra de artífices moriscos y aún de los discípulos de estos durante el siglo XIV. Corroborara este juicio la falta de otras obras ornamentarias que pudieran haberse conservado tanto ó más que las de madera, como serían: las talladas en piedra y los azulejos».<sup>75</sup>

Els alers de *Can Ripoll del Mercat* a Inca, altres fragments ubicats en l'antic refectori dels Srs. Colegials del Santuari de Nostra Senyora del Lluch (destruït), el voladís de la casa de la família Burgues Zaforteza al carrer Sant Feliu de Palma, l'estructura d'accés a la

<sup>73</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera). Núms. VI a VII», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VIII, Any, XV, Núm. 229, Abril 1899, pp. 62-64, làmina CXXIII.

<sup>74</sup> Aquest voladís procedia d'un embigat que l'autor ja havia referenciat prèviament en la làmina CXI, vegeu les notes 69-70.

<sup>75</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. IX, Any XVII, Núm. 257, Agost 1901, p. 118.

casa de la *Massanella* a la vila de Santa Maria del Marqués del Palmer, els alers de la seu de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad així com la coberta de la galeria exterior d'una casa<sup>76</sup> propera a la plaça de Sant Francesc són altres dels exemples mencionats.<sup>77</sup>

El casal dels 'Bonapart' tornà a aparèixer en aquesta entrega, per l'interès manifest de la *Comisión* i la *SAL* en restaurar-ne la façana i voladís exterior de fusta, amb la intenció d'encabir-hi el Museu Arqueològic de la *SAL*. El projecte es veié frustrat amb la mort de la llavors propietària, Rosa Armengol, i posterior venda de l'edifici.<sup>78</sup> Altres restauracions exteriors que sí que van poder dur-se a terme varen ser: la de la casa del Marqués del Reguer al carrer de Sant Jaume i la del terrat de la torre que Joan Sureda aixecà sobre l'ingrés ogival de la Cartoixa de Valldemossa. Les restauracions pretenien preservar els voladissos i capçals de biga històrics, tals com els que l'autor observà en la propietat de Carlos d'Espanya i en la del comte de Santa Maria de Formiguera, ambdós ubicats al carrer Portella.<sup>79</sup>

A banda d'aquests aplecs i instantànies, Bartolomé Ferrà, des de la *SAL*, participà en les intervencions de l'Ajuntament de Palma, implicant-se a favor de la conservació d'un patrimoni històric tant sensible, i a la vegada menystingut, com la fusteria:

«[...] recordando que al intervenir el articulado de las Ordenanzas Municipales en el capítulo Mejoras y reparaciones, tuvimos buen cuidado de que, por el art. 324, se abstuvieran de la prohibición de ser restaurados los aleros cuyo carácter arquitectónico reclame su conservación. A tenor de su contexto se libró del derribo el que protege la fachada del Centro Eucarístico, en la calle de Calatrava».<sup>80</sup>

Finalment, en l'apèndix d'aquesta sèrie es tornà a retractar de la seva primera valoració sobre la cronologia del sostre d'Alfàbia, considerant-lo finalment com una obra posterior a la conquesta cristiana de l'Illa:

<sup>76</sup> Sobre aquesta propietat l'autor menciona que antigament havia servit de seu per als Jurats de la Ciutat i llavors reconvertida en 'Baños del Dr. Mayol'. No he pogut identificar de quin immoble es tracta.

<sup>77</sup> IBÍDEM, p. 119.

<sup>78</sup> IBÍDEM, p. 118 (nota e).

<sup>79</sup> IBÍDEM, p. 119.

<sup>80</sup> IBÍDEM, p. 119.



«[...] el examen detenido de otros artesonados [...] nos indujo á modificar aquella opinión, basada principalmente en la circunstancia de estar con caracteres árabes la leyenda de su friso [...] Pero, ¿serían estos ejemplares copias ó imitaciones de anteriores techumbres auténticamente árabes? [...] Por consiguiente los techos policromados de que hemos dado cuenta, y sus congèneres que se construyeron durante los siglos XIV y XV, bien pueden reputarse obra del arte industrial mallorquín cultivado por alarifes moros ó cristianos, sucesivamente discípulos de los constructores y decoradores más distinguidos de los siglos XII y XIII».<sup>81</sup>

Noves referències sobre cases que conservaven embigats a la ciutat de Palma acabaren completant les informacions ja proporcionades en altres entregues: la casa de Martí Feliu i seu de l'antic l'Arxiu Notarial, la casa del cronista Bonaventura Serra al carrer de l'Alfareria, la del Marqués de La Bastida al carrer de Pont i Vich així com dos més ubicats a la Catedral, «en la Escuela-Capilla adjunta al campanario [...] y el que aún existe sobre la entrada posterior de su gran ábside».<sup>82</sup>

La notícia sobre l'enderrocament del ja citat casal gòtic dels 'Bonapart'<sup>83</sup>, també conegut com 'antiga casa Desclapés o Can Clapés', situada al carrer de la Palma fou una de les darreres reivindicacions que realitzà l'autor. Una de les tantes pèrdues patrimonials a les que assistí la ciutat de Palma. Per fortuna, sobre la decoració interna i externa de l'edifici s'han conservat alguns dibuixos, també publicats al BSAL [Fig. 31].<sup>84</sup>

Acompanyà aquest número amb la làmina il·lustrada CXXXI, corresponent al sostre de Can Salas, antiga propietat del Marqués de la Romana i posteriorment convertida en Hospici així com dos fragments de la coberta de l'oratori de Santa Magdalena d'Inca,

<sup>81</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. Apéndice», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. X, Any XIX, Núm. 274, Gener 1903, pp. 1-2.

<sup>82</sup> IBÍDEM, p. 2.

<sup>83</sup> Bartolomé Ferrà ja havia mencionat l'immoble en articles anteriors, vegeu la nota 62. També prèviament, en l'article publicat l'agost de 1901, relatà els problemes experimentats en l'intent de restauració de l'immoble, vegeu la nota 75. Consulteu també: MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1988, p. 34.

<sup>84</sup> UMBERT, J. «Láminas XLVII y XLVIII», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. II, Any IV, Núm. 80, Juny 1888, pp. 274-275. Aquesta làmina acompanyava l'article signat per Eusebio Estada, vegeu la nota 63.

amb l'heràldica dels Zaforteza [Fig. 45]. Aquest dibuix, juntament amb els proporcionats per Rafael Ysasi, constitueixen els únics vestigis de l'obra original.<sup>85</sup>

El Museu Arqueològic Lul·lià, durant aquest període acollí fragments lignis. Bartolomé Ferrà cità l'ingrés d'aquells procedents del cor del convent de Santa Clara i d'un immoble situat entre la plaça de Sant Jeroni i el carrer Caldés així com donà notícia d'un embigat ubicat en un immoble propietat de la Caja de Ahorros, ubicat a la plaça de Sant Francesc:

«Consiste en un envigado de maderos formando cuadrícula, cuyos espacios intermedios ocupan unos cascarones de yeso moldeados, de forma semiesférica estriada; sus colores y toques dorados debían producir bonito efecto. Este ejemplar va á desaparecer, como desaparición su congénere de la casa de la calle de Santa Cilia, hoy fonda Gasparó, cuyas piezas fueron recojidas por D. Juan Burgués Zaforteza, con intención de aplicarlas cuando se le presentara la ocasión».<sup>86</sup>

La resta de l'article el dedicà a la recopilació de notícies de sostres més moderns, amb cronologies fins al segle XX.

### 2.1.3 Pèrdues urbanes: el casal dels 'Bonapart'

Abans del seu enderrocament el casal dels 'Bonapart' ja havia captat l'atenció de diferents historiadors, com Eusebio Estada o Bartolomé Ferrà, degut al seu valor constructiu i històric:

«[...] En el piso principal se encuentra un salon muy espacioso, cubierto con un techo artesonado, que revela claramente la influencia del arte árabe, con tal variedad de colores y dorados, que aun hoy en dia enegrecidos y desfigurados por el tiempo, producen un efecto vivísimo de suntuosidad y grandeza. Los vestíbulos que precedent á los patios suelen estar cubiertos por análogos artesonados [...] Las habitaciones del piso

<sup>85</sup> Sobre els dibuixos de Rafael Ysasi vegeu les notes 30-31. FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. Apéndice», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. X, Any XIX, Núm. 274, Gener 1903, làmina CXXXI.

<sup>86</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. Apéndice», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. X, Any XIX, Núm. 274, Gener 1903, p. 3. Posteriorment, aquesta notícia seria recollida per Josep Francesc Ràfols: *Techumbres y artesonados españoles (Colección Labor)*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1926, p. 47.

principal que reciben luz directa de la calle, están todas cubiertas por un magnífico techo [...]».<sup>87</sup>

A mode de reconeixement Gabriel Llabrés, l'any 1911, publicà al *BSAL* un parell d'articles *in memoriam*:

«Yo amaba aquella casa con entusiasmo. ¡Cuántas veces posé mi vista sobre aquellos muros, codicioso de poseerla! ¡Cuántas veces pasé por aquella calleja de La Palma, afanoso de contemplarla! ¡Cuántas veces soñé ver instaladas allí las colecciones de la patriótica Sociedad Arqueológica Luliana! Y no obstante, aquella casa se ha perdido; la piqueta moderna lo ha deshecho todo, y una vulgar casa de pisos substituye tan suntuoso Palacio, verdadero monumento de los pasados tiempos».<sup>88</sup>

L'escrit pretenia deixar constància de la importància d'aquell patrimoni immoble perdut. En ell, l'autor agrupà una sèrie de notícies documentals extretes de diferents arxius notariais, que resseguien la història del casal des de la seva compra l'any 1330 per part de Bernardo Guillermo Suriu a Berenguer de Molendinis fins ben entrada la contemporaneïtat.<sup>89</sup> Al llinatge familiar dels Suriu adjudicà l'heràldica que ostentava el sostre de la planta noble. Un escut que sembla poder identificar-se en la làmina publicada al *BSAL* [Fig. 31]:<sup>90</sup>

«[...] Esta familia fué la que hizo decorar los techos de la casa con las pinturas policromas, delicadas y duraderas, que han llegado a nuestros días. Estaban colocadas en una de las cintas de las vigas, consistiendo su emblema en tres franjas coloreadas de encarnado con ánades de color amarillo en esta forma; en la primera faja uno, en la segunda dos, y en la tercera uno, mirando a todos á la izquierda».<sup>91</sup>

Segons les investigacions de Gabriel Llabrés, els Suriu ocuparen l'immoble fins el segle XV, moment en que passà a mans de Jaime Pax. D'aquesta data ençà l'edifici canvià

<sup>87</sup> ESTADA, Eusebio. «Casa Antigua... ob. cit., pp. 261-262.

<sup>88</sup> LLABRÉS, Gabriel. «Memoria histórica sobre la casa llamada Can Bonapart», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. XIII, Any XXVII, Núm. 372, Març 1911, p. 235.

<sup>89</sup> Les transcripcions d'aquests documents i cites documentals les publicà en un altre fascicle: LLABRÉS, Gabriel. «Documentos sobre Can Bonapart (Conclusiones) », *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. XIII, Any XXVII, Núm. 373, Abril 1911, pp. 248-252.

<sup>90</sup> Vegeu la nota 84.

<sup>91</sup> LLABRÉS, Gabriel. «Memoria... ob. cit., p. 236.

sovint de propietaris: el 1446 la dona de Jaime Pax el vengué a mossèn Pedro Juan Albertí, el 1462 fou de nou venut a Bartolomeu Verí, el 1503 i després de la mort de Bartolomeu Verí la seva vídua donà els seus immobles a Isabel de San Juan i aquesta les cedí al seu fill mossèn Juanote Núñez de San Juan i, a la seva mort, passaren a mossèn Pedro Nuñez de San Juan. Els escuts dels Nuñez sembla que haurien estat presents en el voladís exterior de la façana: «tres fajas encarnadas en campo de plata».<sup>92</sup> A principis del segle XIX la família Descaplés s'alçà com a nova propietària dotant d'una segona denominació a l'immoble. El darrer amo de l'edifici, Antonio Bayó, és qui decidí l'any 1903 acabar amb l'aparença història de l'edifici.<sup>93</sup>

L'antic casal dit dels 'Bonapart' no fou l'únic enderrocament efectuat en el casc antic de la ciutat de Palma. Ja en el segle XVIII la remodelació urbana de la ciutat començava a ser una realitat, que es faria molt més present en el trànsit al segle XX amb la desaparició d'altres immobles com Can Bitla i per les transformacions efectuades a Can n'Armengol, Can Comassema, Can Contestí, Can Formiguera, Can Brondo, Can Verí o Can Jordà.<sup>94</sup> Unes actuacions que volien donar pas a habitatges unifamiliars i que responien a un nou model de ciutat. Aquesta 'renovació' provocà el lament de personalitats com Josep Maria Quadrado que subratllaren la manca de convivència patrimonial entre passat i present, tal i com manifestà l'any 1851:

«Palma conservaba casi entera su oriental fisonomía y el noble atavío de su época de pujanza... ¿era preciso romper acaso su tradicional vestidura para arreglarla al moderno figurín? ¿Eran absolutamente irreconciliables con las antiguas construcciones las mejoras que la comodidad, la policía, o las exigencias del tiempo pudiera aconsejar?».<sup>95</sup>

<sup>92</sup> IBÍDEM, p. 237.

<sup>93</sup> IBÍDEM, p.238. Per consultar fotografies prèvies a la demolició consulteu: ESCALAS, Jaime. *Aquella ciudad de Palma: evocación gráfica de la ciudad de últimos del siglo XIX y primeros del siglo XX y su comparación con la actual*. Palma de Mallorca: Imprenta Mossén Alcover, 1954.

<sup>94</sup> Francesca Tugores, en la seva tesi doctoral, menciona les diferents transformacions urbanes que patí la ciutat de Palma i en proporciona un mapa identificatiu: TUGORES, Francesca. *Intervenció...* ob. cit., pp. 86-87.

<sup>95</sup> QUADRADO, Josep Maria. *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*. Palma de Mallorca: Imprenta J. Guasp, 1851, p. 5. De manera contemporània a aquesta publicació aparegueren, en la mateixa línia, altres articles que també plasmaven de manera explícita la disconformitat de l'autor envers la destrucció i decadència del patrimoni medieval: QUADRADO, Josep Maria. «Del vandalismo en arquitectura», *Semanario Pintoresco Español*, 1851, pp. 375-376. Per una radiografia sobre el pensament arquitectònic de Josep M<sup>a</sup> Quadrado vegeu: ÁLVAREZ, María Victoria. «3.7.29 Josep Maria Quadrado Nieto (1819-1896)» a, *El pensamiento*

### 2.1.4 El desmantellament del corredor dels ciris

Es ben sabut que el bisbe Pere Joan Campins, l'any 1904, impulsà el projecte restaurador de la Catedral de Palma.<sup>96</sup> Una actuació polèmica a pesar de néixer amb la voluntat de restituir el servei litúrgic:

«[...] reformar ni innovar, sino restaurar y restituir: no había que destruir la tradición, sino que era necesario restablecerla ampliamente; no se trataba de alterar la traza del edificio, sino de librarla de las violencias que contra ella se habían cometido. Por consiguiente, la empresa no podía consistir en algo así como un ensanche de vía pública y en una decoración más o menos vulgar, sino que exigía el conocimiento exacto del plan primitivo, y un estudio profundo para instaurarlo plenamente, sin prejuicio de las obras artísticas que costeó la generosidad de nuestros mayores, influida por el espíritu de las épocas sucesivas».<sup>97</sup>

L'empresa comptà amb la direcció de l'arquitecte Antoni Gaudí i amb la col·laboració de Joan Rubió Bellver, amb la pretensió de dotar de major espectacularitat escènica la Capella Reial, seguint uns preceptes constructius i estètics que el bisbe Campins creia originals.<sup>98</sup> D'aquesta manera es procedí a retirar els dos retaules -el gòtic i el barroc- que ocupaven aquesta àrea. En el seu lloc s'hi instal·là el cadirat de cor, amb la concepció de que, juntament amb la càtedra episcopal, havien estat concebuts per aquesta localització:

---

*arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado Isabelino*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015, pp. 387-389.

<sup>96</sup> Per conèixer escrits contemporanis a la restauració i una primera seqüència de les actuacions dutes a terme vegeu: ROTGER, Mateo. *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Tipo-litografía de Amengual y Muntaner, 1907. L'arxiu fotogràfic Jeroni Juan Tous conserva una sèrie de fotografies, preses entre 1904 i 1914, on s'il·lustra la reforma: Fons FJJT-Fons Jeroni Juan Tous (ES 7040 AHUIB FJJT), ORS-Obres de la Reforma de la Seu, Arxiu Històric de la Universitat de les Illes Balears, recurs en línia. Direcció URL: «<https://arxiu-historic.uib.cat/index.php/fons-jeroni-juan-tous>». Consulta: febrer 2019.

<sup>97</sup> CAMPINS, Pere Joan. «Carta Pastoral sobre la Restauración de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca», *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca*, Any XLIV, Núm. 15, 16 d'agost de 1904, pp. 251-252.

<sup>98</sup> Per una valoració historiogràfica de l'argument vegeu: SEGUÍ, Miguel. «El traslado del coro de la catedral de Mallorca. Un recorrido historiográfico» a, RAMALLO, Germán Antonio (Coord.). *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Múrcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 65-88. Més recentment (vegeu especialment el tercer volum, coordinat per Catalina Mas): GAMBÚS, Mercè (Coord.). *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*, 4 Vols. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, 2015.

«[...] a su propio sitio, es decir, al que tuvo primitivamente, y le correspondía según la liturgia, en la gran área del ábside de la nave central, arrimada la rica sillería á los altos muros, extendiéndose á uno y otro lado de la Catedral del propio Obispo, rodeando el altar santo, como necesario complemento del mismo, y sin interposición de laicos que separen y dividan á los ministros del Señor en las sagradas funciones que han de celebrar juntamente».<sup>99</sup>

El 20 de juny de 1904 quedaren aprovats pel Capítol i el propi bisbe Campins la memòria i maqueta de la restauració presentada per Antoni Gaudí. Una de les actuacions que es dugueren a terme en aquesta remodelació visual fou la supressió de l'estructura coneguda com *corredor dels ciris*, de la que es té constància gràfica i documental [Fig. 46].<sup>100</sup> Aquest es materialitzava en una balconada volada de 110x80 cm ubicada a uns 6 metres d'alçària aproximadament circumdant tot el perímetre visible de la Capella Reial.<sup>101</sup> Rebia aquesta denominació perquè durant celebracions puntuals i solemnitats es vestia amb nombrosos ciris que servien d'il·luminació. Al considerar-se un simple postís de fusta posterior a la construcció de la fàbrica primitiva ningú s'oposà al seu desmantellament i al reaprofitament dels seus pedaços. Diverses fotografies preses entre juliol i agost de 1904 constaten aquesta malaurada decisió [Figs. 47-49].<sup>102</sup>

L'estructura però, no fou menystinguda per tots. El canonge Roger Mateu l'havia considerat medieval, tal i com consta en la seva obra l'any 1907.<sup>103</sup> Les seves valoracions no passaren desapercibudes per Emili Sagristà, qui dècades després de l'enretirament es dedicà a fer balanç de l'actuació d'Antoni Gaudí a la Catedral, reivindicant la pèrdua d'un element tant valuós per la comprensió del projecte medieval de la Capella Reial

<sup>99</sup> CAMPINS, Pere Joan. «Carta... ob. cit., p. 258.

<sup>100</sup> Autors com Francisco Javier Parcerisa immortalitzaren en una litografia l'antiga composició de la Capella Reial i la Capella de la Trinitat: *Recuerdos y Bellezas...* ob. cit., pp. 152-153, lám. 'Capilla Real y trasaltar antiguo de la Catedral de Palma'. Posteriorment també s'ha reproduït a: TUGORES, Francesca. *La descubierta...* ob. cit., p. 114. DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1997, p. 35.

<sup>101</sup> Per una definició més exacta de la situació, aparença i disposició del corredor dels ciris vegeu: SAGRISTÀ, Emili. *La Catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia Antigua. Los Corredores de los Cirios*. Círculo de Bellas Artes XLVI-XLVII, Palma de Mallorca, 1948, pp. 8-9.

<sup>102</sup> Agraeixo a l'Arquebisbat de Mallorca, i específicament a la Dra. Catalina Mas, la disponibilitat mostrada front la petició de consulta del seu arxiu fotogràfic històric, que permet documentar com s'enretirà tota l'estructura.

<sup>103</sup> ROTGER, Mateo. *Restauración...* ob. cit., p. 28.

com el *corredor dels ciris*.<sup>104</sup> L'autor en provà l'autenticitat, comprovant la seva aparició en el llibre d'obra de la Catedral: *Liber operum cathedrarum et ecclesie 1327 ad 1339. Aquest es lo l'er llibre de fabrica que es trobe 1327 ad 1339*, conservat a l'Arxiu del Capítol de la Catedral:

«[...] tuve una corazonada; jamás había intentado bucear entre las páginas de estos viejos libros de apretada y endiablada escritura, y se me ocurrió hacer una prueba: ver si también yo lograba pescar [...] alguna alusión a los corredores [...] impensadamente, pero con gran satisfacción, lo encontré. En el folio X (Año 1328) del dicho libro de fábrica 1327-1338, di con la cita: Memorial de despeses que fiu per rao de taules pintades ab rams d'or les quals foren afites en la paret sots los corredors dels ciris per rao dencurtinar lo cap com no hi bestassen los draps dalt abaix [...]».<sup>105</sup>

La troballa documental li serví per proposar el 29 de setembre 1269 com una data relativa per la construcció del *corredor*, coincidint amb l'acte de consagració de l'altar, de la mà del bisbe Pere Morella.<sup>106</sup> La cita documental corresponent a 1328 la interpretà com una al·lusió a un embelliment de l'estructura preexistent:

«Memorial de les despeses que fiu per rao de taules pintades ab rams dor les quals foren afites en la paret sots los corredors dels ciris per rao dencurtinar lo cap com no hi bestassen los draps dalt abaix».<sup>107</sup>

Sembla raonable considerar que l'estructura hagués estat llesta per l'acte de consagració, ja que la seva raó de ser complia un propòsit litúrgic. L'any 1328 s'apareix com *terminus ante quem* de forma inequívoca. La documentació és ben clara al respecte, emfatitzant que les post ubicades en la part inferior de la balconada foren un afegit que serví per realçar-la, entenent que el passadís ja es trobava en funcionament. Fet aquest apunt i tornant a l'autor, en la seva monografia sobre l'actuació d'Antoni Gaudí aprofità l'avinentesa per tornar a evidenciar l'error comès amb el *corredor dels ciris*:

<sup>104</sup> SAGRISTÀ, Emili. *Gaudí en la Catedral de Mallorca: anécdotas y recuerdos*. Castelló de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962. SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1345*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca: Cabildo de la Seu, 1994, pp. 31-36.

<sup>105</sup> SAGRISTÀ, Emili. *La Catedral...* ob. cit., p. 7.

<sup>106</sup> IBÍDEM, p. 8.

<sup>107</sup> IBÍDEM, p. 14.

«Es extraño que Gaudí no se diera cuenta de que aquellos ánditos mudéjares, él que debía conocer bien ese estilo, databan de la primera construcción [...] Ni Forteza, ni Gaudí, ni ningún otro autor de los que han tratado la catedral, han relacionado, que yo sepa, la existencia de los corredores con la altura de los pasos [...] El lema de la reforma que había usado el obispo Campins, y fue repetida bastantes veces, era: 'Restauración, no destrucción'. En más de una ocasión no se atuvieron a eso, y esto sí que carga en la cuenta de Gaudí».<sup>108</sup>

Així com per refermar la manca de coneixement a l'època sobre aquest treball de fusteria medieval:

«Eran, pues, tan antiguos como la misma catedral mallorquina, pero esto no lo sabían los historiadores de fines del siglo XIX y principios del XX, en los días del gran obispo Campins, y nadie lo pudo decir a don Antonio Gaudí cuando éste afirmó que eran un postizo [Un postizo aquellos corredores de estilo mudéjar!] e hizo la enormidad de quitar-los con una serie de consecuencias a cual peor, pero así esta ignorancia no podemos cargársela a don Antonio Gaudí. En alguna ocasión he dicho que el buen obispo Campins no tuvo las colaboraciones que se merecía, lo cual es verdad, y éste es uno de los casos a que me refería».<sup>109</sup>

Les notes d'Antoni Gaudí, posteriorment compilades, semblen refermar la decepció manifestada per Emili Sagristà: hi hagué un absolut desconeixement entorn al seu origen i funció primigènia. La premissa del famós arquitecte era la de recuperar la catedral gòtica i retornar als espais i obres les seves vertaderes funcions, que s'havien vist 'distorsionades' amb el pas del temps i la coexistència de distints estils a l'interior del temple.<sup>110</sup> En el seu judici de valor, el *corredor dels ciris*, no formava part del projecte constructiu i litúrgic original i, en conseqüència, la seva presència i protagonisme

<sup>108</sup> SACRISTÀ, Emili. *Gaudí...* ob. cit., p. 9 (nota 1).

<sup>109</sup> IBÍDEM, p. 33.

<sup>110</sup> «No es tracta d'una reforma, sinó d'una restauració, i no en el sentit restringit de referir elements d'un determinat estil o època, sacrificant els d'altres èpoques, sinó en el de retornar les coses al seu lloc i a la seva veritable funció. És, doncs, una restauració arquitectònic-litúrgica, que constitueix una obra de gegant dins la catedral del rei Jaume [...] La coexistència de diversos estils en els temples escau molt a l'Església, ja que és l'homenatge de l'esperit a través del temps; vaig emprar per a això elements platerescos i barrocs, acomodant-los lliurement a la confecció de bancs i cantòries, i no he dubtat a insuflar l'esperit modern dintre l'atmosfera gòtica de la gran catedral [...]»: PUIG-BOADA, Isidre. *El Pensament de Gaudí: compilació de textos i comentaris*. Barcelona: Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1981, pp. 123-128.



'contemporanis' podien ser revocats. La seva eliminació no estigué determinada doncs per una qüestió de gust o estètica sinó que l'operació, en aquell moment, es considerà justificada. Antoni Gaudí explicà obertament que aquells elements corresponents als distints períodes artístics posteriors a l'Edat Mitjana –barroc, plateresc, entre altres– foren adaptats lliurement. I, precisament, això és el que succeí amb el *corredor dels ciris*. Distints fragments del mateix s'apareixen en localitzacions dispars a l'interior de la Catedral. Una part de gelosia que presumptament en formava part fou disposada com a balaustrada del retaule major, per simular una tribuna coral.<sup>111</sup> Quelcom similar fou efectuat en el cor de la nau central. Però, probablement, la reutilització més espectacular fou la seva reubicació en la part inferior de les tribunes corals, també conegudes com 'tramvies' [Fig. 50].<sup>112</sup> Aquesta nova funció va ser possible gràcies al caràcter eminentment decoratiu dels plafons del *corredor*, exempts de funció estructural, fet que en facilità el seu reaprofitament.<sup>113</sup> Aquesta característica desembocà en una gran dispersió ja que, a banda d'aquests segons usos, distints vestigis de l'antic *corredor* poden ser localitzats per l'Illa. Se'n troben dispersos durant la visita a la Catedral i al Museu Diocesà de la ciutat, quelcom esperat, però també poden ser identificats en la Fundació Bartolomé March, on actuen de sostre d'una capella, en la residència de Sant Pere i Sant Bernat així com en la casa d'un particular de Sollèr [Figs. 51-53].<sup>114</sup>

<sup>111</sup> JAÉN, Francisca. «El retablo mayor gótico. Febrero-agosto 2011» a, MAS, Catalina (Coord.). *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*, Vol. III. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, 2015, pp. 169-197, esp. 185, 189. Vegeu també: PONS, Antoni; MOLINA, Francisco. «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)», *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, III, 2012, pp. 72-100.

<sup>112</sup> COLL, Kika; TERRASA, Pere. «El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respatllet del cadiram. Abril 2012-gener 2013» a, MAS, Catalina (Coord.). *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*, Vol. III. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, 2015, p. 239 (Fig. 41).

<sup>113</sup> IBÍDEM, p. 241.

<sup>114</sup> La informació sobre el particular de Sòller fou proporcionada pel Dr. Josep Morata, a qui li agraeixo la informació. Aquestes dades es troben publicades a: VALLS, Maria del Mar. «Imatges oblidades, estructures amagades: desvetllant consciència i interès pels sostres pintats medievals a la Corona d'Aragó» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, 2019, pp. 95-96.

## 2.2 El cas valencià: la 'Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia'

La *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia*<sup>115</sup> s'institucionalitzà el 18 de juliol de 1844; actuant sobre les províncies de Castelló, València i Alacant. La vetlla del seu patrimoni regional havia estat liderada prèviament per la *Comisión Provincial del Museo*, que des de l'any 1837 en endavant s'havia dedicat a classificar aquelles pintures i escultures procedents de construccions eclesiàstiques exclaustrades. Unes peces que passarien a formar part de la futura col·lecció del *Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia*.<sup>116</sup> Amb la irrupció de la 'nova' *Comisión* es seguiren atenent nombrosos convents i monestirs però també s'intentà procurar la salvaguarda de tot tipus d'obres artístiques, incloent diferents sostres medievals i artesonats d'època renaixentista. Cal destacar a les personalitats vinculades a aquest organisme, que s'implicaren vertaderament en la vetlla del patrimoni ligni, destacant-se, entre ells, l'investigador Luis Tramoyeres<sup>117</sup>, vocal i secretari de *Comisión* entre 1891 i 1920 i de qui es podria dir que publicà el primer treball científic dedicat als sostres pintats procedents de l'antic Regne de València l'any 1917.<sup>118</sup> En aquest primer estudi monogràfic senyalà la imperiosa necessitat de protegir i estudiar el patrimoni ligni, degut al paper que ocupà en la producció artística medieval:

<sup>115</sup> DELICADO, Javier. «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia» a, BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia septiembre 1996)*. València: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 424-426. PALAIA, Liliàna; DELICADO, Javier. «La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia» a, ESTEBAN, Julián; PALAIA, Liliàna (Coords.) *Actas del II Seminario Teoría y Restauración de la Arquitectura en España, 1844-1900*. València: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 137-161. De manera molt més extensa: DELICADO, Javier. *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (1844-1983): Génesis y evolución* (tesí doctoral dirigida per la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer i el Dr. Joaquín Bérchez). València: Universitat de València, 2013.

<sup>116</sup> DELICADO, Javier. «Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos», *Archivo de Arte Valenciano*, 95, 2014, pp. 123-165.

<sup>117</sup> Luis Tramoyeres (1854-1920) fou un historiador de l'art adscrit al moviment de la Renaixença valenciana i fou corresponent de la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, des d'on promogué la constitució del *Museo de Bellas Artes valenciano*, entre altres càrrecs. Per un perfil sobre la seva trajectòria professional consulteu: «Luis Tramoyeres Blasco», *Real Academia de la Historia*, Disponible online. Direcció URL: <http://dbe.rah.es/biografias/9010/luis-tramoyeres-blasco>. Consulta: febrer 2019.

<sup>118</sup> El treball es centra majoritàriament en el procés de desmantellament i reubicació de l'embigat procedent de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València però en el preludi s'ofereixen notícies sobre altres sostres: TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», *Archivo de Arte Valenciano*, Any III, Núm. 1, 1917, pp. 31-71 (3-43).

«Cuando se escriba la verdadera historia general de las Bellas Artes en España, habrá de figurar en ella, ocupando un lugar preeminente, un aspecto importantísimo de la escultura decorativa, los artesonados, arte que en Valencia adquiere notable desarrollo desde fines del siglo XIII [...] Bajo tal concepto, podemos afirmar que este estudio será la revelación de un aspecto artístico poco estudiado entre nosotros. Surje en él un campo no explorado ¡hay tantos incultos!- [...]».<sup>119</sup>

### 2.2.1 El sostre de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València (1859-1920)

La coneguda demolició entre 1859 i 1860 de la Casa de la Ciutat (1302-1341) de València constitueix una pèrdua històrica per al patrimoni arquitectònic valencià.<sup>120</sup> Juntament amb el *Palau del Real*<sup>121</sup> esdevingueren un binomi material capaç de personificar la dualitat del poder resident a la capital del Regne; d'una banda, la cort reial –que a pesar de la seva constant itinerància s'alçava físicament a mode de remembrança- i de l'altra, l'autoritat ciutadana.

La *Sala de la Ciutat*, s'havia instaurat com a seu definitiva del govern civil en temps de Pere el Cerimoniós.<sup>122</sup> Un espai emblemàtic que causava certa fascinació gràcies a una sèrie de preceptes arquitectònics preconcebuts estèticament per projectar i enaltir el concepte institucional que encapsulava dins les seves parets. Un d'aquests mecanismes amb finalitat d'autorepresentació pública fou l'embigat construït entre 1418 i 1445 per cobrir la *Sala Daurada*, on tenien lloc les sessions dels Jurats [Figs. 54-55].<sup>123</sup> Un treball

<sup>119</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., p. 31. L'autor tenia bon coneixement sobre l'argument perquè prèviament s'havia encarregat d'analitzar el treball dels fusters valencians a través: TRAMOYERES, Luis. *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*. València: Imprenta Doménech, 1889.

<sup>120</sup> Per una instantània de l'edifici al segle XIX vegeu: IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro Valenciano* (Tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Vicente García Ros). València: Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 155-161.

<sup>121</sup> El Palau del Real desaparegué el març de 1810, en plena Guerra de la Independència i per ordre de la Junta de Defensa Militar (GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012). També, sobre la gènesi de l'edifici: IBORRA, Federico. «La imagen y arquitectura del palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII» a, MÍNGUEZ, Víctor (Coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. València: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2013, pp. 615-634.

<sup>122</sup> IBORRA, Federico. «La Casa de la Ciutat» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano*. València: Ajuntament de València, 2015, pp. 116-121. Sobre les funcions i relació entre ambdues institucions vegeu: SERRA, Amadeo. «Historia de dos palacios y una ciudad», *Anales de Historia del Arte*, Núm. Especial II, Vol. 23, 2013, pp. 333-367.

<sup>123</sup> IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia...* ob. cit., pp. 327-334.

ligni sumptuós en forma i color, de caràcter espectacular gràcies a la seva combinació amb el paviment de rajola vidriada de Manises i, que segons distints autors després de Josep Teixidor, acaparà l'interès d'Alfons el Magnànim:

«[...] la magnífica *Cambra daurada*, que era su salón principal, obra tan suntuosa, que corrió su fama por todas partes, y vino ex-profeso para verla D. Alfonso V, quedando admirado de su magnificencia [...]».<sup>124</sup>

A mitjans del segle XIX, l'edifici experimentava problemes en la seva estructura, una realitat que podria haver-se intervingut però que combinada amb l'agitada vida política de la capital valenciana –que constantment experimentà canvis en el seu govern– precipità la decisió de la seva destrucció, encarregada a l'arquitecte Timoteo Calvo.<sup>125</sup> Enfront tal pèrdua autors com Teodoro Llorente expressarien a col·lació:

«Ya no existe: desapareció el hogar urbano, la casa solariega, el alcázar municipal de Valencia. La generación de hoy no lo ha conocido; los que pertenecemos á la generación del ayer, recordamos que, hace treinta años, veíamos con dolor caer al suelo aquellos muros en los que se concentraba la vida y la representación de la ciudad [...] En sus cámaras había restos interesantes del arte de la Edad Media, realzados por sus recuerdos históricos. En otro país, más cuidadoso de sus glorias, hubiéranse guardado como los mejores timbres de la ciudad, reparando y reconstruyendo la Casa Consistorial: nosotros hemos consentido su vergonzosa ruina, y ni siquiera hemos sabido recoger muchas de sus destruidas reliquias [...]».<sup>126</sup>

La *Comisión*, abans de l'enderrocament i per instància de l'Ajuntament, redactà un informe d'aquells objectes que poguessin ser susceptibles d'ésser conservats. En una

<sup>124</sup> L'autor també incorporà un gravat del segle XVII on es mostra l'aspecte que originalment hauria ostentat la cambra: LLORENTE, Teodoro. «Capítulo III: Casa de la Ciudad», *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia*, T. II. Barcelona: Cortezo, 1889, pp. 83, 87. Imatge posteriorment reproduïa a: SERRA, Amadeo. «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia», a BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempia, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, p. 199. Sobre la visita d'Alfons el Magnànim a la Casa de la Ciutat de València l'abril de 1428 vegeu: IBORRA, Federico. «La Sala del Consell del Antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representación pública olvidado», *Ars longa: cuadernos de arte*, 25, 2016, pp. 82 (nota 3), 88 (nota 36).

<sup>125</sup> «En el interregno de 1855 i 1860 nada menos que cuatro alcaldes dirigieron los destinos de la ciudad: Juan Miguel de San Vicente, Jaime Sales, Francisco de Llano y Cayetano Bonafós»: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 100, 104.

<sup>126</sup> LLORENTE, Teodoro. «Capítulo III: Casa de la Ciudad... ob. cit., pp. 81-82.

reunió celebrada el 16 de febrer de 1855, presidida per José Joaquín de la Fuente en qualitat de Vicepresident de dit organisme, s'apuntà que el sostre i les cornises de la Sala del Consistori i l'ubicat al Saló dels Àngels (1425-1428) eren treballs lignis que mereixien ser salvats [Fig. 56].<sup>127</sup>

La història ha demostrat com a pesar d'aquestes bones intencions, només el primer sobrevisqué enterament a la ruïna. El rocambolesc i dilatat periple al que estigueren sotmeses les 670 peces descabalades que conformaven la totalitat de l'estructura seria relatat per Luís Tramoyeres el 1917, fruit també d'una implicació professional en l'operació de trasllat. El treball fou complementat amb una seqüència cronològica repleta d'aportacions documentals sobre l'adquisició de materials i el procés de muntatge i embelliment de la fusta a través dels artífexs que estigueren involucrats en el seu procés creatiu i constructiu.<sup>128</sup>

A Joan del Poyo se'l pogué identificar com a mestre d'obres i líder d'un primer equip de treball constituït per fusters com Jaime Lombardo (serrador), imaginaries com Bartolomé Santalínea, Julià Sanxo, els germans Joan i Andreu Çanou i Domingo Mínguez així com pintors, alguns vinculats a la cort d'Alfons el Magnànim com Antoni Guerau i Jaume Mateu sent, aquest segon encarregat de pintar almenys 14 senyals de la ciutat de València. En la segona etapa de les obres, entre 1442 i 1445, marcada pel suspens experimentat des de l'any 1428, es produïren canvis en la direcció apareixent en escena Bartomeu Mateu qui comptà amb pintors com Gonçal de Sarrià, Andreu de Montón, Bartomeu Pomar, Miquel d'Alforja, Joan Peris, Joan Guerola –qui no apareixeria l'any 1444– i Joan de Casa. El 1443 s'incorporaria a aquest equip Antoni Mercer. El 1445 seguien treballant Bartomeu Mateu, Antoni Mercer i Bartomeu Pomar. Respecte les tasques de talla de fusta intervingueren Mateu Llop i Jaume Pont. Les dades foren suplementades amb breus notes biogràfiques sobre cadascun dels artesans

<sup>127</sup> Font original: ARASC, Leg. 141-3/248. Comisión Provincial de Monumentos. 'Borrador del acuerdo de las piezas a conservar del edificio de la Casa de la Ciudad, firmado por José Joaquín de la Fuente, Vicepresidente de la Comisión de Monumentos'. Valencia, 16 de febrero de 1855. Ms., lh. en f. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 101-102. Sobre la *Sala del Consell*, també coneguda com *Saló dels Àngels* després de la seva reconstrucció consulteu: IBORRA, Federico. «La Sala del Consell... ob. cit., pp. 81-98. Aquest segon autor aporta referències documentals de l'any 1859 on la *Comisión* intentà que fragments de fusta dorada originaris del *Saló dels Àngels* fossin destinades al *Museo Arqueológico*.

<sup>128</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., pp. 19-28. Unes informacions a les que l'autor fàcilment tingué accés degut a la seva trajectòria professional a l'Arxiu Municipal de València.

involucrats.<sup>129</sup> Amb anterioritat a aquesta investigació ja havien aparegut altres estudis, com els signats per José María Zacarés<sup>130</sup>, Vicent Boix<sup>131</sup> i el ja citat i publicat per Teodoro Llorente<sup>132</sup>, que destacaven la rellevància del monument en tant que seu històrica i administrativa del govern de la ciutat, aportant-ne dades d'interès documental en referència a l'arquitectura i els Jurats.<sup>133</sup>

La recerca conduïda per Javier Delicado sobre la *Comisión* ha donat amb la constatació documental de com, el 21 de febrer de 1859, a escassos dies de la demolició de l'edifici, la Junta de l'organisme es dirigí al Consistori per acordar la sol·licitud de conservació «*de las esculturas que forman los canes en que apoyaban las vigas principales del artesonado del consistorio, así como los casetones, escudos de los frisos [...] También se convino en esta sesión sacar una reproducción fotográfica del artesonado tal como aún existe, para conservar memoria de él*».<sup>134</sup> Una petició que a ulls de l'opinió erudita denotava una actitud excessivament passiva per part de l'organisme, requerint una major implicació, d'acord amb la seva missió estatutària:

«Y he aquí la ocasión oportuna de que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos empiece a dar señales de vida [...]» Anònim, *Boletín Las Bellas Artes*, febrer 1855.<sup>135</sup>

<sup>129</sup> IBÍDEM, pp. 39-43.

<sup>130</sup> ZACARÉS, José María. *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. València: Imprenta José Taulo, 1856.

<sup>131</sup> BOIX, Vicente. *Valencia histórica y topográfica: relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombres, hechos célebres ocurridos en ellas y demás noticias importantes relativas á esta capital*. 2 Vols. València: Imprenta de J. Rius, 1862-1863.

<sup>132</sup> LLORENTE, Teodoro. «Capítulo III... ob. cit., pp. 81-124. Una litografia de l'edifici fou publicada a: FABRA, Luis. «Valencia monumental y pintoresca: Casas Consistoriales», *El Museo Literario*, 23 abril 1865, pp. 31-32. Reproduïda també a: LLORENTE, Teodoro. «Capítulo III... ob. cit., p. 84. DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 101. SERRA, Amadeo. «Iconografía cívica... ob. cit., p. 193.

<sup>133</sup> Per una crítica historiogràfica vegeu: IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia...* ob. cit., pp. 33-123.

<sup>134</sup> Font original: ARASC, Sign. 71. *Libro de Actas de las sesiones de la Comisión Provincia de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia. Años 1857 a 1896*. Acta de la sesión de 21 de febrero de 1859. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 102.

<sup>135</sup> Font original: ANÓNIM. «Las Casas Consistoriales de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos», *Boletín Las Bellas Artes*, 14, febrero 1855, pp. 139. Per un major aprofundiment sobre la posició i actuació de la *Comisión* en l'assumpte: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 100-107.

Finalment, la fastuosa magnitud de l'embigat quedà reduïda a un abundant nombre de caixes embalades que es dipositaren a la planta baixa del Palau de l'Arquebisbe, amb permís de l'arquebisbe Pablo García Abellà.<sup>136</sup> En el lapse aproximat d'una dècada, el sostre passà gairebé inadvertit fins que el regidor Mariano Aser el rescatà per proposar-ne la seva especulació. La solució, desgraciadament poc sorprenent, ocupà diverses sessions plenàries en el període comprés entre 1870 i 1901.<sup>137</sup> L'atenció estigué tant focalitzada en aquest argument que la venda del sostre que cobria el Saló dels Àngels, en qualitat de llenyam, passà gairebé desapercibuda:

«Este artesonado es también uno de los desaparecidos, vendido, probablemente, como madera vieja cuando se efectuó el derribo del Palacio Municipal de Valencia. De la perdida obra de entalle solo conocemos algunos fragmentos, salvados por haberse utilizado en el decorado de la roca Valencia, construida en 1855 para solemnizar el cuarto centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. Pocos son los que advierten, el día de la fiesta del Corpus, al paso de este trofeo rodante por las calles de la ciudad, la hermosa talla que ostenta el pedestal y la base del mismo. Aquellas molduras y relieves y aquellos típicos Ángeles que figuran en los cuatro ángulos del gótico basamento, pertenecen al artesonado descrito y son, hasta el presente, los únicos restos salvados [...]».<sup>138</sup>

Fet aquest recalc i retornant a l'embigat procedent de la Sala Daurada, és decebedor observar com diferents càrrecs públics pretengueren –amb plena consciència del que suposava aquella operació– emmascarar la seva sortida al mercat 'dignificant-la' com a obra d'art original. Dit factor sens dubte incrementava el seu preu de sortida a subhasta. La inquietant maniobra quedà reflectida en la transcripció de la sessió plenària amb data el 16 de març de 1870, quan es feu aquest plantejament per primera vegada:

«Dióse cuenta de un dictamen de la Comisión de Hacienda oponiéndose a la proposición presentada por el Concejal Sr. D. Mariano Aser y que por acuerdo del Ayuntamiento pasó a informe de la citada Comisión y en cuya proposición se proponía a venta del artesonado procedente de las antiguas Casas Consistoriales [...] El Sr.

<sup>136</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., p. 33.

<sup>137</sup> ALMELA, Francesc. *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. València: s.n., 1958, pp. 40-41.

<sup>138</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., p. 19. Federico Iborra matisa les afirmacions de l'autor a: «La Sala del Consell... ob. cit., pp. 91-96.

Fernández de los Muros dijo: que estando reconocido que en dicho artesanado hay mérito artístico, caso de sacarse a la venta se sacará teniéndolo en cuenta y que el venderlo como madera sería cometer una heregía artística [...] y por tanto estaba conforme en que se vendieran siempre y cuando se apreciara su valor como primera materia y como obra de arte [...].<sup>139</sup>

Mariano Aser, no satisfet amb aquesta resolució indecent, el 5 de desembre del mateix any reprengué la qüestió, comptant únicament amb el 45% dels vots en contra.<sup>140</sup> Noves discussions tingueren lloc pocs dies després, ratificant la decisió ja presa per l'Ajuntament. La força en negatiu del clamor popular preocuparen la institució, que vetllant pels interessos de la seva imatge pública decidí replantejar-se la seva posició envers un patrimoni tant sensible i valorat:

«Dióse cuenta de una instancia de varios vecinos de esta Ciudad pidiendo al Excmo. Ayuntamiento se sirviera revocar el acuerdo por el que se acordó retasar el artesanado para venderse en pública subasta [...] El Sr. Mallach dijo que si bien estaba conforme con que se abriera una información, sin embargo no podía asentir al proyecto de venda, porque aunque hubiera quien entienda en menos el buen nombre de Valencia haya consentido en la desaparición de algunos objetos, no quería que recayera la menor ranca sobre el actual Ayuntamiento, mucho más cuando una parte de Valencia, por medio de la expresión que se acaba de leer, pedía la revocación del acuerdo relativo a la enajenación del artesanado».<sup>141</sup>

El 12 de desembre de 1872 i en certa manera seguint estant forçat per la ciutadania valenciana, l'Ajuntament decidí crear una Comissió Municipal –integrada per Alcayne, Muros i Carsí- per escollir un destí per al sostre, que encara reposava desintegrat a les cotxeres del Palau de l'Arquebisbe.<sup>142</sup> Una Comissió que s'intueix que no tingué un paper rellevant ja que en el ple del 22 de juny de 1891, el regidor Herminio Rubio demanà que se'n designés una de nova o es fessin els tràmits necessaris per conèixer on es trobaven els fragments del sostre. Localitzats en el mateix emplaçament on s'havien

<sup>139</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesanados... ob. cit., p. 34.

<sup>140</sup> «se acordó que se sacara de nuevo a subasta con retasa por 11 votos contra nueve, en la forma siguiente: Dijeron que sí los señores Jordán, Aser, Chismol, Fandos, Ortega, Igual, Muros, Llorens, Molina, Belenguer y el Sr. Presidente; 11 Dijeron que no, los Sres. Dupuy, Saura, Raset, Noguera, Vidal, Pérez, Mallach, Dolz y Soler, tal 9»: IBÍDEM, p. 35.

<sup>141</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesanados... ob. cit., p. 35.

<sup>142</sup> IBÍDEM, p. 36.



dipositat després del seu desmuntatge es procedí a suggerir la *Llotja de Mercaders* com a nou contenidor, que llavors començava a submergir-se en el seu propi procés restaurador. La proposta arribava el 23 d'abril de 1892.

El tràmit quedaria en suspensió fins al 1895, quan es designà una *Comisión Municipal de Monumentos, Archivos y Museos* que comptà amb José Martínez Aloy, com a president, i amb Luís Tramoyeres, en qualitat de Vicepresident i Secretari. Juntament amb diversos membres de la *Real Academia de Bellas Artes* es procedí a un primer anàlisi de l'estat de les peces, realitzat el 20 de juny de 1896 per verificar la viabilitat del seu trasllat a la Llotja. Però no fou fins el 30 de desembre de 1901 que realment es decidí actuar inventariant i restaurant el sostre, una tasca que s'encarregaria a José Aixà.<sup>143</sup> L'any 1917 i com a conseqüència directa de la realització de reformes en el Palau de l'Arquebisbe el Consistori es veié obligat a trobar una nova ubicació per als fragments del sostre:

«[...] Después de 56 años de estar depositado en una de las cocheras del Palacio Arzobispal, y con ocasión del nombramiento del nuevo Prelado [...] se realizaron varias reformas en el edificio, invitándose a la Corporación municipal de Monumentos [...] a levantar el depósito y que se trasladase el artesonado al salón del Consulado [...] Pocos días después se verificaba el traslado al salón del Consulado y a uno de los departamentos bajos de las Torres de Serranos, donde quedaron almacenadas las pesadas jácenas de la famosa techumbre que durante algunos siglos fué la joya más estimada de la casa foral de Valencia [...]».<sup>144</sup>

Finalment, i a instàncies de la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, el 1920 es començava el procés de trasllat cap a la primera planta del pavelló del Consolat de Mar de la Llotja de Mercaders, on actualment pot albirar-se tot i que amb parcials modificacions fruit de l'adaptació de l'estructura a aquest nou emplaçament.

<sup>143</sup> IBÍDEM, pp. 37-38. La consulta de l'informe resultant d'aquesta operació és imprescindible per conèixer l'evolució i transformació material de l'obra (Arxiu Municipal de València, *Comisión de monumentos, archivos y museos municipales*, any 1905, secció 20). Sobre la figura de José Aixà vegeu: CISNEROS, Pablo; NAVARRO, David Miguel. «José Aixá y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, 85, 2004, pp. 109-117.

<sup>144</sup> TRAMOYERES, Luís. «Los artesonados... ob. cit., p. 38.

El destí d'aquests vestigis originaris de la Cambra Daurada fou popularitzat per Luis Tramoyeres juntament amb detalls iconogràfics de l'embigat –parelles de músics híbrids, escenes de lluita i figures de profetes ubicades en els principals canets- així com un dibuix signat per José Aixá, a mode de restitució visual de l'escenari original [Fig. 57]. Uns motius que de manera paral·lela aparegueren publicats en format 'làmina' en el desè volum de la sèrie editorial *Arte y Decoración en España: arquitectura-arte decorativo*, fruit d'una intensa campanya fotogràfica impulsada per l'Institut d'Estudis Catalans.<sup>145</sup> L'important desplegament gràfic de la publicació anà acompanyat d'un breu inventari d'obres que incloïa sintètiques descripcions de sostres de procedències divergents arreu la península. Entre els exemplars valencians destaquen el voladís protorenaixentista d'una casa de la localitat de Forcalí (Làmina 27), el sostre a cassetons de la Sala de Cortes de la Generalitat (segle XV) (Làmines 45 i 47), dos dels tres embigats d'origen gòtic conservats a l'interior del Colegio Mayor del Beato Juan de Ribera –antic castell- de Burjassot (Làmina 50) i l'armadura de coberta de l'església de la Sang de Lliria (Làmina 59).

Aquest concret format editorial, centrat en el dibuix i avesat a la recopilació de repertoris ornamentals, acollí amb certa freqüència segments de sostres pintats en un moment en el qual la seva presència bibliogràfica era limitada. Per què fou tant popular aquesta presentació? Què hi aportaven els sostres? Hi ha distints factors que expliquen i contextualitzen la configuració i triomf d'aquest tipus d'edicions i col·leccions arreu d'Europa i, més concretament, a Espanya. La publicació referenciada apareixia anys després de la promulga del discurs d'Amadeo de los Ríos a la Real Academia de Bellas de San Fernando (19 de juny de 1859), donant el tret de sortida a la definició del 'mudèjar' i a l'estudi de totes aquelles manifestacions artístiques que podien emparar-s'hi, fet que derivà en un ingent i complex debat historiogràfic que ha costat dècades d'esclariment i que no compta encara amb una valoració unànime per part de tots els historiadors.<sup>146</sup> La seva irrupció dins l'Acadèmia estigué íntimament vinculada a un fenomen global que fou propi del segle XIX: la cerca de la identitat de les nacions. El patrimoni

<sup>145</sup> FALGÁS, Víctor. *Arte y decoración en España: arquitectura-arte decorativo [con textos de J. Sacs]*, Vol. X. Barcelona: Casellas Montacut Hnos., 1917, pp. 10-11 (làmines 49, 51-52).

<sup>146</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. *El estilo mudéjar en arquitectura*. Madrid: Manuel Tello, 1859. Per un balanç historiogràfic vegeu: BORRÁS, Gonzalo. «El mudéjar como constante artística» a, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo: 15-17 Septiembre 1975*. Terol: Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 29-40.

arquitectònic s'usà per recuperar però sobretot reconsiderar el passat, carregant-lo de connotacions ideològiques contemporànies, augmentant la seva notorietat en discursos d'interès polític.<sup>147</sup> Així sorgiren mites, com la concepció d'Ibèria com emblema de tolerància i de convivència entre les tres religions monoteistes, exemplificada a través de paradigmes històrics com la ciutat medieval de Toledo.<sup>148</sup> La noció cultural i artística d'Al-Àndalus es veié impregnada per l'exotisme inherent en l'ideari orientalista, en un procés més retòric que científic que experimentà similarmet la Sicília normanda.

Els seus vestigis materials, com l'Alhambra, visqueren una autèntica (re)valorització que entusiasma al públic i especialment als erudits, despertant-se en països com França i Gran Bretanya una fascinació eufòrica per la seva arquitectura i interiors. La seva transformació en símbol en bastí una imatge poètica, d'ampli ressò literari i amb un prestigi visual que fou àvidament consumit amb visites i viatges i alimentat a través la seva reproducció en sèrie en postals, dibuixos i quaderns que s'emmarquen dins la corrent coneguda com '*alhambrismo*'. Internament, Espanya feu de l'Alhambra el seu estendard i aparador transportant-la a les Exposicions Universals amb pavellons on l'art nassarita es vengué com imatge representativa.<sup>149</sup> La seva sublimada ornamentació, de composició harmònica i proporcionada gràcies a la seva geometria vertebradora s'aparegué un miratge abstracte que induïa a l'evasió estètica i que propicià el

<sup>147</sup> Vegeu, a col·lació aquest argument, el subapartat «4.1 La construcció d'una identitat nacional: l'encavallada de la catedral de Terol com a Capella Sixtina del Mudéjar» corresponent a aquesta *Primera Part*.

<sup>148</sup> Sobre la cimentació del nacionalisme espanyol en la història transcultural: GIESE, Francine; VARELA, Ariane; LAHOZ, Helena; KAUFMANN, Katrin; CASTRO, Laura; KELLER, Sarah. «Resplendence of Al-Andalus: Exchange and transfer processes in Mudéjar and neo-Moorish Architecture», *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 70(4), 2016, pp. 1307-1353, esp. 1316-1321. Sobre la ciutat de Toledo consulteu: DODDS, Jerrilyn; MENCAL, María Rosa; KRASNER, Abigail. *The Arts of Intimacy. Christians, jews and muslims in the making of Castilian culture*. New Haven: Yale University Press, 2008. Sobre els mites i mentides difoses sobre Al-Àndalus vegeu: FIERRO, Maribel. «Al-Andalus, convivencia e Islam: mucho ruido y pocas nueces», *Revista de Libros: Segunda época*, 17-10-2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.revistadelibros.com/discusion/al-andalus-convivencia-e-islam-mucho-ruido-y-pocas-nueces>». Consulta: novembre 2018.

<sup>149</sup> MCSWEENEY, Anna. «Mudéjar and the Alhambresque: Spanish Pavilions at the Universal Expositions and the invention of a National Style», *Art in Translation*, Vol. 9, Issue 1: Spain and Orientalism (eds. Claudi Hopkins, Anna McSweeney), 2017, pp. 50-70. RODRÍGUEZ, José Manuel. «La Alhambra efimera: el pabellón del España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 125-139. Sobre l'impacte de l'Alhambra en l'arquitectura vegeu també: MCSWEENEY, Anna. «Versions and visions of the Alhambra in the nineteenth-century Ottoman world», *West 86th: a Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22, 1, 2015, pp. 44-69.

naixement d'un nou llenguatge arquitectònic i decoratiu: el *neomudéjar*.<sup>150</sup> Les seves produccions, gairebé escenogràfiques, aviat trobaren encaix en els espais domèstics i privats on l'ambientació 'a la morisca' o 'aràbiga' fou posada al servei de la socialització de l'elit.<sup>151</sup>

La vocació patrimonial dels estudiosos, arquitectes, viatgers romàntics i arqueòlegs que havien desvetllat aquestes formes seguí endavant, apareixent durant la primera meitat del segle XIX distints 'manuals d'ornamentació'. D'entre aquests destaca l'obra cabdal d'Owen Jones: *Grammar of Ornament* (1859). Capficat en la identificació de principis comuns a tots els estils 'ornamentals', recopilà repertoris d'arrel abstracta al·lusius a distints períodes i suports ja que, al seu parer, mostraven i contenien línies de disseny subjacent que podien ser extrapolades i emprades novament de forma creativa. L'impacte de l'obra no es feu esperar i, Espanya, conscient de la seva riquesa artística i de la resposta internacional envers la mateixa emprengué la iniciativa editorial *Monumentos Arquitectónicos de España* (1852-1881).<sup>152</sup> El projecte gràfic fou desenvolupat per alumnes de la Escuela Especial de Arquitectura, sota l'empara de la Real Academia de San Fernando, amb làmines de gran qualitat i detall que amb el temps s'han convertit en un document de consulta bàsica per conèixer quin era el grau de conservació dels distints monuments.

En aquest context, amb un interès tant a l'alça per la sistematització d'evidències arquitectòniques i decoratives els '*artesonados españoles*' foren inevitablement i afortunadament redescoberts, incloent-se paulatinament en aquests catàlegs il·lustrats com exemplifica la col·lecció *Arte y Decoración en España: arquitectura-arte decorativo* (1917-

<sup>150</sup> RODRÍGUEZ, José Manuel. «Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepción del medievalismo islámico en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII: Historia del Arte, 12, 1999, pp. 265-286.

<sup>151</sup> RODRÍGUEZ, José Manuel. «Los modelos ornamentales del alhambrismo en la arquitectura (1836-1892)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 426-731.

<sup>152</sup> «Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)», Academia Colecciones 'Sección Estampas', recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.academiacolectaciones.com/estampas/monumentos-arquitectonicos-espana.php?provincia-granada>». Consulta: febrer 2019. Vegeu també: BORDES, Juan (Ed.). *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881): Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid del 22 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015*. Madrid: Calcografía Nacional de la Real Academia, 2014.

1928). És simptomàtic detectar com Jules Gailhabaud, en el seu treball *L'architecture du Vme. au XVIIme. Siècle et les arts qui en dependent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc.* (1858) incorporà un capítol dedicat a sostres, publicant per primera vegada detalls sobre la iconografia del sostre de la Sala Magna del Palazzo Chiaromonte Steri de Palerm, que no tardaria en desvetllar-se com obra mestra del Trecento sicilià.<sup>153</sup>

En l'àmbit peninsular, el *mudèjar* formà part de les discussions intel·lectuals sobre les fórmules abstractes, considerant-se aquestes el seu principi essencial. Les imatges dels sostres, enteses com a marginals, foren vistes com una gran massa decorativa, un desplegament més estètic que simbòlic. Aquesta comprensió i visió quedà impresa en les làmines, denotant-se en les tries gràfiques el gust pel retrat dels volums i els detalls estilitzats dels motius de base geomètrica o vegetal, tant apreciats en aquest temps marcat per la filia pel contingut d'origen islàmic.

### 2.2.2 Interessos creuats: la Casa del Delme de Sagunt

La Casa del Delme (ca. 1340), també coneguda com l'Alberg del Bisbe, ocupà els números 19, 21 i 23 del carrer Major de Sagunt, al bell mig del nucli antic de la localitat i amb la cara posterior de l'edifici encaixada en el perímetre de la muralla d'origen medieval. Una arquitectura urbana d'origen residencial de la que malauradament únicament resten les arcades gòtiques i els murs de carreus de la façana [Figs. 58-59].<sup>154</sup>

La seva ubicació adverteix la importància històrica ostentada. Es coneix que va prestar-se com a residència reial ocasional durant els viatges de diferents monarques pel territori valencià a la vegada que era emprada pel Capítol de València per administrar

<sup>153</sup> Licia Buttà s'encarregà d'analitzar la mirada vuitcentista sobre el patrimoni artístic medieval sicilià en una conferència inèdita, que m'ha permès llegir, presentada en el simposi *Abstraction before the Age of Abstract Art*, celebrat el 18 de maig de 2019 a la Princeton University sota el títol «Geometry, Inscriptions, Abstraction in Medieval Painted Ceilings». En el recorregut historiogràfic destacà igualment la visita a la catedral de Messina d'Henri Labrousse, Pierre-Joseph Garrez, Viollet le Duc i Emile Bonnet que Prosper Morey donaria forma en el seu treball: *Charpente de la cathédrale de Messine* (1841). Notòria també fou l'arribada a l'illa d'estudiants de l'École des Beaux-Arts de París, guanyadors del Grand Prix de Rome.

<sup>154</sup> Per una reconstrucció de l'edifici vegeu: MUÑOZ, Francisco. *Las casas señoriales de Murviedro*. València, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 1999, pp. 52-64. De manera tangencial també tracta el tema: IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XIV», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Número Especial II, 2013, pp. 469-485, esp. 477-478.

les rentes procedents del cobrament del delme, funció de la qual deriva la seva denominació popular.<sup>155</sup> Un altre episodi notable que li proporcionà celebritat fou el seu ús com a presó durant les tensions viscudes al llarg de la Guerra de la Unió (1347-1348), on les seves estances serviren per retenir a Pere el Cerimoniós i forçar-lo a cedir a les demandes dels convilatans.

Un dels primers autors en exposar els usos i funcions d'aquest palauet i proporcionar-ne descripcions sobre els seus reductes fou Antonio Chabret l'any 1888, quan a l'immoble únicament li quedaven dues dècades de vida. Entre els vestigis arquitectònics d'època medieval l'autor destacà la conservació d'un embigat emplaçat a la planta noble amb les bigues ostentant la potencial heràldica del bisbe Hug de Fenollet (1348-1356).<sup>156</sup> L'espai fou batejat com 'saló *mudèjar*' [Fig. 60]:

«Daban luz estas ventanas á la sala del piso principal, que es la única parte del edificio que conserva algunos vestigios de su antigüedad y magnificencia, si bien el tiempo y la ignorancia han apagado los brillantes colores que esmaltaban esta estancia, construyendo tabiques en su interior [...] La planta de esta sala es cuadrada, teniendo 10m50 de extensión, y 9m85 de elevación hasta la mayor altura del artesonado. Apoyan el maderamen tres esbeltas columnas con anchos capiteles de caprichosa estructura por la combinación armónica de la talla, con vivos colores de la pintura. Corre por todo el ámbito de la parte superior del salón un friso de madera, apoyado por elegantes canecillos, en donde aparece una leyenda pintada en caracteres arábigos con muchos adornos que son difíciles de copiar por la elevación en que se encuentran y por el mal estado de conservación. Entre los espacios de las maderas hay escudos nobiliarios. La siguiente inscripción dice así: El reconocimiento es para Allah, y el reino es de Allah. El artesonado conserva bastantes vestigios de los vivos colores y el brillante dorado que lo hermozeaban en un principio, pero las transformaciones que ha sufrido este edificio y la injuria del tiempo han obrado de consumo para privarnos de tan antiguo como gracioso ornato [...] La observación de los restos artísticos que decoran el salón del Obispo, nos lleva naturalmente á suponer que fue erigido á fines del siglo XIII o principios del siglo

<sup>155</sup> La Casa del Delme ja constava a principis del segle XIX en una relació d'antiguitats conservades a la ciutat de Sagunt, emesa per la *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia* (CAV/9/7978/5(1). 29 de juny de 1804): MORA, Gloria; TORTOSA, Trinidad; GÓMEZ, M<sup>a</sup> Ángeles. *Comisión de antigüedades de la Real Academia de la Historia: Valencia. Murcia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001, p. 62.

<sup>156</sup> IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia...* ob. cit., pp. 183 (nota 351). ÍDEM. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 477 (nota 28).

XIV, en cuya época dirigían las obras de los magnates de Aragón los arquitectos árabes o alarifes, imprimiéndoles el sello de su rica fantasía con el estilo conocido por mudéjar».<sup>157</sup>

La història contemporània, com s'ha avançat, no li donà un final sortós al ser adquirit per Vicente Gil Roca, un industrial valencià que traficava amb material ligni.<sup>158</sup> La situació viscuda anteriorment al Palau d'Alaquàs, donava un precedent sobre les intencions del nou propietari a la vegada que assegurava a les autoritats competents la seva fallida i sentenciava a l'embigat de Sagunt a desaparèixer rere l'opac entramat de transaccions del mercat artístic.

A mode d'incís il·lustratiu sobre el *modus operandi* d'aquest traficant, mencionar que Vicente Gil comprà l'any 1918 el Castell-Palau dels Aguilar o de les Quatre Torres, llavors propietat de Julio Giménez Llorca.<sup>159</sup> El seu propòsit era ferm i premeditat: esfondrar-lo deliberadament al·legant-ne el mal estat de conservació per poder procedir amb impunitat a l'espoli dels seus embigats d'època renaixentista. Les operacions es duïen a terme a través la seva pròpia plataforma mercantil, l'*Almacén de maderas del país y extranjeras*, amb seu a la capital valenciana [Fig. 61].<sup>160</sup> El Consistori d'Alaquàs, la *Comisión*, el Centro de Cultura Valenciana i la mobilització ciutadana aconseguiren frenar parcialment aquesta maniobra declarant el Palau edifici artístic el 21 d'abril de 1918 i emparant-lo sota la prescripció de la *Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911*.<sup>161</sup> A

<sup>157</sup> CHABRET, Antonio. *Sagunto. Su historia y sus monumentos*. Barcelona: Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez, 1888, pp. 137-139. Enllaç URL: «<https://archive.org/details/saguntosuhistor01chabgoog/page/n147>». Consulta: març 2019. La transcripció d'aquesta epigrafia, que segons Antonio Chabret comptà amb l'assessorament de l'arabista Francisco Codera, seria utilitzada en publicacions posteriors: SARTHOU, Carlos. «Ciudades españolas: la inmortal Sagunto», *Blanco y Negro (Suplement ABC)*, 27/07/1919, p. 48, nota I.

<sup>158</sup> Sobre el perfil personal i professional de Vicente Gil Roca vegeu: ROSELLÓ, Tomás. «En defensa del Castell d'Alaquàs: El patrimoni d'un poble (1918)», *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 30, 2010, pp. 116-117. Tracten de manera tangencial aquest mateix argument: ALMELA, Francesc. *Destrucció...* ob. cit., pp. 26-27.

<sup>159</sup> Davant la possibilitat de la pèrdua de l'edifici es procedí a reproduir i publicar diferents elements de l'arquitectura. Un treball posteriorment reeditat: CORTINA, Josep Maria Manuel; FERRÁN, Vicente. *El Palacio Señorial de Alacuás*. València: Centro de Cultura Valenciana, Imprenta de Antonio López, 1922. L'any 2002, l'Ajuntament d'Alaquàs aprovà un procés d'expropiació que culminà amb un Pla Director de Rehabilitació per emplaçar-hi una biblioteca i un centre cultural amb sales d'exposició temporal: TORRALBA, Desirée. «Palacio de Alacuás: Tipología y adecuación como espacio expositivo temporal», *Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 21-32, 2005, pp. 73-88.

<sup>160</sup> Vegeu l'anunci en premsa rescatat per l'autor: ROSELLÓ, Tomás. «En defensa... ob. cit., p. 117.

<sup>161</sup> Per un relat sobre les diferents actuacions dutes a terme consulteu: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 255-259. ROSELLÓ, Tomás. «En defensa... ob. cit., pp. 124-134. «El 7-7-1911 se publica la Ley de

pesar d'aquesta lluita burocràtica i jurídica no s'aconseguí aturar la venda d'un sostre emplaçat a la torre sud-est.<sup>162</sup> L'estructura fou adquirida per José María de Palacio Abárzuza, tercer comte d'Almenas i primer marquès del Llano de San Javier, reconegut per la historiografia com un àvid col·leccionista d'obres d'art.<sup>163</sup> El sostre fou disposat al Palau Canto de Pico<sup>164</sup> que juntament amb la seva residència del carrer Serrano 31 de Madrid, atresoraven la col·lecció, en la qual constaven molts d'altres embigats.<sup>165</sup>

Tancant aquest parèntesi i retornant a Sagunt, prèviament a la desaparició de la Casa del Delme aparegueren breus però contundents escrits reivindicant la seva vàlua i la necessitat de restauració del seu embigat. El seu mal estat facilitava la filtració d'aigua, que anava podrint la fusta i erosionava la seva policromia.<sup>166</sup>

«Un ejemplar característico del estilo mudéjar es el techo de viguerío existente en el Palau del Bisbe, Palacio del Obispo, Sagunto, rico de ornamentación y de bizarra policromía en la que dominan los tonos azul, rojo y oro. Hoy, por desgracia, en pésimo estado de conservación [...]» Luís Tramoyeres, 1917.<sup>167</sup>

---

Excavaciones (y su reglamento el 1-3-1912) y en el articulado de su reglamento se establece la creación de una Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. A partir de ese momento será la Junta la que conceda los permisos de excavación y será también la receptora de las memorias de excavación correspondientes. La Junta además es la encargada de formar el inventario del Patrimonio [...]: REMESAL, José; AGUILERA, Antonio; PONS, Lluís. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000, p. 26.

<sup>162</sup> DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 257.

<sup>163</sup> Han tractat aquest personatge i la seva col·lecció: MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «La residencia secreta de Franco», *Revista Descubrir el Arte*, 39, maig 2002, pp. 88-90. ÍDEM. «La colección de arte del conde de Almenas», *Revista Descubrir el Arte*, 44, octubre 2002, pp. 98-100. MARTÍNEZ, María José. «Luces y sombras del coleccionismo artístico en la primeras décadas del siglo XX: el conde de Almenas», *Goya: Revista de Arte*, 307-308, 2005, pp. 281-294.

<sup>164</sup> Irònicament aquest edifici fou declarat *Monumento Nacional* el 18 de febrero de 1930 i en *l'Inventario de los Monumentos Histórico-Artísticos de España* de 1967 es cita: «Moderna, pero construida para guardar restos arquitectónicos importantes»: MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José. *La Destrucción del Patrimonio Artístico español*. W. R. Hearst: 'El gran acaparador'. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012, pp. 110-119, esp. 114.

<sup>165</sup> Sobre el traspass de la col·lecció d'Almenas a Amèrica del Nord: MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José. *La Destrucción...* ob. cit., pp. 586-593.

<sup>166</sup> SARTHOU, Carlos. *Geografía General del Reino de Valencia*, T. II: Provincia de Castellón. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1927, pp. 665, 967.

<sup>167</sup> Acompanya aquesta descripció un gravat signat per Chabret on es mostren detalls d'aquest fris epigràfic: TRAMOYERES, Luís. «Los artesonados... ob. cit., p. 7. Gravat posteriorment reproduït a: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 261. ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló del 13 de novembre de 2008 a l'11 de gener de 2009*. València: Generalitat Valenciana, 2009, p. 65.



El propietari de l'immoble finalment decidí esfondrar-lo l'agost de 1918. Davant tal situació, no exempta de lamentacions locals<sup>168</sup> i acadèmiques<sup>169</sup>, la *Comisión* i el *Centro de Cultura Valenciana* intentaren vetllar per les fortuïtes restes que poguessin quedar entre la runa. Quan el 28 d'agost de 1918 la *Comisión* rebé un comunicat per part del Governador de la província on es donava notícia de la demolició s'intentà que l'alcalde de Sagunt intercedís per rescatar elements potencialment patrimonials i dipositar-los al *Museo Provincial*.<sup>170</sup> A pesar d'aquesta agònica maniobra, Vicente Gil, que havia comprat la propietat amb clara visió mercantil, s'hi oposà al·legant que qualsevol objecte artístic o resta arqueològica tindria el destí final que ell convingués atès que n'era el legítim custodi legal.<sup>171</sup>

### 2.2.3 El Palau dels ducs de Pinohermoso: el seu procés de salvaguarda

De l'antic palau dels ducs de Pinohermoso de Xàtiva en resten espectaculars vestigis artístics; una encavallada de 'parells i artell' que cobria un saló i una sèrie de guixerries que decoraven la seva portada d'accés [Figs. 62-63]. Ambdós passaren a engrossir la col·lecció del Museu de l'Almodí l'any 1931, quan foren desmuntats.<sup>172</sup> Són aspectes malauradament fragmentaris però altament preuats ja que permeten imaginar els interiors residencials andalusins de la segona meitat del segle XII.<sup>173</sup>

<sup>168</sup> Javier Delicado, en la seva tesi doctoral, recull notes de premsa que lamenten la pèrdua de la Casa del Delme. Font original: «Monumentos que desaparecen: El Palacio del Obispo en Sagunto», *Almanque de Las Provincias para 1919*. Valencia: Imprenta Doménech, 1918, p. 189. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 260.

<sup>169</sup> «Todo ello acaba de desaparecer estos días por el lamentable derribo que hace el dueño de la finca y que ven impasibles quienes debieran impedirlo. Ni siquiera se recogen en el Museo los preciados restos arquitectónicos»: SARTHOU, Carlos. «Ciudades españolas: la inmortal Sagunto», *Blanco y Negro (Suplement ABC)*, 27/07/1919, p. 48.

<sup>170</sup> Font original: ARASC, Leg. 142/228. *Comisión Provincial de Monumentos*. «Comunicación que el Gobernador Civil dirige al Secretario de la Comisión participando del derribo de la Casa del Diezmo en Sagunto». Valencia, 28 de agosto de 1918. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 261.

<sup>171</sup> Font original: ARASC, Leg. 142/229. *Comisión Provincial de Monumentos*. «Comunicación del Gobernador al Secretario de la Comisión de Monumentos, dando traslado a un escrito del alcalde de Sagunto». Valencia, 2 de septiembre de 1918. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 261.

<sup>172</sup> Actualment l'encavallada es troba instal·lada a la Casa de l'Ensenyança-Museu de Belles Arts de Xàtiva. Agraeixo al seu director, el Sr. Àngel Velasco, les facilitats ofertes durant la meua visita.

<sup>173</sup> L'anàlisi dels entramats vegetals i les bandes epigràfiques cursives que componen el recobriment de guix han estat datats per María José Rubiera Mata com obra d'època mardanisí. És a dir, sota el govern de l'emir Abū 'Abd Allāh Muhammad b. Mardanis (1147-1172), que a les acaballes del domini almoràvit s'alçà com a líder militar del *Sharq al-Andalus* proclamant-se sobirà de les taifes de Mursiyya i Balansiyya (NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro. «La arquitectura mardanisí» a, LÓPEZ, Rafael (Coord.). *La arquitectura del*

Ubicat en ple centre històric –entre el carrer Montcada i la plaça del Mercat- l'edifici passà per diverses mans: Sanç de Vallés, Roca de Togores i José Ballester Gallego. Aquest darrer, un industrial, ubicà en la històrica arquitectura un negoci per la confecció de rajoles hidràuliques. Testimonis de principis del segle XX així en deixaren constància:

«Casa de los Duques de Pinohermoso. Edificio [...] se encuentra establecido un taller de alfarería. De la antigua fábrica, sin duda morisca, conserva algunos restos de decoración procedentes de diversas épocas, de arte mudéjar el bello alfarje de una habitación de la planta baja, de tipo toledano, y encima de la puerta de la misma dependencia, en la parte exterior, los restos de la yesería con que estuvo decorada [...] [Fig. 64]». <sup>174</sup>

La indústria alfarera causà estralls en l'estructura provocant que l'any 1926 el llavors alcalde de Xàtiva, Francisco de Diego, contactés a la *Comisión* perquè salvés el Palau i n'evités així el seu pas a mans de continus propietaris que acabessin especulant amb els vestigis artístics que contenia el seu interior.<sup>175</sup> Manuel González Martí –vocal-, José Benlliure –President-, Francisco Mora –arquitecte- i José Luis Almunia –periodista i crític d'art- emeteren un informe favorable a la declaració de Monument tot i que finalment no es produí tal.<sup>176</sup>

---

*Islam Occidental*. Barcelona: Lunverg, 1995, pp. 117-137). Les de Pinohermoso són les més ben conservades, permeten la reconstrucció de les entrades als salons andalusins del segle XII; compostats per una façana monumental de dos cossos. L'inferior, protagonitzat per una porta geminada amb columna central –tal i com es pot veure en la reconstrucció de l'Almodí- i el superior compostat per una galeria de finestres i panys decorats. Una solució que a la península continuà en els edificis de caràcter residencial almohade, tot i que despullats de la magnificència decorativa dels exemplars anteriors: NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro. «La arquitectura de Ibn Mardanih: revisión y nuevas aportaciones» a, BORRÁS, Gonzalo; CABAÑERO, Bernabé. (Coord.). *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1,2 y 3 de diciembre de 2004*. Saragossa: Institución de Fernando el Católico, 2012, pp. 291-350, esp. 334- 336.

<sup>174</sup> GONZÁLEZ, Manuel. *Catálogo Monumental y Artístico de España. Provincia de Valencia*, Vol. 2. Manuscrit inèdit de 1909-1916 conservat al Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego de Velázquez, Madrid, CSIC, pp. 215-216, fotografies 53 i 54 (imatges de l'armadura i les guixeries en el seu emplaçament original).

<sup>175</sup> Font original: ARASC, Leg. 144/23. Comisión Provincial de Monumentos. «Solicitud del Ayuntamiento de Játiva para la declaración de monumento artístico del Palacio de los Duques de Pinohermoso». Játiva, 1 de diciembre de 1928. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 288-289.

<sup>176</sup> Javier Delicado en la seva recopilació documental explícita com l'informe es traslladà favorablement a la *Comisión Mixta de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia* i a l'Ajuntament de Xàtiva. Elías Tormo presentà dita proposta enfront la *Dirección General de Bellas Artes* però la manca d'un informe de la *Real Academia de la Historia* finalment no feu efectiva la declaració, a pesar dels manifestos sorgits en premsa local: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 290.

El 15 d'abril de 1930 Carlos Sarthou informà tant a Elías Tormo com a la presidència de la *Comisión* que s'acabava d'esfondrar part de l'armadura de coberta, sent urgent una intervenció en l'edifici que el propietari no estava disposat a assumir, preferint l'opció de demolició. A pesar de les alertes emeses per part de l'Alcaldia del municipi – s'enviaren diferents telegrams a la *Comisión* i al *Ministerio de Instrucción Pública*– les institucions públiques semblaven estar varades en la burocràcia, fent cada cop més imminent la desaparició completa d'aquest patrimoni. Per aquest motiu no sobta que, per segona vegada i passats diversos mesos de la destrucció parcial del sostre, Carlos Sarthou adoptés un rol actiu en la operació, proposant el trasllat de l'obra al Museu Municipal.<sup>177</sup> Finalment, el 31 de desembre de 1930, fou dictada la Real disposició conforme tant l'armadura com les guixeries podien ser traslladades a la nova ubicació.<sup>178</sup>

La instal·lació anà acompanyada d'una restauració i successius estudis. Carlos Sarthou no tardà ni un mes en publicar les peripècies del procés de salvaguarda, per celebrar-ne la seva conservació.<sup>179</sup> El text, majoritàriament descriptiu, proporcionà notícies interessants sobre la primera ubicació de l'obra i sobre el favorable estat de la seva policromia, repleta d'arabescos vegetals i fórmules abstractes [Figs. 65-66]. Diferents historiadors, entre ells Elías Tormo i Manuel Gómez Moreno<sup>180</sup>, aquest darrer

<sup>177</sup> Font original: ARASC, Leg. 144/73. *Comisión Provincial de Monumentos*. «Carta de Carlos Sarthou enviada a Jesús Gil Calpe, Secretario del instituto, pidiendo autorización para el desmontaje del alfarje del Palacio de Pinohermoso y su traslado al museo municipal». Játiva, 4 de noviembre de 1930. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 291.

<sup>178</sup> «[...] por amenazar ruina su artesanado y portadas árabes, S. M. Rey ha tenido a bien autorizar el apeo del artesanado y portadas árabes del Palacio de Pinohermoso y su traslado al Museo Municipal de dicha ciudad de Játiva»: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p.292.

<sup>179</sup> SARTHOU, Carlos. «Salvamento de una joya arquitectónica. Instalación en el Museo de Játiva de las antigüedades árabes del Palacio Ducal de Pinohermoso», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39, 1931, pp. 275-281. Posteriorment l'arquitecte i arqueòleg Leopoldo Torres Balbás publicà un estudi més complet: TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Játiva y los restos del Palacio de Pinohermoso», *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, XXIII, 1958, pp. 143-170.

<sup>180</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por Don López de Arenas en este año de IUDCVIII. Edición facsímil con introducción y glosario técnico*. Madrid: Instituto de Valencia Don Juan, 1966. Pòstumament s'han pogut publicar les notes manuscrites que llegà al Instituto de Valencia de Don Juan, on fou director, relatives al seu estudi pioner sobre la fusteria a Granada: *Funem ex fulgore. La carpintería en Granada. Memoria presentada al certamen convocado por la Real Sociedad de Amigos del País de Granada en 1898*. Edició del manuscrit, amb pròleg de Javier Moya Morales i estudi de María del Carmen López Pertíñez «La carpintería en Granada de Manuel Gómez-Moreno Martínez cien años después». Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 2001. Sobre la seva figura i trajectòria consulteu: GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*, Colección Maestros de la Historia del Arte. Granada: Comité Español de Historia del Arte, 2016.

especialista en fusteria, coincidirien en la raresa i excepcionalitat de l'exemplar, a pesar de les seves consideracions 'mudèjars':

«[...] un alfarje o armadura de tablas en forma de par y nudillo [...] esta techumbre, ya quizás mudéjar, es de suponer que sea de algún siglo posterior, pero siempre anterior al XIII [...] construcción muy interesante, por ser pieza única en el reino de valenciano, y aunque no muy rica de decoración y estructura, debía salvarse enteramente esta parte, mudéjar a su juicio, que considera intangible en su labor por no haber otra semejante en nuestro litoral levantino [...] El enlistonado de la armadura sostiene unas veinte tablas por lado, de un palmo de anchura y más de un metro de longitud, y cinco en degradación en las extremidades achaflanadas. De estas tablas alargadas faltan todas las cinco de un extremo y una docena de las laterales, que asegura el dueño de la casa (morador en ella durante medio siglo) que fueron desprendiéndose podridas a causa de las goteras del tejado. Perduran en buen estado de decoración pictórica más de la mitad [...]».<sup>181</sup>

Fragments de l'encavallada també es conserven al Museo de l'Alhambra, en la seva reserva. S'han mostrat ocasionalment, com el passat octubre de 2017 en motiu d'una petita exposició càpsula sobre la fusteria medieval andalusí i toledana [Figs. 67-68].<sup>182</sup> Les peces van ser reclamades l'any 1985, a instàncies del regidor de cultura de Xàtiva Mariano González Baldoví, obtenint una negativa com a resposta.<sup>183</sup>

#### 2.2.4 Primeres valoritzacions sobre l'església de Santa Maria de Lliria

L'església de Santa Maria o de la Sang de Lliria<sup>184</sup>, és una construcció iniciada a finals del segle XIII i probablement un dels temples valencians més ben coneguts. Compta

<sup>181</sup> SARTHOU, Carlos. «Salvamento... ob. cit., p. 278.

<sup>182</sup> Les peces van ser adquirides a l'antiquari Moreco de Madrid per la *Dirección General de Bellas Artes*: «Nuevas piezas expuestas», *Blog del Museo de la Alhambra*, 28 octubre 2017, disponible online. Enllaç URL: «<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/nuevas-piezas-expuestas/>». Consulta: abril 2018.

<sup>183</sup> Font original: AMMX (Arxiu del Museu Municipal de l'Almodí de Xàtiva). «Expediente de la reclamación de unas tablillas policromadas del alfarje del Palacio de Pino-Hermoso de Xàtiva». Xàtiva, 16 de maig de 1985-València, 5 de desembre de 1985. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 292-293.

<sup>184</sup> La confraria de la Santíssima Sang de Jesucrist es fundà el 1574 i fou aprovada al llarg del segle XVII. L'any 1642, a Lliria, el culte fou traslladat a la renovada església de l'Assumpció de Nostra Senyora i la primitiva església de Santa Maria passà a ser gestionada per la Confraria, d'on li prové la segona

amb un profús catàleg de mencions bibliogràfiques i diverses intervencions restauradores en el seu conjunt. Gran part d'aquesta fortuna historiogràfica radica en la conservació, en el seu interior, de diversos vestigis d'interès artístic, producte de transformacions formals en la seva arquitectura que responen als diferents criteris estètics imperants al llarg dels segles. En els seus murs destaquen els fragments de pintures murals gòtic-lineals de temàtica hagiogràfica però quan el visitant alça la vista enlaire queda absolutament fascinat pel mantell cromàtic que es desplega en la seva armadura de fusta a dues aigües, que cobreix enterament el cos de l'església [Fig. 69]. El sostre és un dels més ben valorats a tota València: pel fet de poder admirar-se *in situ* –a pesar d'algunes alteracions que seran mencionades–, pel gruix de pintures conservat i per la riquesa temàtica del repertori iconogràfic que es reparteix per les seves múltiples taules, bigues i frisos. Aquest conglomerat de fusta es troba encaixat entre cinc arcs diafragmes, únics elements que interrompen l'espai diàfan de la nau i que la divideixen rítmicament en sis crugies.

Amb anterioritat a qualsevol intervenció per part de la *Comisión* el cert és que l'església de Santa Maria comptà amb l'ajut de la Confraria de la Sang, que entre 1799 i 1888, destinà part del seu fons a sufragar els desperfectes de la teulada, fet que ocasionava filtracions i desperfectes durant temporals.<sup>185</sup>

El sostre captà l'atenció de diferents historiadors i erudits locals des de mitjans del segle XIX, quan la seva magnificència pictòrica únicament podia intuir-se degut al seu precari estat de conservació i la manca d'il·luminació artificial. Una de les primeres mencions fou realitzada per José María Zacarés, qui oferí una descripció de l'interior del temple destacant la presència de set retaules disposats en les capelles laterals i un púlpit d'obra des d'on Vicent Ferrer hauria realitzat prèdiques en les seves visites a Lliria al llarg del segle XV.<sup>186</sup> Sobre la coberta no pogué fer-ne una acurada observació degut a l'ennegriment de les pintures, conseqüència del pas del temps:

---

denominació: MOROS, Baltasar. «Las cofradías de la Sangre en el Reino de Valencia», *Cuadernos doctorales: Teología*, 64, 2016, p. 272.

<sup>185</sup> D'aquestes actuacions en dona notícia: CIVERA, Amadeo. *La techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*. Lliria: Ayuntamiento de Lliria, 1989, p. 23.

<sup>186</sup> ZACARÉS, José María. «Valencia artística y monumental. La iglesia de la Sangre de la Villa de Liria», *El Fénix: semanario valenciano de literatura, artes, historia y teatros*, T. II, N. 25, diumenge 22 de març 1846, p. 1. La

«La techumbre de la Iglesia [...] ha adquirido un color oscuro cual si fuera nogal muy subido, y verdaderamente la acción del tiempo y su buena calidad la constituyen superior á las maderas más preciosas: se dice haberse cortado toda ella de los pinares que cubrían las laderas del monte San Miguel; y tiene la particular circunstancia de no haberse visto jamás en todo el templo tela alguna de araña[...].<sup>187</sup>

Pascual Madoz, en la seva completíssima recopilació de notícies sobre les distintes poblacions de l'Estat mencionà a propòsit de Llíria i sobre Santa Maria:

«[...] En 21 de setiembre de 1642 se trasladó con toda pompa y solemnidad el Santísimo Sacramento á esta nueva igl. desde la Sangre, su ant. y única parr. En su primitiva fundación estuvo servida por vicarios perpetuos ó rectores de nombramiento real, hasta que fue adjudicada y cedida la vicaría al prior y monjes de la real cartuja de Portaceli por el ob. de valencia Fr. D. Andrés Albalat y su cabildo, según escritura otorgada en 13 de marzo de 1273, cuya donación ó colación aprobó el papa Gregorio X, y confirmó Calisto III en 1457, constando entonces el cabildo de una vicaria perpetua y de 16 beneficios [...]».<sup>188</sup>

Entre 1862 i 1863, la *Comisión* procedí a consolidar la façana de l'església, que presentava visibles fissures en els seus murs.<sup>189</sup> Vicente Boix, en qualitat d'enviat per realitzar una valoració tècnica prèvia a la intervenció, destacà la presència colpidora del sostre. Una admiració que traslladà a Joaquín Peralta, Governador i President de la *Comisión* en aquell moment:

---

informació proporcionada seria reiterada per altres autors: SELGAS, Fortunato. «San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo XIII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. II, Núm. 121, 1903, p. 22. LLORENTE, Teodoro. «Capítulo XII: Campo de Liria y montañas de Chelva» a, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia*, T. II. Barcelona: Cortezo, 1889, p. 532.

<sup>187</sup> ZACARÉS, José María. «Valencia... ob. cit., p. 1.

<sup>188</sup> MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, T. X. (LAB-LLER). Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847, p. 309. Aquesta notícia històrica seria repetida successivament a: SELGAS, Fortunato. «San Félix de Játiva... ob. cit., p. 20 (nota 1). LAMPÉREZ, Vicente. «Informes oficiales: I La iglesia de la Sangre de Llíria», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. LXXIV, Cuaderno VI, Juny 1919, p. 490. RÀFOLS, Josep Francesc. *Techumbres y artesanos españoles... ob. cit., p. 56.*

<sup>189</sup> Les obres de la façana foren realitzades per Manuel Bayarri Gómez qui comptà amb l'ajut de Bartolomé Maragall, Ginés Ayala, Pascual Fambuena i Víctor Verdeguer. Posteriorment, l'any 1954, l'església tornaria a ser intervinguda per consolidar-ne els seus murs exteriors. Sobre el procés de deliberació i actuació de la *Comisión* vegeu: DELICADO, Javier. *La Comisión... ob. cit., pp. 178-182, 329.* GONZÁLEZ, Manuel. *Catálogo Monumental... ob. cit., pp. 372-374.*

«[...] D. Vicente Boix, comisionado especial para examinar las urnas cinerarias depositadas en la Iglesia de la Sangre del Pueblo de Liria, con fecha 27 de noviembre último me dice [...] Llama justamente la atención la magnífica cubierta de madera que contiene pinturas abundantes oscurecidas por el polvo y el humo, sostenida por atrevidos y elevados arcos ojivos, embadurnados por una capa de cal».<sup>190</sup>

Però no tots els autors, i especialment els veïns de Lliria, incidiren o foren conscients de la importància artística de l'armadura. Teodoro Llorente, en la seva panoràmica sobre el territori valencià, dedicà un capítol al camp de Lliria i, a propòsit, l'església de Santa Maria expressà:

«Después de visitar esta Iglesia [de l'Assumpció de Nostra Senyora], preguntamos á la gente de Liria qué nos queda por ver: [...] la parroquia antigua es una iglesia tan pobre, tan fea y vieja, que no vale la pena de verla. Duchos en la apreciación de estos juicios vulgares, nos hacemos conducir á este templo menospreciado, y trepando á lo más alto de la empinada villa, encontramos allí un espécimen muy interesante del arte románico en su transición ojival [...] El interior es de una sola nave, muy ancha, con cinco arcos apuntados, muy abiertos, que sostienen la techumbre de madera, labrada toscamente de en forma de barraca. Entre los arcos hay altares á un lado y otro, y sobre ellos escudos nobiliarios. En la primera á mano derecha hay dos lucillos de estilo gótico, y un retablo valioso por su antigüedad, con las imágenes pintadas de San Lorenzo y San Esteban, y escenas de su martirio [...]».<sup>191</sup>

Fortunato de Selgas tampoc fou gaire més expressiu al respecte:

«[...]Al entrar al templo sorprende la amplia nave con sus cinco arcos, las doce capillas que forman los contrafuertes, débilmente alumbradas por pequeños ojos de buey ocultos por los altares, la techumbre de madera pintada, ennegrecida por los siglos y la desnudez de los muros, todo lo cual da á este edificio un carácter triste y sombrío que no deja de causar cierta impresión estética [...]».<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Font original: ARASC. Leg. 141-5/410. *Comisión Provincial de Monumentos*. «Comunicación de Vicente Boix informando del estado en que se encuentra la Iglesia de la Sangre de Liria y sobre las urnas cinerarias que acoge». Valencia, 13 de diciembre de 1862. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 179-180.

<sup>191</sup> LLORENTE, Teodoro. «Capítulo XII: Campo de Liria... ob. cit., p. 532.

<sup>192</sup> SELGAS, Fortunato. «San Félix... ob. cit., p. 22.

L'autor recuperà la notícia històrica aportada per Pascual Madoz sobre la cessió de Santa Maria a la Cartoixa de Portaceli el 1273 per començar a perfilar de manera més contundent un cronologia sobre l'erecció de l'església i l'assemblatge del sostre. Una data en què suposà que l'església ja hauria estat construïda i consagrada.<sup>193</sup> Així mateix proporcionà plànols sobre l'alçat i la planta, que complementà amb mesures com l'amplària (12,4 metres) i longitud (31 metres) de la nau i l'alçària de l'edifici (12 metres) [Fig. 70].<sup>194</sup> Unes dimensions majors a d'altres esglésies de característiques formals similars com les de Sant Fèlix de Xàtiva i la de Sant Salvador de Sagunt.<sup>195</sup> Manuel González Simancas, en la seva guia inèdita, coincidí amb Fortunado de Selgas en aquesta qüestió afegint comentaris descriptius sobre l'església i els seus materials així com altres dibuixos sobre la planta i croquis intern dels seu aspecte [Figs. 71-72]:

«Según se infiere de estos datos, la Iglesia existía antes de hacerse la citada donación, y lo mismo parece confirmar el carácter arquitectónico de la obra, en la que se siguió el tipo que Lampérez denomina popular valenciana, tipo extendido, como hemos visto, hasta la provincia de Murcia: planta rectangular con capillas laterales entre los contrafuertes interiores sobre los que cargan grandes arcos apuntados transversales en donde tienen asiento el harneruelo y los faldones de un alfarje decorado con pinturas policromas de brillantes colores, hoy apagados por la acción del tiempo y el humo del incienso. Las capillas que no fueron restauradas, están cubiertas con bóvedas de crucería [...] la obra de los arcos transversales y de las cubiertas debió hacerse algunos años después para cambiar por completo el carácter del templo, pues sabido es que a los cristianos les desagradaba celebrar los actos de culto teniendo en su vista signos o construcciones arquitectónicas que les recordara a religión de sus enemigos. Los escudos de armas con una flor de lis que en los tableros del techo alternan con la decoración policroma y con los relieves de talla dorada formando palmetas y florones, quizá expliquen quien pudo ser el personaje o la familia que llevó a cabo la reconstrucción y la época en que esta tuvo lugar».<sup>196</sup>

<sup>193</sup> IBÍDEM, p. 20, nota 1.

<sup>194</sup> Unes dimensions que coincideixen amb les publicades a: FALGÁS, Víctor. *Arte y decoración...* ob. cit., p. 13.

<sup>195</sup> IBÍDEM, pp. 20-21.

<sup>196</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel. *Catálogo Monumental...* ob. cit., pp. 372-374.



El setembre de 1913 Teodoro Izquierdo<sup>197</sup> emprengué un procés restaurador a l'interior de l'església sota concurs públic de l'Ajuntament de Lliria, comptant amb el vist i plau del llavors mossèn Eduardo Gil i amb la participació de Jaime Bañuls, Manuel Feltrer i Francisco Enguídanos, entre altres convilatans. La seva principal motivació era la instal·lació d'un espai museístic, que fou emplaçat en la segona capella del costat de l'epístola, la corresponent al benefici fundat per Pere Pascual Sableda i la seva muller, Saura Besaldú.<sup>198</sup> La descoberta de dos frontals d'altar, dedicats a Sant Antoni i Sant Bartomeu i Sant Jaume respectivament havia motivat l'acció museística [Figs. 73-74].<sup>199</sup> Però aquests no foren les úniques peces que s'hi exhibiren, juntament amb elles destacà la presència d'un Crucificat<sup>200</sup> i almenys un fris de faldó i un altre procedent dels topalls del fals *almizate*, secció central de la coberta [Figs. 75-76].<sup>201</sup> En paraules de Teodoro Izquierdo:

«[...] Y voy a terminar esta ya largo artículo dando noticias de dos tablas del techo que por su estado me pareció conveniente arrancar y colocarlas en la capilla con mejores condiciones de conservación. Historias caballerescas, cacerías, dos personajes coronados que se ofrecen una manzana, bichas y dragones de fantástico dibujo, tales son los temas que en ellas se desarrollan con una ligereza de toque y un instinto

<sup>197</sup> Teodoro Izquierdo fou diputat al Congrés pel districte electoral de Lliria en les eleccions generals de 1905 i posteriorment, governador civil de la província de Castelló entre 1913-1914 i 1916-1918: MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc. A.; CHUST CALERO, Manuel; HERNÁNDEZ GASCÓN, Eugenio. *Valencia 1900: movimientos sociales y conflictos políticos durante la guerra de Marruecos, 1906-1914*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, p. 76. També fou nombrat corresponent de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, implicant-se amb els processos restauradors de mitjans del segle XX duts a terme a l'església i participant en el procés de declaració de Monument Nacional de la mateixa: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 266.

<sup>198</sup> Amadeo Civera és qui ha proporcionat un breu inventari sobre les obres allí exposades, sense mencionar però si es basà en majors documents que les fotografies antigues preses amb anterioritat a la Guerra Civil Espanyola: CIVERA, Amadeo. *Techumbre gótico-mudéjar...* ob. cit., pp. 40-42.

<sup>199</sup> Teodoro Izquierdo expressà la seva incertesa enfront la identificació de la darrera advocació, argumentat que podria tractar de la figura del Salvador: IZQUIERDO, Teodoro. «Los descubrimientos arqueológicos en Lliria», *Almanaque de 'Las Provincias' para el Año 1913*, Any XXXIV, p. 241. Amadeo Civera, posteriorment corroboraria que es tractava de Sant Jaume: CIVERA, Amadeo. *La techumbre...* ob. cit., p. 41. En les fotografies conservades a l'Arxiu Municipal de Lliria s'observa l'exhibició d'un frontal d'altar i s'intueix la presència de dos àngels turiferaris al costat de l'apòstol: CF.I.139a, CF.I.141a.

<sup>200</sup> «[...] Bajo el altar del retablo, en una sepultura labrada en la piedra hallamos una imagen de madera en deplorable estado. Era un Cristo crucificado, de bárbara traza, pero con rostro lleno de inefable sentimiento. Se limpió en lo posible, y hoy, colocado en una cruz de aspa corta, puede verse en el muro lateral de la capilla de San Vicente. Es un ejemplar gótico muy interesante [...]: IZQUIERDO, Teodoro. «Los descubrimientos... ob. cit., p. 243. Per més informació: BUCHÓN, Ana María. «La escultura medieval en Lliria» a, HERMOSILLA Pla, Jorge (Dir.). *Lliria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 2. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2011, pp. 228-230.

<sup>201</sup> L'*almizate* és una superfície plana suspesa en posició horitzontal que actua com a punt central en la majoria d'embigats o cobertes a dues aigües.

extraordinario de ornamentación. Debío ser un techo fastuoso en su primitiva época (fines del siglo XIII) antes de que la cera y el incienso apagaran su esplendor. Las lises, motivo heráldico que se repite en él constantemente, solo se interrumpen en el cuarto arco. Otros de los mil problemas á estudiar en esta admirable Iglesia de la Sangre. Para éste, como para todos los otros, me declaro de absoluta incompetencia. Mi tarea se ha reducido a conservar las cosas y facilitar su estudio a los investigadores científicos».<sup>202</sup>

La seva primera ubicació, que ajudaria a comprendre l'actual disposició del sostre, no fou revelada. Diferents fotografies antigues presses l'any 1932 i conservades a l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic així com d'altres procedents del fons de l'Arxiu Municipal de Lliria donen testimoni d'aquesta operació i corroboren els detalls iconogràfics mencionats per Teodoro Izquierdo.<sup>203</sup> Amb la irrupció de la Guerra Civil Espanyola es desconeix si aquests fragments foren perduts o destruïts. Malauradament no foren els únics vestigis artístics dels que l'església fou privada, l'escultura de Jesús Crucificat tingué el mateix futur incert. L'afectació en el sostre quedà reflectida de manera indirecta en els escrits de Luis Tramoyeres.<sup>204</sup> El seu estudi inclogué dues reproduccions; la primera al·ludeix als bustos d'una parella de personatges coronats, que semblen intercanviar-se un petit element circular juntament amb la representació d'una sirena, també coronada, i amb una cua bífida que es sostinguda enlaire amb les seves mans [Fig. 77].<sup>205</sup> La segona correspon a una seqüència cinegètica on un falconer a cavall, un genet amb llança i un gos de caça acorralen un animal que sembla ser un porc senglar [Fig. 78]. Paradoxalment aquesta escena només es troba publicada en aquest article ja que no apareix documentada en el material fotogràfic referenciat. L'autor indicà que trobà la taula l'any 1912 en una dependència de la Confraria de la Sang. <sup>206</sup> És possible que en les intervencions promogudes per l'entitat entre 1799 i 1888 es decidís descabalar aquesta peça? Malauradament, de la seva existència no se'n té major constància, desconeixent-se en l'actualitat la seva conservació.

<sup>202</sup> IZQUIERDO, Teodoro. «Los descubrimientos... ob. cit., pp. 243-244.

<sup>203</sup> A l'Arxiu Mas es conserven fotografies que mostren detalls iconogràfics de les peces descabalades: C-17530, C\_71641, C\_71637r, C\_71638, C\_71639. A l'Arxiu Municipal de Lliria les imatges sobretot fan referència a la capella-museu en el seu conjunt, però també poden albirar-se aquestes peces penjades en el seu interior: CF.1.139a, CF.1.141a, CF.1.143a, CF.1.144a, CF.2.37a.

<sup>204</sup> L'autor en cap moment explicà que les imatges corresponien a dos fragments descabalats.

<sup>205</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., pp. 6-7. La imatge reproduïda a la pàgina 6 es correspon al fris fotografiat en el clixé C\_71641 de l'Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Per un estudi sobre el repertori iconogràfic de la coberta eclesiàstica de Lliria vegeu el capítol «12. El sostre de Santa Maria de Lliria: l'eclosió figurativa», corresponent al primer bloc de la *Segona Part*.

<sup>206</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., p. 7.

La restauració de Teodoro Izquierdo, a més, anà acompanyada de grates sorpreses, com la troballa de diversos fragments de pintura mural que Santa Maria segueix ostentant en els seus murs interns [Figs. 79-80]. En canvi, el cicle mural dedicat al martiri de Santa Bàrbara, visible en la capella de la cinquena crugia del costat de l'epístola no fou referenciat [Fig. 81]:

«[...] De la decoración mural que ostentó la primitiva Iglesia se han hallado preciosos restos. En la superficie anterior de los cinco grandes arcos apuntados que forman la nave, aparecen á unos dos metros del suelo, y al lado de la epístola, fragmentos de pinturas reproduciendo las imágenes de santos titulares de la parroquia. Son San Esteban, San Bartolomé, San Pedro de Verona y una figura orante que me aventuro á creer que sea Santiago, por un grupo de toros (los del Padrón) que se columbran en el arranque de la bóveda. Los detalles arquitectónicos que coronan las imágenes, gabletes y rosetones no parecen posteriores a la primera mitad del siglo XIV. Por otra parte tenemos fechada la construcción de la primera capilla con el testamento de En Pere Pascual de Sableda, otorgado en Mayo de 1391. Es pues, indudable que la decoración estaba terminada hacía muchos años, y ya les parecía á los fundadores bárbara y despreciable, pues no titubearon en destruirla superponiendo los pórticos de las capillas [...]».<sup>207</sup>

Retornant al sostre, majors complements a les informacions visuals donades seguiren arribant el 1917, publicades en format làmina en el desè volum de la ja referenciada col·lecció *Arte y Decoración en España: arquitectura-arte decorativo*, fent justícia al vibrant cromatisme que originalment havia caracteritzat l'obra [Fig. 82]:

«Muy arruinado hoy en día, este enteixinat de tres paños, que tanta semejanza tiene con el barcelonés de Santa Águeda, vale en cierta manera más que aquel por la abundancia y variedad de motivos decorativos y escenas cinegéticas, iconografía de reyes y reinas, flora y fauna, etc. El estilo de decoración que nosotros ofrecemos reconstituida, es de gran riqueza y pureza gótico-mudéjar, pero con predominancia de lo gótico. Considerábase obra del siglo XIV, tal vez de los comienzos del siglo XV [...] Es de una impensable belleza la teoría de múltiples vigas delgadas y de incontables tableros, esto y

<sup>207</sup> IZQUIERDO, Teodoro. «Los descubrimientos... ob. cit., pp. 241-242. Posteriorment, Chandler Post, apuntà com els frescos no corresponien a Sant Esteve i Sant Bartomeu sinó a Sant Antoni Abad i Sant Bartomeu: POST, Chandler Rathfon. *A history of Spanish painting*, Vol. II. Nova York: Kraus Reprint Co., 1970, p. 45.

pseudo solera pintada en la sillería de los arcos torales distinguen este techo de barcelonés antedicho y le otorgan valor singular. Es de notar la bella distribución del color vermellón dominante y armonizador».<sup>208</sup>

A pesar d'aquesta puntual comparació tipològica, la tendència historiogràfica es centra en l'estudi de l'arquitectura eclesiàstica del Llevant, identificant paràmetres constructius homogenis entre les construccions sorgides durant el procés colonitzador.<sup>209</sup>

L'atenció historiogràfica tant pel continent com pel contingut de l'església donà un salt quantitatiu quan aquesta aconseguí la categoria de *Monumento Nacional*, atorgada per Alfons XIII el 26 de setembre de 1919 «*quedando como tal bajo la protección del Estado y la inmediata custodia y vigilancia de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia*».<sup>210</sup> Una proclama que des de 1909 havia estat impulsada des de la pròpia localitat de Lliria –tant des del Consistori com per part l'Església- i que comptà amb l'impuls del Marquès de Cáceres –diputat a Corts per Lliria-, qui feu arribar per escrit aquesta primera proposta a la *Comisión*.<sup>211</sup> La *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* i la *Real Academia de la Historia* redactaren informes favorables a dita declaració. Un primer informe fou signat per José Ramon Mélida, en el que destacà el mestratge en el traç dels artistes vinculats a la decoració del sostre, qualitat constatada gràcies a l'observació *in situ* de les peces descabalades. Un estil pictòric que relacionà amb els vestigis de pintura mural:

«[...] la decoración pintada de la techumbre, a la que no prestaron toda la atención que merece, ni el Sr. Selgas, ni el Sr. Tramoyeres, sin duda por la escasez de luz que hay en el templo, que solo la recibe por la Puerta; las sombras producidas por los arcos, la acción del humo y el polvo debió impedirles apreciarlos. Según noticias esa decoración policroma, de colores blanco y rojo, azul y amarillo, consiste: en los pares en dibujos geométricos, de trazas más o menos complicadas, en los cabrios o correas y en el

<sup>208</sup> FALGÁS, Víctor. *Arte y decoración...* ob. cit., p. 13.

<sup>209</sup> Per un aprofundiment vegeu el capítol «9. Tipologies arquitectòniques i estructurals dels sostres del Regne de València: segles XIII-XV» del bloc valencià, corresponent a la *Segona Part*.

<sup>210</sup> Font original: ARASC, Leg. 142/234. Comisión Provincial de Monumentos. «Comunicación del Director General de Bellas Artes dirigida al Presidente de la Comisión Provincial notificándole la declaración de Monumento Nacional de la Iglesia de la Sangre de Lliria». Madrid, 29 de setiembre de 1919. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 255.

<sup>211</sup> Sobre aquest procés vegeu: IBÍDEM, pp. 253-255.

tablazón, con figuras, escenas de caza, torneos, etc., todo ello, bien pintado, con mucho detalle, como puede apreciarse por alguna tabla desprendida que se conserva suelta en una capilla. Decoradas por un análogo modo y el propio estilo de la techumbre, debieron estar las paredes de la cabecera, según los restos que se descubren bajo el decorado barroco del fondo, ocupado por los retablos del siglo XVI [Fig. 83]». <sup>212</sup>

Per la seva banda, Vicente Lampérez Romea, de la mateixa manera que Fortunato Selgas, considerarà l'any 1273 com *terminus ante quem*.<sup>213</sup> Així mateix aportà una primera interpretació sobre la iconografia del sostre:

«[...] Dentro de otro punto de vista, la arquitectura del monumento constituye una página interesantísima de la Historia del Arte cristiano en la región valenciana, y en sus formas típicas a raíz de la conquista, del que ya no quedan muchos ejemplares. Y lo avaloran las pinturas de las techumbre, que son documentos de la vida civil, de indumentaria y de costumbres del siglo XIII [...]». <sup>214</sup>

### 2.2.5 Sant Feliu de Xàtiva i la pèrdua de la seva coberta

L'actual ermita de Sant Feliu de Xàtiva fou aixecada el 1265 sobre la falda coneguda com La Costa del Castell, sobre la muntanya Bernisa i propera al mirador de Bellveret [Figs. 84-85].<sup>215</sup> Un terreny que albergà el primigeni assentament romà de *Saetabis Augusta*. A diferència d'altres esglésies erigides pocs anys després de la pressa cristiana de València, Sant Feliu no s'assentà sobre el solar ocupat anteriorment per una mesquita, com seria el cas de Santa Maria de Lliria, sinó sobre la superfície antigament ocupada per la catedral visigòtica del nucli urbà, perpetuant l'advocació al protomàrtir Feliu. Records tangibles d'aquest passat religiós es conserven al Museu de l'Almodí de la mateixa localitat.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> MELIDA, José Ramon. «Informe para la declaración de monumento nacional de la Iglesia de la Sangre de Liria (Valencia)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48, 1918, p. 229.

<sup>213</sup> Per una discussió actualitzada sobre la cronologia del temple vegeu el subapartat «9.2.2.1 Algunes reflexions sobre la relació entre Santa Maria de Lliria i la Cartoixa de Portaceli», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>214</sup> LAMPÉREZ, Vicente. «Informes oficiales... ob. cit., pp. 490-491.

<sup>215</sup> Manuel González de Simancas ofereix un dibuix d'aquesta àrea a: *Catálogo Monumental...* ob. cit., p. 210.

<sup>216</sup> Al Museu de l'Almodí de Xàtiva es conserven fragments d'aquesta antiga catedral visigòtica així com un pedestal romà reutilitzat i consagrat pel bisbe Atanasio a mode d'altar. Així mateix, en l'àrea del

La seva arquitectura, de traça senzilla, es basa en una planta rectangular amb tester i cos diàfan sostingut per arcs diafragmes sobre els que s'encaixà una armadura de fusta a doble vessant [Fig. 86]. A la façana principal, d'orientació nord i encarada al poble, s'ubica la portada d'arc de mig punt que dona accés al temple. Enfront aquesta s'estén un atri porticat suportat per sis columnes, totes diferents entre elles, de jaspi rosat procedent de les canteres de Buixcarró, probablement reaprofitades d'alguna construcció romana [Figs. 87-88].<sup>217</sup> La pila baptismal ubicada en el seu l'interior fou realitzada amb un capitell romànic d'alabastre, possiblement també reaprofitat i on s'escenifiquen l'Anunciació als pastors i el Naixement de Jesús [Fig. 89].<sup>218</sup>

Vers 1860<sup>219</sup>, l'interès per descobrir vestigis materials de la mitra visigòtica de Xàtiva portà a la *Comisión* a projectar una sèrie de prospeccions arqueològiques en les immediacions de la construcció, impulsades també per Vicente Boix.<sup>220</sup> Aprofitant aquest voluntat, l'alcalde de la ciutat –Francisco Ridocci– es comunicà amb el president de l'organisme per demanar la restauració de l'ermita, atès el seu deteriorament.<sup>221</sup> Un desgast que incloïa el sostre, gairebé enfonsat a conseqüència de la penosa situació de la teulada, que sofria les investides dels temporals causant estralls en l'estructura:

«La Comisión encargada por la Provincial de Monumentos históricos y artísticos de practicar un reconocimiento en los alrededores de la Iglesia de San Félix de la ciudad de Játiva, con el objeto de investigar la posibilidad de encontrar sepulcros u obras notables pertenecientes a la época de la antigua sede setabense, tiene el honor de comunicar a V.E. los datos y las apreciaciones que ha logrado reunir en cumplimiento de su honroso cometido, haciendo constar que han sido acompañadas por José Amador de los Ríos,

---

presbiteri, el juliol de 1918 aparegueren conjunts epigràfics d'interès: «*In nomine Domini Athanasius Episcopus, séptimo anno sacrationis suae, erexit hoc altare: amen*» (NAVAL, Francisco. «Una inscripción visigótica en Játiva», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 75, 1919, pp. 426-430, esp. 428).

<sup>217</sup> SELGAS, Fortunato. «San Félix... ob. cit., p. 10.

<sup>218</sup> Teodoro Llorente publicà uns primers dibuixos sobre la portada i la pila, tanmateix no reparà en excés en l'estructura de la coberta donades les seves pèssimes condicions: LLORENTE, Teodoro. «Capítulo XVI: Játiva» a, Valencia... ob. cit., pp. 742, 744.

<sup>219</sup> Font original: ARASC, Sign. 71. *Libro de Actas de las sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia. Años 1857 a 1896*. Acta de la sesión de 29 de abril de 1860. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 164.

<sup>220</sup> Vicente Boix s'havia interessat de manera monogràfica pel passat històric de la ciutat de Xàtiva: *Xàtiva: memorias, recuerdos y tradiciones de esta Antigua ciudad*. Xàtiva: Impr. y Libr. de Blas Bellver, 1857.

<sup>221</sup> Font original: ARASC, Leg. 141-4/356. *Comisión Provincial de Monumentos*. 'Minutas que Francisco Ridocci, alcalde de Játiva, dirige al Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos'. Játiva, 24 de abril de 1860. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 165.

tan notable por sus conocimientos literarios como por su conocida protección a las artes [...] La iglesia, pues, considerada bajo un punto de vista histórico, debe conservarse en gracia al menos de la parte de historia eclesiástica que recuerda y de la especial devoción que el pueblo de Játiva tiene a su patrono. Para conseguir este doble objetivo se hace necesario atajar las ruinas que amenazan su cubierta, destruida en parte por las nieves últimas y aguaceros, hasta el punto de encontrarse uno de los tramos enteramente descubierto y formado únicamente de cañizos. Calculada esta reparación indispensable se necesitan aproximadamente de 15.000 a 16.000 reales en el concepto de reparar la cubierta, siguiendo en los tramos que han de cubrirse de nuevo el mismo sistema antiguo del artesonado de madera y haber de retejarse también de nuevo toda la cubierta sin aprovechamiento alguno de los materiales existentes. Este presupuesto, que se aumentará en la medida que se dilate su reparación, puede cubrirse por mitad de los fondos municipales de Játiva y de los que el Gobierno consigne, si se digna aprobar este expediente [...]». <sup>222</sup>

En la documentació de la *Comisión*, destriada i analitzada per Javier Delicado, hi ha notícies que daten de 1868 en les que es mencionen les autoritzacions i aprovacions per dur a terme dites excavacions, sense mencionar els resultats obtinguts. <sup>223</sup> El 1903, Fortunato Selgas, explica com en les immediacions de l'ermita foren trobats els ciments de la muralla romana de la *Saetabis Augusta* així com altres fragments petris amb decoració visigòtica:

«En la excavacions que hemos hecho alrededor del templo han aparecido las paredes de las miserables casuchas que habitaron los mozárabes. La Iglesia está situada al lado de la muralla, cuyos cimientos, de fortísimo hormigón, se han descubierto estos días [...]». <sup>224</sup>

Res es menciona en referència a les necessàries i urgents reparacions de la teulada, demandades l'any 1860. En els seus escrits sembla deduir-se que a principis del segle XX, l'armadura continuava en un estat deplorable:

<sup>222</sup> Font original: ARASC, Leg. 141-4/360. Comisión Provincial de Monumentos. 'Informe sobre la Ermita de San Félix de Játiva y sus alrededores emitidos por Antonio Sancho y Vicente Boix'. Valencia, 1 de mayo de 1860. Leg. 141-4/365. 'Expediente para el proyecto de excavaciones en las inmediaciones de la Ermita de San Félix de Játiva'. 7 de abril – 4 de junio de 1860. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 165-167.

<sup>223</sup> DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 167-168, 173.

<sup>224</sup> SELGAS, Fortunato. «San Félix... ob. cit., p. 9 (nota 1).

«[...] la misión de estos arcos no es otra que la de sostener el alfarje ó techo de madera, a dos vertientes, que cubre el templo, no quedando del primitivo más que algunos trozos que manifiestan su belleza [...]». <sup>225</sup>

Durant els anys vint del segle passat la *Junta Provisional de Monumentos* impulsà la declaració de diferents monuments artístics en tot l'àmbit territorial valencià. Amb anterioritat únicament havien aconseguit aquesta distinció la ja citada església de Santa Maria de Lliria, el Teatre Romà de Sagunt i el Castell-Palau d'Alaquàs, sent la categorització d'aquest darrer una frenada als interessos mercantils que hi orbitaven. <sup>226</sup> El paper i actitud de Carlos Sarthou <sup>227</sup> i Elías Tormo <sup>228</sup> –historiador de l'art i posteriorment encarregat de la redacció de l'informe d'incoació de Sant Feliu– foren decisius a l'hora de subratllar el patrimoni de Xàtiva, entre els que destacaren el Palau de Pinohermoso i l'ermita que ara m'ocupa. <sup>229</sup>

«[...] pongan en relieve la importancia arqueológica, artística e histórica del templo románico más antiguo del reino de Valencia, sucesor de la catedral setabense visigótica, que encierra un verdadero tesoro en tablas del siglo XV, como tendrán ocasión de apreciar los señores comisionados que giren la visita de inspección previa para el informe», Carlos Sarthou 19 de juliol de 1928. <sup>230</sup>

Els vocals involucrats en el procés foren el propi Carlos Sarthou, Francisco Mora Berenguer i Manuel González Martí. També s'involucraren la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* i la *Real Academia de la Historia*:

<sup>225</sup> IBÍDEM, p. 13.

<sup>226</sup> La cronologia dels embigats i artesonats del Castell d'Alaquàs s'enquadra al segle XVI, superant el límit cronològic d'aquest treball. Per un major coneixement sobre l'edifici, els seus interiors i les seves sostrades vegeu: PALAIA, Liliana; TORMO, Santiago. «La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría» a, HUERTA, Santiago (Ed.). *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Cádiz, 27-29 de enero de 2005)*, Vol. I. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005, pp. 831-839.

<sup>227</sup> Carlos Sarthou fou un arxiver, historiador, arqueòleg i jurista valencià pioner en la fotografia documental. Fou membre de la *Real Academia de la Historia* i vocal delegat a Xàtiva de la *Comisión*. La ciutat, a mode de reconeixement per la seva tasca en la recuperació i estudi del seu patrimoni històric, el nomenà fill adoptiu i cronista oficial de la vila.

<sup>228</sup> TORMO, Elías. «Informe acerca de expediente incoado por el Ayuntamiento de Játiva solicitando la declaración de Monumento adscrito al Tesoro Artístico Nacional de la iglesia de San Félix de aquella población», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Cuarto trimestre, Núm. 92, 1929, pp. 177-182.

<sup>229</sup> Per una major extensió consulteu: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., pp. 293-295.

<sup>230</sup> Font original: ARASC, Leg. 144/14-1 y 2. *Comisión Provincial de Monumentos*. 'Carta de Carlos Sarthou Carreres remitida a José Benlliure, avalando la declaración de Monumento Artístico de la Iglesia de San Félix'. Játiva, 16 de julio de 1928. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 293.



«[...] es el monumento de tipo más popular de Valencia del siglo XII y que por restos románicos y visigóticos que contiene riqueza en retablos y tablas sueltas de primitivos, proponen la declaración de dicha Iglesia como Monumento histórico-artístico incluyéndola en el Tesoro Artístico Nacional», Elías Tormo 1929.<sup>231</sup>

Finalment Sant Feliu fou declarat *Monumento histórico y artístico* el 5 de desembre de 1930.<sup>232</sup> És important destacar com en aquests informes gairebé es feu referència nul·la a l'armadura, que arrossegava dècades de fragmentació i apedaçaments. El març de 1931, Jeroni Martorell (Arquitecte-Conservador de Monumentos de la zona del Llevant) rebé una notificació per visitar l'ermita front el possible, o més ben dit, imminent ensorrament de la seva coberta i per valorar la viabilitat d'un projecte de consolidació de l'edifici.<sup>233</sup> La petició arribava tard, l'obra era pràcticament insalvable. Tot i així es posaren en marxa els diferents tràmits burocràtics per atendre la petició. Unes gestions de les que Carlos Sarthou es lamentava amb sorna, tal i com s'aprecia en la seva correspondència:

«[...] mientras el Gobierno se entretiene con expedientes de inspecciones, informes y todo menos enviar dinero para evitar mayores prejuicios. Telegrafio al Ministerio, a ver si ahora nos envía otro arquitecto de Madrid, y otra semanita de expedientes [...]», Carlos Sarthou en correspondència amb Jesús Gil Calpe, 1931.<sup>234</sup>

Efectivament, abans de que es pogués procedir a qualsevol intervenció de consolidació i restauració, el sostre s'esfondrà. Una primera fractura parcial ocorregué el març de 1931, amb danys que es sumaren a l'amenaça ja existent, amb el perill de malmetre l'interior de l'ermita. Així succeí un mes més tard, l'abril de 1931, quan es produí un nou

<sup>231</sup> TORMO, Elías. «Informe acerca... ob. cit., pp. 177-182.

<sup>232</sup> Font original: ARAH/CAV/9/7978/50. 'Carpetilla de expediente sobre la Real Orden por la que se declara Monumento Histórico-Artístico la iglesia de San Félix de Játiva'. Madrid, 5 de diciembre de 1930. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 294.

<sup>233</sup> El 26 de juliol de 1929 l'òrgan rector de la *Junta del Patronato del Tesoro Artístico* impulsà la divisió de la seva jurisdicció en zones i la designació d'arquitectes en cap en cada àrea, a fi de redactar projectes de consolidació i reparació d'aquells monuments que formessin part de la xarxa del *Tesoro Artístico Nacional* (DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 295)

<sup>234</sup> Font original: ARASC, Leg. 144/93. *Comisión Provincial de Monumentos*. «El vocal correspondiente Carlos Sarthou comunica a Jesús Gil Calpe el desplome de la techumbre de la Iglesia de San Félix», Játiva, 6 de abril de 1931. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 295.

esfondrament i, en aquest, el retaule gòtic quedà afectat [Fig. 90].<sup>235</sup> A banda de la documentació relativa a les gestions de la *Comisión*, el fons Jeroni Martorell de l'Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, conserva documents inèdits i complementaris a dits fets, d'on he pogut rescatar telegrams i una àmplia i detallada correspondència entre Carlos Sarthou i Jeroni Martorell, entre altres.<sup>236</sup>

En referència al primer despreniment, l'alcalde de Xàtiva es comunicà amb Jeroni Martorell el 23 de març de 1931:

«[...] Confirmado el Oficio que elevó ayer a V.E. el académico de esta ciudad Dr. Carlos Sarthou Carreres, vocal de la Comisión provincial de Monumentos, por conducto particular del ex-Ministro Dr; Don Elias Tormo, me permito dirigir a V.E. directamente por razón de urgencia la presente comunicación para noticiarle que en el Templo de San Félix de Játiva, declarado monumento nacional por Real orden de Diciembre último, se quebró días pasados una jácena de las muchas que apoyan sobre los arcos torales y que sostiene los cabirenes de la techumbre; y hoy se han roto otras dos amenazando desprenderse parte del tejado sobre uno de los retablos góticos que atesora el Templo.

A juicio de los peritos maestros de obras que han reconocido la avería, esta exige urgente reparación en evitación de desgracias personales y de mayores daños materiales y como medida prudencial se ha acodado la clausura del Templo para fieles y turistas pues continuamente se desprenden cascotes y ladrillo de la techumbre, que no cabe apuntalar por su gran altura.

Como el Clero Colegial del de la Seo de Játiva carece de presupuesto para reparaciones de esta importancia y por otro lado no cabe realizar obra alguna sin la venia de V.E. por tratarse de un Monumento adscrito por Real orden al Tesoro Artistco Nacional, suplicamos a V.E. que previos los tramites urgentes que estime indispensables se digne autorizar la reparación parcial de la techumbre o tejado del Templo Románico Gótico docentista de San Felix de Xàtiva y a la vez se libre un crédito de pesetas 2.600 que

<sup>235</sup>Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D91.

<sup>236</sup> Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu (Carpeta: C23/D86\_D229).

presupuestan los peritos para materiales y jornales necesarios para dichas obras de reparación; y en su vista.

Esta Dirección general ha dispuesto confirmar a V. la Orden telegráfica de esta misma fecha y autorizarle para que realice con toda urgencia una visita de inspección al Monumento de que se trata, verifique las obras que estime más indispensables para evitar posibles derrumbamiento y redacte el proyecto de las que estime necesarias para la consolidación del Templo [...]» [Fig. 91].<sup>237</sup>

De forma gairebé immediata, el 26 de març Jeroni Martorell sortí en direcció Xàtiva per fer una visita d'obres i, seguidament, demanà 2.500 pessetes per procedir a la reparació.<sup>238</sup> La quantitat li fou concedida.<sup>239</sup>

«Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Servicio de Monumentos del Tesoro Artístico Nacional. Zona a. Játiva [Pvcia. De Valencia].

EXCMO. SR.:

Ruego a V.S., se sirva dar las órdenes oportunas, para la expedición de un libramiento a justificar, por la cantidad de DOS MIL QUINIENTAS PESETAS [2.500 Ptas.] a mi favor, para poder atender a la realización de obras urgentes de reparación de la techumbre de la Iglesia de San Félix de Játiva, para cuyos trabajos fui autorizado en comunicación de 23 de marzo último y cuya cantidad hará efectiva el suscrito, la pagaduría de Hacienda, de esta provincia. Dios guarde a V.E. muchos años.

Barcelona l de abril de 1931. El Arquitecto de la 3ª zona».<sup>240</sup>

<sup>237</sup> Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D87. Juntament amb aquest carta es conserva un telegrama enviat al *Director General de Bellas Artes* exigint la urgència de la intervenció (doc. C23/D89).

<sup>238</sup> Es conserva la correspondència enviada per Jeroni Martorell en resposta així com les factures que donen testimoni de la seva estada, conservant-se el comprovant del seu allotjament a l'Hotel Inglés de València el 31 de març de 1931: Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, docs. C23/D88.

<sup>239</sup> «Carta a Jeroni Martorell per part del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Servicio de Monumentos del Tesoro Artístico Nacional. Zona 3», Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D95.

<sup>240</sup> «Carta de Jeroni Martorell al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Servicio de Monumentos del Tesoro Artístico Nacional. Zona 3», Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D94.

Un cop aprovada la intervenció, Jeroni Martorell signà un projecte de consolidació que començà a executar-se l'abril de 1931<sup>241</sup>, amb la fervorosa participació de Carlos Sarthou, tal i com demostra la correspondència entre ambdós.<sup>242</sup> El primer, valorava de la següent manera l'estat de la sostrada, així com les actuacions que s'hi havien de dur a terme:

«[...] Lamentable es el estado de conservación de esta iglesia. Hemos expuesto, como su cubierta, consiste en un sistema de envigado apoyado en arcos apuntados, paralelos los cuales están construidos de sillares de piedra y hormigón. Por la acción del tiempo, el maderamen fue destruido por completo en tres de los cinco tramos de los que la iglesia constan y en buena parte de los otros dos, la estructura antigua fue sustituida... En lugar del bello artesonado antiguo se dispusieron unos rollizos con encomizado y una capa de yeso encima, en la cual se apoyan las tejas... Esta nueva cubierta está ruinosa... [...] el maderamen se formará con tablones de pino, así como de la propia clase de madera, los largueros sobrepuestos a aquellos y entablonado encima de éste [...]».<sup>243</sup>

El projecte no estigué exempt de problemes burocràtics i manca de finançament, de reflex en el fluidíssim carteiig entre Carlos Sarthou i Jeroni Martorell, que comportà la dilatació de les obres fins l'any 1935 amb renovacions constants del pressupost.<sup>244</sup> El resultat fou la restitució completa de la coberta, quelcom acomplert el setembre de 1931 [Fig. 92].<sup>245</sup> El març de 1934, no obstant, sorgiren nous problemes, el temple havia de

<sup>241</sup> D'aquest es conserven tant la memòria, el detall pressupostari (que ascendí a 20.782,84 pessetes) (doc. C23/D158), el nom i nombre dels obrers i artesans implicats en l'obra (C23/D131) així com els plànols i alçats realitzats: Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Jàtiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D99.

<sup>242</sup> «[...] El día 21 del pasado marzo me dijo el Sr. Ministro que había ordenado a Vd. Telegráficamente que viniese a inspeccionar el peligro. Vino Vd. El día 28 y vio la inminencia del derrumbamiento de parte del tejado del templo. Verbalmente aquí le supliqué urgencia en el informe que en su carta me dice Vd. Que aún no ha enviado. De un momento a otro va a desplomarse otra sección de techumbre que tiene completamente quebrada una jácena [...]»: Carta de Carlos Sarthou dirigida a Jeroni Martorell, escrita el 9 d'abril d 1931. Font: Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Jàtiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D96.9.

<sup>243</sup> Projecte de consolidació de l'ermita de Sant Feliu de Xàtiva (1931-1932), Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Jàtiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D99.

<sup>244</sup> Entre abril i novembre de 1931 Carlos Sarthou es dirigí a Jeroni Martorell en múltiples ocasions, trametent-li gairebé una mena de dietari de les obres, assegurant-ne el seu correcte desenvolupament i relatant-ne detalls com l'assegurança dels obrers implicats (doc. C23/D100). També n'hi reclamà el retard en el cobrament de nòmines el mes de juny (doc. C23/D108 i C23/D110), resolent-se dit problema en poc temps (doc. C23/D114-C23/D117): Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Jàtiva: Església de Sant Feliu, docs. C23/D100- C23/D131.

<sup>245</sup> «[...] se hizo completamente nuevo el tramo hundido y que el otro que creíamos en peligro de hundimiento, se quitó la viga rota sin novedad sustituyéndola por otra nueva y como estaba fuera la

consolidar-se.<sup>246</sup> En aquesta segona fase també s'abordà la reparació del retaule major, esbotzat per la caiguda d'un tram de la sostrada l'abril de 1931, de la mà del restaurador Tomás Pérez, en els tallers del Museo del Prado.<sup>247</sup>

Gràcies a aquest intens tràfec restaurador, a la primavera de 1935 s'assistí a la descoberta de restes de pintura mural.<sup>248</sup> En un dels laterals del retaule gòtic, que presideix la zona absidal, s'albirà la representació de Sant Cristòfol [Fig. 93]. En els murs del costat de l'epístola aparegueren un cicle de pintures dedicades a la vida pública de Crist; on destaquen, pel seu estat de conservació, l'escena d'un Calvari i la Verge Maria amb Jesús [Fig. 94]. En donà notícia immediata en premsa local Carlos Sarthou:

«Más pinturas murales primitivas descubiertas en San Félix de Játiva. En el número 20.405 de LAS día 5 de los corrientes, publiqué la noticia del descubrimiento de una pintura mural de principios del siglo XV, a mi parecer, la cual se representa un retablo gótico en el testero de una capilla lateral del templo decano de San Félix, de esta ciudad. Hoy debo adicionar aquel artículo, para noticiar el descubrimiento de otras pinturas más primitivas aún (quizá románicas, de fines del siglo XIII) en la capilla adjunta, o sea la colindante con el presbiterio. Estas aparecen todavía más deterioradas que las anteriores, pues en tiempos antiguos fueron picadas para cubrirlas con un enyesado, que a su vez fue pintado a policromía ornamental o decorativa. Con sumo cuidado se ha ido quitando dicho enlucido de yeso y los blanqueos de cal y hemos podido apreciar en el contrafuerte de sillería sustentante del arco toral del presbiterio un cuadro mural del Salvador [...] y en el muro, restos de un retablo cuyos asuntos se han perdido

---

techumbre era una lástima hacer el gasto de destejar y volver a hacer por solo el artesonado de tablas que se pueden colocar desde dentro por debajo cuando se haga el andamiaje general para la restauración de lo demás. Por otro lado para ambas techumbres no había bastante dinero por el aumento considerable de la madera [casi mil pesetas cada tramo], acarrees y gastos imprevistos como el de tapar goteras en todos los tejados, arreglar deterioros causados con e hundimiento [...]»: Carta manuscrita de Carlos Sarthou a Jeroni Martorell, 2 de setembre de 1931. Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D126.

<sup>246</sup> Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, docs. C23/D148-C23/D158. Els taulons necessaris per la consolidació sorgiren dels magatzems del Sr. Tudela (antic alcalde de Xátiva i diputat provincial) i del taller Viuda Martínez (C23/D167).

<sup>247</sup> Aquesta informació es troba detallada en una carta manuscrita de Carlos Sarthou a Jeroni Martorell, amb data del 6 de febrer de 1935: Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D159.

<sup>248</sup> Carlos Sarthou, en una carta manuscrita amb data del 8 de maig de 1935, trameté en primícia a Jeroni Martorell les bones notícies: Fons Jeroni Martorell (JMT), Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Unitat 23: València, Játiva: Església de Sant Feliu, doc. C23/D192.

completamente salvo el Calvario de la espiga. Pero es curiosísimo, porque aparece pintado un Cristo sobre otro, y ambos al mismo período románico. Sin entrar en críticas disquisiciones, que dejo para los técnicos y eruditos, me limito a dar noticia, persistiendo en la busca de nuevas sorpresas en las obras de restauración de nuestro monumento nacional jativense», Carlos Sarthou, 16 de juny de 1935.<sup>249</sup>

Abans de tancar aquest apartat, simplement mencionar que durant la Guerra Civil Espanyola, l'activitat de la *Comisión* es paralitzà i es coneix que l'ermita serví com a museu local temporal, on Carlos Sarthou emmagatzemà diferents objectes artístics, entre ells retauls i escultures.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> SARTHOU, Carlos. «Más pinturas murales primitivas descubiertas en San Félix de Játiva», *Las Provincias*, 16 de juny de 1935, p. 139.

<sup>250</sup> DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 271. Carlos Sarthou tingué un paper actiu en la protecció del patrimoni artístic de Xàtiva. Durant la Segona República, concretament el 15 de maig de 1931, diferents veïns de la localitat entraren en els convents de Santa Clara i el de la Consolació, prenent obres d'art de manera indiscriminada. Carlos Sarthou es dirigí a la *Comisión* per informar dels fets i de la possible pèrdua dels objectes així com de la necessitat de realitzar-ne un inventari aproximatiu que no prosperà. (Font original: ARASC, Leg. 144/94-2. *Comisión Provincial de Monumentos*. «Carta de Carlos Sarthou Carreres sobre obras de arte extrañadas por vecinos en Iglesias conventuales setabenses». Játiva, 15 de mayo de 1931. Font consultada: DELICADO, Javier. *La Comisión...* ob. cit., p. 296).

### 3. ASSALT I IMPACTE DEL MERCAT ARTÍSTIC EN ELS SOSTRES PINTATS DE LA CORONA D'ARAGÓ: CASOS VALENCIANS I MALLORQUINS

El context patrimonial i les notícies i publicacions desgranades en els apartats previs donen idea de les dificultats travessades en els distints processos de vetlla o recuperació de sostres ubicats tant en edificis eclesiàstics com privats. Es denota certa dualitat entre els historiadors; alguns foren absolutament conscients del potencial artístic que s'amagava rere les capes de brutícia i taules putrefactes mentre que d'altres únicament veieren cobertes atrocinades que havien de ser necessàriament reemplaçades a fi d'assegurar els interiors arquitectònics que sobrevolaven. La dispersió historiogràfica dels primers estudis, la possibilitat de desmuntar i reduir les estructures a capses repletes de taulettes i lots de bigues soltes, la manca de rigidesa i control institucional i el desconeixement generalitzat del veritable corpus peninsular facilitaren l'entrada dels sostres, o succedanis i còpies dels mateixos, al mercat de l'art. Els col·leccionistes, per la seva banda, els veieren com una oportunitat per vestir les seves residències de forma grandiloqüent, saciant el seu apetit per tot allò que traspués 'medievalisme' i, sobretot, 'mudejarisme'.<sup>251</sup> Bon exemple d'aquesta febre orientalista és el cas de la cúpula de fusta que coronava l'estança superior de la Torre de las Damas del Partal de l'Alhambra (ca. 1320), que acabà instal·lada a la casa de l'alemany Arthur von Gwinner tal i com documenta Anna McSweeney en una recentíssima biografia de l'obra: *From Granada to Berlin: the Alhambra Cupola* (2020).<sup>252</sup> Posteriorment, gràcies a la donació dels seus hereus, fou acollida pel Museum für Islamische Kunst de Berlín, emplaçada des del 1999 en l'espai conegut com 'Spanish Room' (I.5/78) [Fig. 95].

<sup>251</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 257-291 (Capítulo 3: El nuevo gusto por lo español).

<sup>252</sup> Quan Arthur von Gwinner tornà a Berlín el 1891 donà el pavelló del Partal a la ciutat de Granada i, el 1921, cedí el terreny al Govern d'Espanya, que ell havia adquirit de mans privades el 1885 per 34.750 pessetes. Les motivacions que marcaren el desmantellament de la cúpula foren, aparentment, sentimentals. El propi banquer apel·là a la profunda nostàlgia experimentada al deixar Espanya, personificant-se en el treball ligni tot l'exotisme del que Granada i, en concret l'entorn de l'Alhambra i el Generalife, l'havien proveït. Més enllà d'aquestes proclames romàntiques, la compra del recinte li donava accés a materials originals que li permetien replicar espais arabitzants en els seus interiors domèstics, seguint la tendència aristocràtica del segle XIX: MCSWEENEY, Anna. *From Granada to Berlin: the Alhambra Cupola*, Connecting Art Histories in the Museum Vol. 5. Dortmund: Verlag Kettler, 2020, esp. 117-143 (Chapter 6: From Granada to Berlin: 1885-1978 i Chapter 7: From private collection to the Museum).

Front aquestes circumstàncies, gustos i demanda no resulta estrany que durant les primeres dècades del segle passat apareguessin i es forgessin personalitats com la d'Arthur Byne qui, com a resultat de les investigacions de José Miguel Merino de Cáceres, s'ha afermat com un dels majors espoliadors d'obres d'art de tot l'Estat. Entre aquestes destaquen desenes d'embigats i cobertes, moltes d'elles produccions de les antigues Corones d'Aragó i Castella.<sup>253</sup> Historiador de l'art de formació, es casà amb Mildred Stapley el 1910 i junts s'establiren a Madrid dos anys més tard, comissionats per la Hispanic Society que no trigà gaires anys a nombrar-los *curators of Architecture and Allied Arts*. Aquesta distinció, més honorífica que laboral, i la seva mil·limetrada producció 'acadèmica' li proporcionaren el prestigi necessari per ocultar el seu veritable ofici: traficant d'art. D'aquesta manera tancà impunement múltiples acords, transaccions pactades amb la seva cartera de clients d'alt perfil que, en la seva majoria, foren col·leccionistes milionaris de nacionalitat nord-americana, on els seus llibres foren àmpliament distribuïts. Entre ells destaquen Archer Milton Huntington, George Fox Steedman, Addison Cairns Mizner i William Randolph Hearst.<sup>254</sup>

Gestionà hàbilment la seva carrera i fama interna com 'aconseguidor' ja que, mentre adquiria bagatge i coneixement sobre el patrimoni artístic espanyol, publicà una sèrie de llibres i articles que comptaren amb la còmplice i maquillada retòrica de Mildred Stapley però, en realitat, estaven ideats com a grans catàlegs de subhasta, acompanyant-se generalment per magnífics dibuixos i detallades fotografies que servien d'esquer. Així és com ha de valorar-se l'icònic *Decorated Wooden Ceilings in Spain* (1920).<sup>255</sup> Els esforços editorials formaven part de la seva estratègia de venda, una marca personal que li servia per presentant-se com expert. Avals similars foren emprats per col·leccionistes especialitzats i *dealers* com Franz J. Bock, vinculat al Victoria&Albert Museum fins el

<sup>253</sup> Per un retrat del personatge i les seves activitats vegeu: MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia*, 61, 1985, pp. 147-210. ÍDEM. «Arthur Byne, un expoliador de guante blanco» a, PÉREZ, Fernando; SOCIAS, Immaculada (Eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pp. 241-272.

<sup>254</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «La Colección Hearst», *Descubrir el Arte*, 43, 2002, pp. 88-90. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 293-615.

<sup>255</sup> Altres publicacions de marcat interès mercantil foren *Spanish Architecture of the Sixteenth Century* (1917), *Spanish Interiors and Furniture* (1928), *Provincial Houses in Spain* (1925), *Spanish Gardens and Patios* (1924), *Tejidos y bordados populares españoles* (1924), *La escultura de los capiteles españoles* (1926) o *Majorcan Houses and Patios* (1928): MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «Arthur Byne... ob. cit., pp. 245, 272.



1883 en qualitat d'assessor en la col·lecció de tèxtils. Revisà compres i catalogacions i, com exposa Ana Cabrera Lafuente, intentà vendre distintes peces a la institució el 1860, el 1863 i el 1880 acompanyant-les amb fitxes tècniques organitzades per temes, decoracions, cronologia i procedència.<sup>256</sup> Ells es presentaven com aval, ells eren el certificat d'autenticitat.

Arthur Byne realitzà vertaderes sangries patrimonials sent coneguts el casos dels monestirs de Sacramenia (Segovia) i Òvila (Guadalajara)<sup>257</sup> però, en relació als sostres pintats medievals, resulta summament aclaparador comprovar el nombre de vendes efectuades a William Randolph Hearst, comptant-se amb l'inventari ligni de la col·lecció continguda a la seva mansió californiana, elaborat conjuntament entre José Miguel Merino de Cáceres i María José Martínez Ruiz.<sup>258</sup> Tot i que incomplet, quelcom exposat pels propis autors donada l'opacitat documental, la xifra s'enfila a un total de 83 sostres. El còmput final ascendeix fins a 140 exemplars aproximadament, sent aquest 59% enterament d'origen peninsular. L'ingent treball d'investigació que ha permès la seva identificació ha traspasat molt gratament els cercles acadèmics i, aquest vergonyós buit material ha estat difós àmpliament en el documental *Los cielos españoles*, coproduït per José Manuel Herráiz i Isabel Soria amb el suport d'Albella RTV i Aragón TV, retransmès per RTVE el passat mes de febrer de 2020.

### 3.1 El projecte de San Simeón com a paradigma de l'*elginismo*: apreciacions sobre la col·lecció lígnia de William Randolph Hearst

L'*elginismo*<sup>259</sup> troba, entre els seus màxims exponents, la construcció del Hearst Castle a San Simeón, encarregat pel magnat de la premsa a l'arquitecta Julia Morgan i erigit

<sup>256</sup> CABRERA, Ana. «Proyecto 'Interwoven' y la evaluación del coleccionismo de tejidos medievales de la península ibérica en el Victoria and Albert Museum de Londres» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2019, pp. 400 (Fig. 1), 409.

<sup>257</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 421-475.

<sup>258</sup> IBÍDEM, pp. 649-675 (Apéndice. Inventario de techos).

<sup>259</sup> *Elginismo* fou un terme acunyat per Lord Byron per fer referència al saqueig de monuments artístics. Engloba aquelles operacions fraudulentess i, en conseqüència clandestines, dedicades al desmembrament o destrucció d'edificis de caràcter històric que comportaren la sortida a l'estranger de distintes peces per mitjà de grans sumes de diners generalment pagades per col·leccionistes o museus: MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental», *Revista de Extremadura*, 2, 1990, pp. 39-70. ÍDEM. «Un singular aspecto del elginismo. El caso

entre 1919 i 1947.<sup>260</sup> L'artífex d'aquest faraònic *pastiche* arquitectònic havia coincidit en els seus anys formatius amb Mildred Stapley així que el matrimoni no tardà en postular-se com a proveïdors de tots aquells materials i peces que fossin requerits per la fantasia de Hearst. Arthur Byne ràpidament es convertí en el seu principal agent, en una relació comercial que es mantingué estable entre 1917 i 1935, tal i com testimonia la intensa correspondència entre els mateixos, conservada a l'arxiu de la California Polytechnic State University de San Luis Obispo.<sup>261</sup>

El seu *modus operandi* comptava amb una sèrie de passos ben estudiats, el traficant coneixia bé com havia de procedir i comportant-se, en una estratègia de venda absolutament assajada i que acabà professionalitzant amb gran eficàcia. Primer es cartejava o anunciava al seu potencial client de la troballa d'alguna obra de caràcter excepcional, en aquest cas 'artesonados', advertint però de les dificultats que haurien de ser superades en la seva adquisició a pesar de la bona predisposició del propietari. El Ministerio de Bellas Artes i el seu 'impertinent' interès en fer declaracions de *Monumento Nacional* podien frustrar l'operació i, per aquest motiu, el secretisme era un factor indispensable per efectuar el trasllat. D'aquesta manera, dotava d'un nom clau a l'estructura i ell mateix signava el telegrams amb el cognom de la seva dona, Stapley o Yelpats, el mateix però a l'inrevés.<sup>262</sup> Els seus compradors rara vegada conegueren el veritable context dels sostres però, també s'ha de dir, que probablement molts d'ells tampoc hi estigueren especialment interessats. Això dotava a les activitats d'Arthur Byne d'un magnífic avantatge que, combinat amb el desconeixement generalitzat sobre la fusteria medieval europea i el gruix de cobertes conservades, feia que li fos relativament fàcil vendre sostres de forma il·legal així com còpies dels mateixos o collages d'originals.

---

de patios y claustros», *e-artDocuments: revista sobre col·leccions i col·leccionistes*, 1 (Seminari: Comerç, Exportació, Falsificació d'objectes d'art), 2009.

<sup>260</sup> Per un perfil de l'arquitecta: LONGSTRETH, Richard. *Julia Morgan, Architect*. Berkeley: Berkeley Architectural Heritage Association, 1977. Sobre el Hearst Castle vegeu: AIDALA, Thomas. *Hearst Castle: San Simeon*. Nova York: Hudson Hill Press, 1981. COFFMAN, Taylor. *Hearst Castle: the story of William Randolph Hearst and San Simeon*. Santa Bàrbara: Albion, 1992. Més recentment: KASTNER, Victoria. *Hearst Castle: the biography of a country house*. Nova York: Harry N. Abrams, 2000. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 349-357 (Capítulo 6: Las locuras californianas de Hearst).

<sup>261</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «Arthur Byne... ob. cit., pp. 245-246 (notes 9 i 11).

<sup>262</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «Arthur Byne... ob. cit., pp. 260-262. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 333-348.

Un dels casos més representatius de les seves trames comercials és la venda l'any 1932 d'un sostre fals al Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, que comptà amb Maxwell Blake en el paper d'intermediari.<sup>263</sup> L'oferiren com a joia lignia toledana del segle XVI quan en realitat es tractava d'una curiosa barreja de distintes estructures, de procedències i amb iconografies disperses. Havien nodrit la 'coberta' d'imitacions dels sotacors catalans de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360) i l'església de la Sang d'Alcover (segle XIV) així com de l'encavallada de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII) i dels embigats de les galeries del claustre de Santo Domingo de Silos (ca. 1384) [Fig. 96]. No va ser fins l'any 2001 quan la institució americana es topà amb la veritat, després que la conservadora Catherine Futher demanés a María Paz Aguiló i José Miguel Merino de Cáceres una valoració pericial. Front el frau el Museu decidí portar a subhasta el sostre, comprat per un particular de Colorado qui el reubicà gustosament a la seva mansió de Denver.

Arthur Byne, en el seu moment, aprofità la gestació del Museu de Missouri per procedir a l'especulació i, tot i les traves aranzelàries i les advertències sobre la seva manca d'autenticitat, aconseguí convèncer a Harold W. Parsons de l'adquisició. Certament, la relació dels sostres medievals amb el mercat de l'art a banda de fascinant, des del punt de vista de les rocambolesques històries que queden al descobert, sovint ha desembocat en sorpreses de similar índole. El Museo del Prado, a l'encarregar l'estudi de l'embigat Várez Fisa, poc s'esperava que la catalogació proporcionada en la donació del 2013 fos errònia. El sostre no procedia de l'església de Santa Marina de Valencia de Don Juan (Lleó) sinó que és un *patchwork* sorgit dels antiquaris de Barcelona de la primera meitat del segle XX.<sup>264</sup> Un assemblatge creatiu, fruit de l'acoblament de distintes lots de fusta i no necessàriament fals, identificant-se a tot un grup de peces com a nucli genuí de l'estructura i potencialment originari de l'àrea de Palència. En aquest cas, es tractaria d'un nou original, el que Fernando Gutiérrez Baños ha batejat com '*alfarje facticio*'.

<sup>263</sup> AGUILÓ, María Paz. «La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos» a, CABANAS, Miguel (Coord.). *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte (Madrid, 18-22 de noviembre de 2002)*, Biblioteca de Historia del Arte 6. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 275-290. MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «Arthur Byne... ob. cit., pp. 263-269. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español... ob. cit., pp. 347, 489-494*. Es fa ressò de la venda: CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica... ob. cit., pp. 128-131 (Fig. 5).

<sup>264</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. «El Alfarje Várez Fisa: premisas para su estudio», *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 33, Nº 51, 2015, pp. 6-23.

Si bé aquests casos no tenen relació directa amb el projecte del Hearst Castle, els sostres conservats en el seu interior mereixen i requereixen, almenys al meu parer, d'una acurada revisió que inclogui anàlisis iconogràfics i arquitectònics, argument fins ara no abordat. L'inventari publicat resulta un document indispensable per conèixer l'origen i la datació adjudicades, una guia raonada que il·lustra sobre la megalomania de Hearst i la imparable ambició d'Arthur Byne. Però, tenint en compte els antecedents del segon i després d'haver realitzat el 'Grand Rooms Tour' i el 'Upstairs Suites Tour'<sup>265</sup> que el complex ofereix turísticament és més que evident que hi hagueren sostres que foren ajustats a la seva nova ubicació, sense experimentar en el procés 'grans' canvis, mentre que, en d'altres ocasions, fou irremeiable la construcció de noves estructures i encaixos per posteriorment anar intercalant o reordenant de forma més o menys arbitrària les distintes taules.

D'altra banda, com succeeix amb tots aquells sostres manipulats durant la primera meitat del segle XX, el que mostra la col·lecció lignia de Hearst són exemplars amb un estat de conservació gairebé òptim, sovint amb patines cromàtiques excessivament vívides i amb fragments que contenen imatges on es pretén fer referència a l'estètica medieval. Amb aquestes apreciacions no desitjo desmerèixer el conjunt ni atorgar-li una categoria no original però sí que seria important, per la seva precisa valoració i divulgació, atendre a possibles alteracions de les fàbriques primitives: repintades o farciments pictòrics de fons, addició de taules i ampliació de bigues, canvis en la topografia, barreja d'estils (com la implementació del binomi Terol-Burgos) i aclariment de la cota d'autenticitat del contenidor estructural.<sup>266</sup>

Aquest compromís no és aliè a la missió de la Fundació Hearst, que vetlla per la bona conservació i divulgació del seu patrimoni ligni que, arran la crisi de la Covid-19, s'ha convertit en un dels protagonistes dels continguts gratuïts oferts en línia. D'aquesta

<sup>265</sup> He d'agrair als meus amics, Alba Castillo Saladié i Pablo Ramírez García, l'haver-me acollit a casa seva durant el meu viatge per Califòrnia el maig de 2019 i per acompanyar-me amb el seu cotxe en la meua visita al Hearst Castle. Sense ells tot hauria estat molt més complicat.

<sup>266</sup> L'encavallada de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII), sense anar més lluny, donades les circumstàncies del seu (re)descobriment contemporani, els estralls i pèrdues ocasionades durant la Guerra Civil Espanyola i els posteriors processos de recuperació i restauració de mitjans del segle XX compta amb un informe, no publicat, on es detallen aquest tipus de modificacions. Dites puntualitzacions no resten originalitat ni importància a l'obra, al contrari, doten als anàlisis posteriors d'un major rigor científic: RUBIO, Beatriz. *Informe documental sobre la techumbre de la catedral de Teruel*, 180 folis. Gener 1997 (documentació inèdita conservada al Instituto de Estudios Turolenses).

manera, la restauració duta a terme el 2010 referent al sostre procedent de la coneguda 'Casa del Judío' de Terol, ara instal·lat a la Casa Grande, en la denominada 'Morning Room', ha estat difosa amb valuoses i inèdites fotografies el passat setembre de 2020 [Fig. 97].<sup>267</sup> El procés, liderat per Gary Hulbert, deixà evidència de la seva vertadera paleta de colors i, en el procés de neteja també quedaren perfectament al descobert els afegits contemporanis, necessaris per convertir l'estructura original de 15'x30' en els 22'x45' de la sala [Figs. 98-100].<sup>268</sup>

L'exemplar, datat *a priori* al 1425, es coneix que procedia de l'Alcàsser reial d'Alfons el Magnànim gràcies a la comparativa amb el catàleg inèdit de Juan Cabré [Figs. 101-103].<sup>269</sup> L'estructura del forjat pla guarda relació amb altres exemplars aragonesos del segle XV, com el cor de l'església de Santa Maria o de la Verge de Tobed, amb qui comparteix morfologia arquitectònica i l'ús d'elements com els canets de proa amb decoració antropomorfa. Iconogràficament crida l'atenció l'ús de bandes cal·ligràfiques d'origen àrab en un lloc tant preminent topogràficament com les bigues, acompanyant el Senyal d'Aragó.<sup>270</sup> L'entrebogat mostra una successió d'imatges de temàtica cavalleresca i cortesana, d'on destaco els episodis de galanteig [Figs. 104-105].

Una altra coberta d'origen fefaentment comprovat és la ubicada a la Biblioteca (Study Library), oriünda de Valladolid, concretament del convent de San Bernardino de Cuenca de Campos (segona meitat del segle XV), on encara es mantenen restes policromades del perímetre inferior de la mateixa [Figs. 106-109]. Qui ha posat en valor

<sup>267</sup> El 'Judío Ceiling', amb número d'inventari 49, arribà a San Simeón l'any 1924 procedent de la col·lecció del Conde de Almenas: MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 494-497, 663. Altra bibliografia d'interès: BORRÁS, Gonzalo. «Arte medieval aragonés en los Estados Unido» a, FATÁS, Guillermo (Dir.). *Aragón en el mundo*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, pp. 152-160, esp. 157-160. MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «El techo de la 'Casa del Judío' en Norteamérica», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 74, 1985, pp. 142-165.

<sup>268</sup> Sobre els detalls tècnics de la restauració vegeu: PLEMONS, Evelyn. «Memories from 2010: Starting the treatment of the Morning Room Ceiling», *The Foundation at Hearst Castle*, 2 de setembre de 2020, recurs en línia. Direcció URL: «<https://foundationathearstcastle.com/2020/09/starting-the-treatment-of-the-morning-room-ceiling>». Consulta: setembre 2020.

<sup>269</sup> CABRÉ, Juan. *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Teruel*, Tomo 2 (Manuscrit inèdit de 1909-1910 conservat al Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego de Velázquez, Madrid, CSIC), làmines 51-52.

<sup>270</sup> Sobre la presència de la cal·ligrafia d'origen àrab en el sostre vegeu el subapartat «11.3.2.1 Epigrafia àrab i ornaments pseudocífics en els sostres aragonesos i catalans: divergències i punts en comú», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

la mutilació ha estat la Fundación Re-Habitar Tierra de Campos (2017), quan decidiren enretirar les voltes modernes del cor, retrobant-se les despulles lígnies [Fig. 110]. Arran la descoberta han treballat per fer-ne ressò en els mitjans de comunicació nacionals, promovent també cicles de conferències conduïts per Izaskun Villena i Giovanni Olcese, on s'han desvetllat detalls del repertori decoratiu com la identificació de l'heràldica dels Fernández de Velasco.<sup>271</sup> L'exemplar fou enviat a San Simeón a finals de desembre de 1930, sorgit dels magatzems del Bronx de Nova York on Arthur Byne el tenia guardat en contenidors, sent destinats els número 25-28 al projecte de Hearst.<sup>272</sup>

D'entre els territoris que li resultaren més fecunds a Arthur Byne destaca l'Aragó, d'on arrasà sostrades procedents de Terol, Tarazona i Barbastro. El 'Barbastro Ceiling' emplaçat a la sala de billar (Billiard Room) fou, com tants altres, necessàriament ampliat per adaptar-se al seu nou 'expositor'.<sup>273</sup> Theo i John van der Loo, subcontractats per Julia Morgan i amb taller a Oakland, foren els encarregats d'elaborar les imitacions afegides. Les seves dimensions passaren de 4'80x7'80 metres a 5'62x13'00 metres de llarg, augmentant-se el sostre en quatre trams i tres carrers en cadascun d'ells. Tot i els orígens aragonesos, l'estil pictòric i la composició de les bigues mestres em recorden a la fusteria medieval burgalesa [Figs. 111-112]. Pocs anys abans d'aquesta operació, el 1924 el traficant vengué a George Fox Steedman un embigat procedent del convent de San Francisco de Daroca.<sup>274</sup> Amb una hipocresia que causa estupor, el 1927, Mildred Stapley publicà un article on abordava la riquesa del patrimoni ligni aragonès, concretament de Terol, lamentant-se dels atemptats contra ell perpetrats.<sup>275</sup>

<sup>271</sup> DUVA, Jesús. «La joya mudéjar oculta en el palacio del 'ciudadano Kane': localizado en Estados Unidos el artesanado de un convento de Valladolid comprado por el magnate William Randolph Hearst», *El País*, 3 de febrer de 2020, recurs en línia. Direcció URL: «[https://elpais.com/cultura/2020/02/01/actualidad/1580572166\\_591143.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/01/actualidad/1580572166_591143.html)». Consulta: febrer 2020.

Sobre la Fundació i la seva missió consulteu la seva pàgina web: *Re-Habitar Tierra de Campos Fundación*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://rehabilitierradecampos.org/?v=028a54c4d521>». Consulta: febrer 2020.

<sup>272</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., p. 656 (Campo Ceiling, techo núm. 22).

<sup>273</sup> IBÍDEM, pp. 497-500, 654 (Barbastro Ceiling, techo núm. 18).

<sup>274</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «Arthur Byne... ob. cit., pp. 252-253.

<sup>275</sup> «[...] Since I first visited Teruel in 1910 several smaller and highly interesting polychrome ceilings have been removed. That from 'Jew's house', sometimes mentioned as from La Juderia [The Ghetto], passed into the hands of a Madrid dealer, whose only recollection is that it was bought by *un extranjero*. Two other ceilings have emigrated [...]: STAPLEY, Mildred. «Gothic painted ceilings from Teruel», *The Art Bulletin*, IX, 4, 1927, p. 341.

També de Terol és probable que procedeixin algunes de les taules que componen el sostre del Dormitori Hearst. L'estructura, absolutament contemporània, és deutora dels esforços i el nul coneixement de l'arquitectura Julia Morgan en les tipologies estructurals hispanes [Fig. 113]. Ella mateixa, en un viatge a Espanya patrocinat per Hearst, fou conscient de les destrosses ocasionades en el material enviat per Arthur Byne així com d'alguns dels delirants encaixos que havia liderat a San Simeón. Cobrí l'estança amb una carcassa fictícia, amb frisos en el perímetre inferior i en la part central que ostenten imatges compartimentades en els típics arcs polilobulats dels sostres de l'àrea burgalesa [Figs. 114-115]. En la part central, que sembla imitar un *almizate*, la disposició de les taules esdevé notòriament antinatural [Fig. 116]. M'atreviria a dir, a pesar de només haver restat en l'estança un període de temps inferior als deu minuts, que aquestes foren ideades específicament per aquesta ubicació, amb imatges de dubtosa originalitat en els remats finals. Les peces que componen els quatre panells inclinats segueixen l'estil pictòric de l'encavallada de Terol, però no són homogenis en qualitat i algunes, de ser medievals, haurien estat altament retocades [Figs. 117-120].

Quelcom similar succeeix amb el també sostre procedent de Terol i ubicat des del 1927 a la Villa Schifanoia de Florència, seu del Robert Schuman Center for Advanced Studies (European University Institute) [Figs. 121-123].<sup>276</sup> El sostre fou comprat per l'industrial Myron C. Taylor a través Galerías de Arte Americano, sent un dels lots que conformaren la sortida a subhasta de la col·lecció de José María de Palacio Abárzuza, tercer comte d'Almenas, realitzada a Nova York.<sup>277</sup> Com era habitual, només Arthur Byne i Mildred Stapley<sup>278</sup> pogueren desvetllar en exclusiva els orígens de l'estructura i

<sup>276</sup> Per una descripció i àmplia aportació fotogràfica vegeu: TRENTA, Ursula. «Estudio sobre un artesonado turolense existente en Italia», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 35, 1966, pp. 101-130. Sobre la història de la vila: BELLI, Gianluca; TESI, Valerio. *I luoghi del sapere: le sedi storiche dell'Istituto Universitario Europeo*. Roma: Presidenza del Consiglio di Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1997. DETTI, Emma. *Villa Schifanoia from the time of Decameron to institute Pius XII*. Florència: Sansoni, 1953. RENZI, Riccardo. «Interventi di Gherardo Bosio a Villa Acton e Villa Schifanoia», *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 23, 2014, pp. 219-227.

<sup>277</sup> Referencien la subhasta, tot i que no mencionen aquest sostre en concret: MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 586-593.

<sup>278</sup> «[...] Anotados en un catálogo del conde de las Almenas había varios cientos de objetos de arte español con sus descripciones correspondientes e informaciones complementarias. Mister Byne, el único autor con información de primera mano sobre el artesonado y el único que escribió el catálogo publicado por la Art Association, describió el artesonado, catalogado con el número 422, como conteniendo setenta y ocho casetones, vigas y las tablas de los paneles. Continúa su descripción diciendo que se trata de un artesonado mudéjar que fue pintado por artistas moriscos ajo la dominación cristiana, sobre madera de pino de excelente calidad, y que era de Teruel, Aragón. Según él, había sido comprado por el conde de las

com aquesta havia acabat a les mans del seu darrer propietari, un personatge interessat en el patrimoni ligni com ja ha estat esmentat, posseïdor d'almenys un embigat del desmantellat castell valencià d'Alaquàs.<sup>279</sup>

La història del Hearst Castle i per suposat la de la seva col·lecció de sostres encara tenen molt a aportar. La seva construcció i 'farciment' esdevenen un cas paradigmàtic que il·lustra de manera extraordinària sobre les pràctiques i tendències del col·leccionisme de principis del segle passat. A més, la tasca de documentació realitzada sobre les obres en ell integrades proporciona llum sobre uns circuits comercials deliberadament opacs, aportant dades sobre altres casos que en aparença no hi estan connectats. I és que, a través seu, he pogut matisar la figura de l'eivissenc Josep Costa Ferrer, antiquari i col·leccionista que tingué en el seu poder les tauletes procedents del Palau Reial de l'Almudaina, avui part del fons del Museu de Mallorca i únics vestigis lignis medievals del conjunt àulic (NIGS 23725, 23726 i 23727) [Figs. 19-21].

### 3.2 De la col·lecció Costa-Ferrer al Museu de Mallorca: interrogants sobre les tauletes del Palau de l'Almudaina

Josep Costa Ferrer (1876-†1971) és especialment conegut com *Picarol*, el pseudònim que emprava com a dibuixant i caricaturista, sent una figura rellevant en l'àmbit de la il·lustració gràfica i política catalana del primer terç del segle XX.<sup>280</sup> Molt menys estudiada és la seva faceta com arqueòleg aficionat i antiquari.<sup>281</sup> El desembre de 1928 inaugura a Palma de Mallorca el seu establiment, *Galerías Costa* (1928-1989)<sup>282</sup>, una institució que durant les dècades dels anys trenta, quaranta i cinquanta fou clau per la dinamització del panorama artístic local, impulsant les carreres d'artistes com Antoni

---

Almenas cuando fue arrancado de un palacio turolense arruinado y trasladado a su casa de Madrid en una fecha desconocida. Pero parece que el ensamblaje original no se acoplaba al lugar donde fue destinado, por lo cual el conde ordenó una nueva estructuración utilizando las vigas originales, tal como existe hoy en día en villa Schifanoia [...]: TRENTA, Ursula. «Estudio sobre un artesonado... ob. cit., pp. 122-123. Referència del catàleg: STAPLEY, Mildred; BYNE, Arthur. *Spanish Art Collection of the Conde de las Almenas (sale catalogue)*. Nova York: American Art Association, 1927.

<sup>279</sup> Vegeu les notes 158-159.

<sup>280</sup> TORRES, Sonya. *Josep Costa Ferrer 'Picarol' (1876-1971): un dibuixant eivissenc i el seu temps*. Sant Jordi de Salines: Res Pública, 2001.

<sup>281</sup> Fruit d'aquest interessos: COSTA FERRER, Josep. *Mallorca: Guía gráfica Costa*. Palma de Mallorca: Galerías Costa, 1929.

<sup>282</sup> Galerías Costa, *Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.eif.es/veus/Galerias-Costa/>». Consulta: gener 2019.



Marí Ribas, Narcís Puget o Mariano Tur de Montis. Aquesta activitat més centrada en el mecenatge era combinada amb exposicions retrospectives de caire mediàtic, dedicades a la trajectòria de personalitats artístiques de primer nivell com Picasso, protagonista d'una mostra de litografies l'any 1948. Amb anterioritat, el 1927, havia intentat tirar endavant un negoci d'antiguitats a Chicago, *Spanish Shop*. Argelles i Costa, que no prosperà. Aquest interès manifest probablement motivà que la Galeria actués com a sucursal de la Casa Renart de Barcelona.

Es té coneixement dels seus viatges, avesats al contacte i adquisició d'antiguitats però, respecte els detalls de les seves vendes la informació escasseja, almenys que jo hagi identificat. En conseqüència, em resulta interessant comprovar la seva implicació en la venda del pati del Palau d'Ayamans de Palma a William Randolph Hearst el 1929, per al projecte californià, que comptà amb Arthur Byne com a mediador.<sup>283</sup> Aquest darrer mentí a Julia Morgan a l'explicar que l'arquitectura havia estat demolida ja que, en realitat, el palau seguia dempeus sent el pati l'únic espai que havia estat desproveït dels seus elements originals.<sup>284</sup> Josep Costa participà, en paraules de José Miguel Merino de Cáceres, en la liquidació del patrimoni històric-artístic privat de la capital mallorquina. Dita implicació li seria especialment convenient durant les obres i la tasca de decoració del Palau March (1940-1945)<sup>285</sup>, encarregades pel financer Juan March Ordinas<sup>286</sup>, que perpetrà juntament amb l'arquitecte Lluís Gutiérrez Soto i el pintor Josep Maria Sert.<sup>287</sup> Les operacions foren legals però resulta evident que Josep Costa Ferrer, a banda d'un interès personal en aquest tipus de béns, era conscient dels beneficis comercials que se'n podien extreure. El sistema encara estava per regular-se i

<sup>283</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; Martínez, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...* ob. cit., pp. 482-487.

<sup>284</sup> IBÍDEM, p. 483 (nota 94).

<sup>285</sup> L'edifici de l'actual Fundació fou adquirit l'any 1916, conegut com Can Gallard del Canyar. De la primera rehabilitació, finalitzada l'any següent, se n'encarregà l'arquitecte Guillem Reynés Font que en modificà els interiors d'acord als nous usos de l'immoble: SEGUÍ, Miguel; GONZÁLEZ, Elvira. «El edificio del Museo Fundación Juan March: una aproximación histórica», *Fundación Juan March*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.march.es/arte/palma/edificio/index.aspx?l=1>». Consulta: gener 2019.

<sup>286</sup> Per un perfil biogràfic vegeu: CABRERA, Mercedes. *Juan March (1880-1962)*. Madrid: Marcial Pons, 2011. FERRER, Pere. *Juan March: los inicios de un imperio financiero (1900-1924)*. Palma: Cort, 2001. ÍDEM. *Juan March: el hombre más misterioso del mundo*. Barcelona: Zeta Bolsillo, 2010. SUREDA, Josep Lluís. *Fantasia y realidad en el expolio de Barcelona Traction: apunte para una biografía de Juan March Ordinas*. Cizur Menor: Civitas Thomson Reuters, 2014.

<sup>287</sup> MARÈS, Federico. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona, 2000, p. 229. Vegeu també: MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 2... ob. cit., pp. 242-243 (Palau March).

per ell navegaven compradors de sucós perfil, en la seva majoria de caràcter compulsiu i empedreïts, sent William Randolph Hearst el somni de qualsevol traficant o antiquari. Per tant, em pregunto: si es poguessin analitzar les transaccions per ell efectuades, el seu record seria tant blanc com el de dibuixant i el de director i dinamitzador de *Galerías Costa*? Sense comparar la seva activitat amb els estratagemes que caracteritzaren a Arthur Byne, fou Josep Costa Ferrer una persona que negocià amb objectes amb valor patrimonial o únicament fou conscient de les esquerdes inherents en el mercat de l'art durant aquests anys?

Resulta simptomàtic, i d'altra banda poc sorprenent, que la donació al Museu de Mallorca de les tres tauletes procedents del Palau de l'Almudaina (NIGS 23725, 23726 i 23727) no anés acompanyada per cap tipus d'informació. La seva arribada a la institució es feu per via pública, efectiva l'any 1986 i per mitjà del seu fill, Josep Costa Gibert.<sup>288</sup> Marcel Durliat, el 1964, donà testimoni dels tres fragments i els esmentà com a part de la col·lecció 'Font de Palma' (Bartomeu Font Obrador), en dipòsit al Museu Municipal de Valldemossa.<sup>289</sup> Quan i com passaren a mans de Josep Costa Ferrer? Gràcies a l'inventari publicat per Gabriel Llompart sobre la pintura gòtica del Regne de Mallorca sembla que pot constatar-se que les tres peces encara es trobaven a Valldemossa l'any 1978.<sup>290</sup> Juntament amb elles n'hi havia exposades dues més, també procedents de l'Almudaina i on es representaven un lleó rampant sobre fons blanc i un castell heràldic amb tres torres respectivament.<sup>291</sup> Què fou d'elles? En els crèdits fotogràfics que acompanyen la seva descripció s'esmenta l'arxiu Jeroni Juan Tous i, consultant el seu fons al Consell de Mallorca, totes aquestes taules a excepció de la imatge del castell

<sup>288</sup> Agraeixo a la conservadora del Museu de Mallorca, Rosa Maria Aguiló, que a banda de proporcionar-me aquests detalls intentés cercar -tot i que sense èxit- altra documentació complementària.

<sup>289</sup> «[...] Els amos successius, Jaume el Conqueridor, els infants Pere de Portugal, Pere d'Aragó i Jaume, hereu designat del tro de Mallorca, hi degueren efectuar tanmateix reparacions i arranjaments, als quals semblen lligar-se tres planxes pintades passades de la col·lecció Font de Palma al Museu Municipal de Valldemossa. Pertanyen probablement a un plafó d'estil mudèjar i prenen la seva decoració de faules, de la lluita i de la caça, és a dir, de temes profans aleshores en voga, especialment en els països on es mantenia un contacte entre les civilitzacions cristiana i musulmana, com la Península Ibèrica i Sicília [...]»: DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*, Els Treballs i els dies I. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1964, p. 183.

<sup>290</sup> LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 3. Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editors, 1978, pp. 17-18 (Núm. 4). Des del Museu de Valldemossa no tenen constància de com les taules acabaren per formar part de la col·lecció Costa.

<sup>291</sup> IBÍDEM, p. 18 (Núm. 5).

apareixen detallades com part de la col·lecció Costa-Ferrer i en relació a Valldemossa.<sup>292</sup> És possible que els seus hereus decidissin no donar enterament a l'Estat aquesta mostra representativa dels teginats de l'Almudaina? Continuen sent propietaris de les altres dues peces? Mallorca, que només ara comença a prendre consciència del seu patrimoni ligni, durant anys ha desatès els sostres en ella preservats, amb conseqüències desastroses.

El cas de les peces de l'Almudaina però, no és ni el més sorprenent ni el menys documentat ja que, l'any 1997, el Govern de les Balears adquirí a través de la casa de subhastes Christie's una coberta procedent de Can Verí, propietat de la família Cotoner per valor de 16 milions de pessetes [Fig. 125].<sup>293</sup> La seva sortida al mercat internacional fou consentida pel propi Ministerio de Cultura, a pesar les alertes de la policia de duanes, que assenyalaren imprecisions en les informacions proporcionades, catalogant-se com a obra religiosa. La identificació si més no sembla que pretenia despistar, especialment atenent a les dades publicades amb anterioritat per Joana Maria Palou i Luis Plantalamor. L'identificaren com a coberta original del palau de Can Verí conservant-se, almenys el 1974, a So'n Verí de Marratxí [Fig. 126].<sup>294</sup> Desgraciadament, a pesar de la seva recuperació, el seu destí fou fatal consumint-se deu anys després rere les flames que arrasaren el polígon de Son Fuster, dipòsit i magatzem del Museu de Mallorca.<sup>295</sup> Mesos després de l'incident, els mitjans de comunicació locals denunciaren com les seves restes no havien estat degudament recuperades o emmagatzemades,

<sup>292</sup> Les taules corresponen als números 57-60 de l'inventari de l'Arxiu Fotogràfic Jeroni Juan Tous, disponible en accés obert a la pàgina web del Departament de Cultura, Patrimoni i Esports del Consell de Mallorca, conservant-se físicament a la Biblioteca de Cultura Artesana de Palma de Mallorca.

<sup>293</sup> MANRESA, Andreu. «El Gobierno balear compra una obra mudéjar que fue exportada. Los dueños del artesanado mallorquín pretendían venderlo en Londres», *El País: Cultura*, 29 de desembre de 1997, recurs en línia. Direcció URL: «[https://elpais.com/diario/1997/12/29/cultura/883350003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/12/29/cultura/883350003_850215.html)». Consulta: gener 2019.

<sup>294</sup> «[...] El de Ca'n Verí está formado por una estrella que se desdobra en dos hexágonos en forma de aspa, unidos perpendicularmente a otros hexágonos, relacionados entre sí mediante otra estrella. Su estructura está formada por listones segmentados longitudinalmente, describiendo casetones decorados con motivos vegetales estilizados, geométricos y con las típicas rosetas [...]»: PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, XII, 1974, p. 146. Vegeu també: DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 160-161 (Foto XXIV, A: Son Verí, Marratxí. Sostre mudéjar procedent de Can Verí, de Palma).

<sup>295</sup> DÍAZ, Mariana. «El incendio destruye dos artesanados del siglo XIV y de estilo mudéjar», *Última Hora: Sucesos*, 20-01-2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/sucesos/ultimas/2007/01/20/507477/incendio-destruye-dos-artesonados-del-siglo-xiv-estilo-mudejar.html>». Consulta: gener 2019.

deixant constància del desinterès manifest pel conjunt i la resta d'obres afectades.<sup>296</sup> La humiliació pública resultà efectiva ja que, dos dies després, els fragments foren portats al dipòsit de Son Castelló.<sup>297</sup>

Retornant a les tauletes de l'Almudaina, una sisena peça que s'afegeix a les ja conegudes i referenciades, és la conservada a la reserva del Museu de Mallorca i, a diferència d'elles, conté en posició central l'epígraf cúfic «*mulk* ملك» (la sobirania, règia i divina) (NIG D0516/073) [Fig. 22].<sup>298</sup> El seu ingrés es produí per dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana, en una data que desconec.<sup>299</sup> A pesar de les seves divergències decoratives he pogut comprovar com no es tracta de cap *unicum*, alberga el mateix contingut textual i disposició estètica que el fragment ligni dibuixat per Rafael Ysasi entre 1920 i 1921, al·lusiu a una secció del fris inferior d'una coberta desapareguda però antigament ubicada a la sala de l'Arxiu del Regne de Mallorca, quan aquest es trobava en les dependències de l'Ajuntament de Palma [Fig. 124].<sup>300</sup>

<sup>296</sup> «[...] Retirada la estructura de la nave, que tras el incendio amenazaba con derrumbarse y limpiado una parte del solar, la vigilancia de guardias de seguridad privada, habitual en los primeros meses después del siniestro, también ha desaparecido. El solar tiene ahora sus puertas abiertas de par en par. Y los restos de los dos valiosos artesonados, ejemplos singularísimos del arte mudéjar en Mallorca, se encuentran al alcance de cualquiera, junto al destartado edificio Flex, amontonados como si no fueran más que escombros inservibles, pese a que muchas de las maderas todavía conservan restos de su policromía característica [...]»: VICENS, Miquel. «El Govern abandona los restos de los dos artesonados del siglo XIV quemados en enero», *Diario de Mallorca: Patrimonio*, 16-08-2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/08/16/govern-abandona-restos-artesonados-siglo-4355351.html>». Consulta: gener 2019.

<sup>297</sup> VICENS, Miquel. «El Govern rectifica y retira los últimos restos del artesonado del siglo XIV que abandono», *Diario de Mallorca: Patrimonio*, 18-08-2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/08/18/govern-rectifica-retira-ultimos-restos-4354332.html>». Consulta: gener 2019.

<sup>298</sup> Per una major contextualització del seu contingut epigràfic vegeu el subapartat «11.3.3 La cultura material: vies d'introducció i circulació del repertori epigràfic àrab», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>299</sup> Vegeu la nota 40.

<sup>300</sup> YSASI, Rafael. *Museo Diocesano Arqueológico Diocesano*, Vol. 1 (còpia facsímil editada i transcrita per Rosa Maria Aguiló i Joana Maria Palou Sampol), El fons documental del Museu de Mallorca III. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, Conselleria de Cultura i Participació d'Esports, 2018, f. 124, làmina CXVI, número d'inventari 3462. El Museu de Mallorca conserva el treball original (Volum 1: DA09/22/123a i Volum 2: DA09/22/123b), amb el que vaig poder treballar durant la meva estadia d'investigació a Palma el desembre de 2018. Agraïxo tant al llavors director del Museu, el Sr. Bartomeu Salvà, com a la conservadora Rosa Maria Aguiló les facilitats ofertes durant les jornades que vaig passar en les seves instal·lacions. Matisar que cito la còpia facsímil perquè la vaig adquirir durant aquest període i perquè es tracta d'una acuradíssima i preciosíssima edició. Atesa la seva publicació no vaig sol·licitar digitalitzacions de les làmines originals, a diferència d'*Oratorios Primitivos de Mallorca: 1900-1928* (Museu de Mallorca, Fons Rafael Ysasi, NIG. 27634). Sobre la ubicació d'aquest antic teginat vegeu: CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit de l'església de Sant Andreu... ob. cit.

D'entre totes elles, les tauletes que contenen les representacions del torneig, la comitiva de caça i l'apologia a la medicina, aparentment, podrien considerar-se part d'un mateix embigat, ja que presenten unes característiques estilístiques homogènies.<sup>301</sup> El fragment epigràfic mostra l'aplicació d'un altre tipus de recursos decoratius, amb marcs que encaixen la seqüència de forma lleugerament distinta als tres anteriors. La seva riquesa iconogràfica contrasta contundentment amb el corpus de teginats conservats en l'àmbit eclesiàstic i domèstic de Palma, exempt de figuració i amb un repertori que es concreta en motius abstractes vegetals, florals i cal·ligràfics. El seu llenguatge artístic fou resultat d'una escola de pintura, que irrompé en l'escenari artístic mallorquí el primer terç del segle XIV.<sup>302</sup> És aquesta particularitat quelcom únic? La seva destinació àulica motivà la seva excepcionalitat? Atenent als vestigis conservats en l'actualitat tot sembla apuntar en aquesta direcció però podria no correspondre's amb la realitat lignia medieval.

La seva autoria s'ha atribuït tradicionalment a un grup de pintors denominats 'Mestres de l'Almudaina', dirigits per Francesc Cavaller, artesà amb taller propi que participà en el projecte constructiu, urbanístic i polític de Jaume II de Mallorca concretant-se la seva tasca al palau de la ciutat entre 1309 i 1310, que comptà amb la participació de dos *fadrins* seus.<sup>303</sup> En fou el mestre major, ocupat de la decoració del Palau de les Dones i, en les mateixes dates, també treballà en les obres del castell de Bellver, al *Puig de la Mesquita*.<sup>304</sup>

Com esmenta Jaume Sastre, qui ha treballat els llibres d'obra d'ambdues arquitectures, les traces materials de la seva actuació han desaparegut en la seva majoria, com els

<sup>301</sup> «[...] les tres taules representen un cert esquematisme en el tractament del fons, un ritme en el qual marca la pauta l'alternança de la vegetació i una composició que en cap moment perd la simetria. A més aquestes tauletes d'enteixinat presenten uns determinats trets que podrien fer pensar en una certa classificació estilística dins del que anomenaríem mudejarisme, encara que barrejat amb elements de gust i ambient cortesà [...]»: SAURA, Mercè. «Mestres de l'Almudaina» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, p. 117.

<sup>302</sup> Sobre aquesta escola de pintura vegeu el capítol 14 del bloc dedicat al Regne de Mallorca, corresponent a la *Segona Part*.

<sup>303</sup> SAURA, Mercè. «Mestres de l'Almudaina... ob. cit., pp. 115-117.

<sup>304</sup> Al Castell de Bellver hi treballà entre octubre de 1309 i març de 1310, percebent un salari de 26 diners, superior a la nòmina de l'Almudaina, probablement per sufragar els desplaçaments. Referent a la seva actuació només s'han identificat tres bandes horitzontals superposades i aplicades en els arrencaments de les voltes de la Sala de Jovellanos: SASTRE, Jaume. «El llibre d'obra del Castell de Bellver (1309-10)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 165-202, esp. 175-177.

envans que policromà per la capella de Santa Anna i les pintures de l'*alcuba de madona la Regina* i l'*alcuba de sobre lo palau de les dones*.<sup>305</sup> L'ala oest, que estava distribuïda al voltant el pati de la *regina*, posterior al també dit *del castell*, fou on s'ubicaren les dependències femenines. Aquestes connectaven amb les estances del rei corresponents al segon pis. En l'àrea inferior es trobaven els banys i certes cambres de servei com la *cuina de la regina*, la botelleria i el rebost. Sobre aquest corredor es construí l'*alcuba* amb porxo decorat pel pintor, tal i com detalla la documentació referent a l'agost de 1309:

«[...] Item pagam an Francesch Cavaler per lo portxe de la alcuba de Madona la Regina que és de sobre lo palau que pintà a preu fet... VIs., X d. [...]»<sup>306</sup>

Al meu entendre, aquesta informació no permet apuntar inequívocament el Palau de les Dones com origen de les tres tauletes. La documentació tampoc explicita que Francesc Cavaller es dedicés a policromar posts, biguetes o taules tot i que seria possible que ell, o el seu equip, en fossin responsables atenent el seu involucrament i categoria professional. També podrien adjudicar-se a *Petro pintor* (1309) o *R. pintor* (1309-1310), qui comptà igualment amb aprenents al seu costat (*fadrí d'en R. pintor*).<sup>307</sup> Un altre problema que fa perillar l'assumpció historiogràfica és la supressió del porxo referenciat l'any 1489. I és que, a pesar de la vàlua d'aquestes referències, el cert és que els llibres de fàbrica fan al·lusió als darrers trams de la reestructuració de l'antiga arquitectura islàmica, ambició encetada vers 1305 i que culminaria en temps de Sanç I.<sup>308</sup> Entre els

<sup>305</sup> Sobre l'actuació de Francesc Cavaller a l'Almudaina vegeu: SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina*, Colecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca, 2001, pp. 78(f. 52v)-79(f. 53), 84(f. 56v)-85(f. 57), 88-89 (f. 61), 94-95(f. 64v), 98-99(f. 66v), 106, 108, 139(f. 56v), 143-144(f. 59v), 144-145 (f. 60), 148, 191. Consulteu també: LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4... ob. cit., pp. 37-41 (docs. 28-31).

<sup>306</sup> Font original: ARM, Reial Patrimoni, *Libre de la Almudaina del any M CCC IX (SIG 1189)*, f. 57. Font consultada: SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., pp. 24, 85 (f. 57). El document també es troba transcrit a: LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4... ob. cit., pp. 37-38 (doc. 28: Francesc Cavaller, Ramón pintor y P. Valentí trabajan en el castillo de la Almudaina).

<sup>307</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., pp. 106, 108, 150.

<sup>308</sup> Sobre la història constructiva de l'Almudaina durant el Regne Privatiu: DOMENGE, Joan. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca. Símbolos de poder para una efímera dinastía», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Número Especial II, 2013, pp. 79-106. ÍDEM. «Les residències dels reis de Mallorca» a, PASSARRIUS, Olivier; CATAFAU, Aymat (Eds.). *Un Palais dans la ville* (actes del col·loqui celebrat a Perpinyà del 20 al 22 de maig de 2011), Vol. 1, Collection Archéologie Départementale. Canet: Trabucaire, 2014, pp. 313-336. DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 181-198. SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., pp. 13-45.

materials constructius consten *bigues, cabrirons, fusts* de diverses espècies (de pi, de roure, de noguer, d'avet o de cirerer), *maderons, taules i tirants de València*<sup>309</sup> així com també s'esmenta la *casa de la fusteria*, emplaçada a la planta baixa de l'ala nord, juntament amb els estables i la palla i que serví de magatzem de mobles.

Clarament tots aquests elements serviren per bastir les estances i cobrir-les però les especificacions documentals es centren en l'enumeració de detalls ornamentals, confecció de mobles i acabaments d'envans i motllures.<sup>310</sup> D'entre els fusters involucrats en el procés, Jaume Sastre ja distingeix entre els proveïdors de fusta com Simon de Puig Malver, G. Jornet, Romeu Silvestre, Bernat Belot, Pere de Vilardell i G. Manyosa d'aquells mestres que treballaren i tallaren les distintes peces, habitualment mobiliari, tals com Pere Johan<sup>311</sup>, Bernat Vilar i Jaubert Amill.<sup>312</sup> L'assumpte, per tant, es presenta més complex d'allò abordat en un primer moment.

Un altre factor a tenir en compte són els nombrosos desmantellaments i canvis morfològics que sofrí l'Almudaina en època moderna i contemporània. A l'Arxiu del Regne de Mallorca vaig poder consultar un interessant treball de fi de màster, conduït per Antonio Pons Cortès en el que es recullen una sèrie de documents al·lusius a les reformes del segle XVI.<sup>313</sup> En citaré simplement dos que em semblen prou il·lustratius, que testimonien l'enorme fragilitat de la seva materialitat medieval. Cal recordar que el Palau fou seu de l'Audiència en temps de Felip II, residència del Virrei i del Capità

<sup>309</sup> «[...] És lícit pensar que, si es podia, es decorava tot. Probablement aquest és el cas de les estances de l'Almudaina –encara que no s'especifica amb exactitud on intervenen els pintors– i sembla evident en el de la Suda de Tortosa, on el 1365 es van pintar jàsseres, capçals i altra fusta per a diversos teginats, però també permòdols de pedra; en fi, el que es diu amb un genèric 'ço que'n calia per pintar' a les estances del Castell [...]»: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 30-31.

<sup>310</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., p. 20.

<sup>311</sup> Pere Joan fou un fuster amb una trajectòria vinculada al regnat de Sanxo I, intervenint en la fortalesa de Capdepera el 1316, en la remodelació de les drassanes, en l'església de Santa Fe o en el celler d'Inca: SASTRE, Jaume. «Pere Joan fuster, un carpintero trecentista mallorquí (1309-1348)» a, BARCELÓ, Maria (Ed.). *La Manufactura urbana i els menestrals*, ss. XIII-XVI: IX Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma, 21-23 de novembre de 1990. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 1991, pp. 403-416. Es fa ressò del seu treball: CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 50-51, 61, 66, 69, 164, 167-168, 210, 288, 305.

<sup>312</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., pp. 30, 34-35.

<sup>313</sup> PONS, Antoni. *El Castell reial de l'Almudaina. Les reformes del segle XVI. El cas del Saló del Tinell* (treball de fi de màster inèdit). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2012.

General i, posteriorment, centre administratiu del Real Patrimonio de les Balears, actuant com a residència oficial de la monarquia espanyola.

A principis del segle XVI, les noves funcions judicials demandaren canvis estructurals i l'adequació dels interiors. El Tinell fou reformat entre 1518 i 1521, encarregant-se de dita operació els metres Esteve Sanxo i Miquel Burgera que cobraren la suma de 671 lliures, 13 sous i 11 diners. Un detall a notar és la retirada i reposició del *gran teginat*:

«Item a XXV de agost MDXXI pagui a Steve Sanxo fuster y Miquel Burguere picapedrer mestres de les obres reals de la present ciutat y regne de Mallorques les quals de manament y ordinatio mies han despès en la obre feta en lo castell real de la present ciutat en los anys mdxviii, mdxviii, dxx e part del any mdxxi, ço és en desfer y fer de nou un molt gran teginat de la sala maior del dit castell dita inferior, baix del pati com axí fos molt necessari y oportú per lo gran perill en que stave e perill menesave, e feren se dites despeses axí en compre de lenyam, clavó, cals guix, grave, ptespol, nòlits y port de lenya en dit castell, en serrar lenya en compte de mitgans com encara jornals de mestres, manobres y ajudants y moltes altres coses segons compte quen donaren lo qual cobri ab àpocha closa per en Miquel Soler misser axí com apart etc. Sexcentas septuaginta una libras terdecim solidos undecim denarios». <sup>314</sup>

Amb anterioritat, el 1516, en l'àrea ocupada per l'apartament del Lloctinent General, es cobrí amb 'llenya' l'habitació destinada al Regent de Cancelleria:

«Item a x de janer mdxvi pagui o per mi mon lloctinent annen Jaume Santàngel maiordom de la casa del molt spectable lloctinent general don Miquel deGuerrea les quals de manament y ordinatio del dit mon lloctinent ha despeses en lo mes de octubre a any mdxv, ço és en adobar un terredet y fer una mitgenada en la cuina del dit senyor lloctinent y cobrir una cambre de lenya a hon dorm lo magnífich micer Francesc Ros, regent la Cancelleria, lo qual habita en lo dit apartament del dit lloctinent, y fer un cancell de lenya en una porta de cambre del dit senyor regent, com així fos molt necessari y oportú per la gran ruina en que stave, e feren se dites despeses axí en compre de lenya, cals, guix, mitgans com encare jornals de mestres y manobres e altres coses segons compte quen dóna lo qual cobri apsemps ab àpocha closa per en Miquel Soler notari axí com appar etc. Decemnovem libras quattuordecim solidos et sex denarios». <sup>315</sup>

<sup>314</sup> Font original: ARM, Reial Patrimoni, Sig. 3676, fol. 49. Nota consultada: IBÍDEM, p. 53 (nota 169).

<sup>315</sup> Font original: ARM, Reial Patrimoni, Sig. 3671, fol. 51v. Nota consultada: IBÍDEM, p. 44 (nota 132).



En l'actualitat res queda del seus embigats originals i, una visita per les estances accessibles, deixa evidència del seu més que probable desballestament, fragmentació o desaparició mostrant estructures de fàbrica moderna i amb uns únics vestigis decoratius, en la seva majoria altament restaurats [Figs. 127-132].<sup>316</sup>

A pesar d'aquesta revisió i premisses, per mi altament necessàries, les tauletes conservades al Museu de Mallorca permeten parlar sobre l'Almudaina medieval, tot i que des d'una altra perspectiva. Com apuntà Marcel Durliat, totes elles fan referència a la cultura de cort però també concreten vincles amb la història de l'edifici i el seu propòsit. L'escenificació d'una justa entre dos cavallers mostra un esquema arquetípic, d'alta circulació per Occident, però en la seva heràldica Magdalena de Quiroga identifica les armes del comte d'Empúries (faixes de gules sobre camper d'or) i el bisbe de Barcelona (creu grega de gules), ambdós part de l'empresa militar involucrada en la conquesta de Mallorca.<sup>317</sup> Tot i que l'enfrontament entre sí sigui fictici la seva representació podria ser una al·lusió als fets històrics, que donaren peu a la constitució d'un nou Regne i d'una dinastia independent de monarques (1276-1285 i 1289-1343). La seva impressió en un fragment d'embigat donaria peu a un contingut iconogràfic ideològic?

La caça, referenciada en la comitiva encapçalada per un falconer al capdavant del grup de genets mostra el tercer cavall amb una gualdrapa decorada amb un lleó rampant en gules sobre fons blanc. Per Magdalena de Quiroga, més que un emblema podria tractar-se d'una figura heràldica, d'interès decoratiu. La tauleta que constava a Valldemossa amb aquesta exacta descripció li fou anàloga? D'altra banda, les activitats cinegètiques formaren part de l'oci de l'elit i el propi recinte de l'Almudaina comptava amb l'*hort del rei* i una *falconera*. Aquesta hi fou construïda el març de 1311, amb pedra de marès, per

<sup>316</sup> CONRADO, José Francisco. *El Real Sitio de la Almudaina: palacio de los reyes de Mallorca*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992. Personalment, he d'agrair al departament de gestió fotogràfica de Patrimonio Nacional l'haver-me facilitat l'accés al recinte fora les hores de visita regulars. D'aquesta manera vaig per poder prendre fotografies dels distints espais i d'aquells embigats que actualment hi estan instal·lats.

<sup>317</sup> Tradicionalment l'heràldica dels dos genets s'havia atribuït a una variant del Senyal d'Aragó i a la Confraria de Sant Jordi: SAURA, Mercè. «Mestres de l'Almudaina... ob. cit., p. 116. Tanmateix les potencials armes d'Aragó són pals de gules i aquí el que es representa són cinc faixes de gules sobre camper d'or. Respecte la creu de Sant Jordi les companyies de cavalleria començaren a emprar-la a partir 1359, quelcom que entra en conflicte amb la cronologia de les taules (primer quart del segle XIV). D'aquí la nova atribució al bisbe de Barcelona: QUIROGA, Magdalena. *Patrimoni heràldic*, Catàlegs del Museu de Mallorca 1. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, Conselleria d'Educació i Cultura, 2007, p. 216.

destinar-hi les aus de presa atrapades i, ocasionalment, serví de gàbia per animals exòtics, oferts pels ambaixadors nord-africans.<sup>318</sup> Posteriorment, el 1313, el lloctinent de la Governació feu disposar una perxa per falcons prop de la porta de palau ja que distints nobles els lluien a mode de distintiu, una mostra de la seva condició social.<sup>319</sup> És la taula una remembrança d'aquestes activitats i del seu concret desplegament àulic?

Per concloure, mencionar que Joan Domenge senyalà com en la decoració dels embigats de l'Almudaina hi hauria rastres del substrat cultural islàmic de l'Illa.<sup>320</sup> Bona mostra del mateix és la tauleta que conté l'epígraf «*mulk* ملك» (la sobirania, règia i divina) (NIG D0516/073). La seva identificació no resulta ni excepcional ni anòmala ja que l'epigrafia islàmica formà part de la realitat artística de la Corona d'Aragó. Entre les produccions on aquesta incideix pot destacar-se la pintura mural domèstica, d'on rescato els fragments procedents del carrer de la Pelleteria 13 i els de Can Catlar de Llorer, al carrer de Can Savellà 3, també coneguts com Fresc Champassak i avui part de la col·lecció del Museu de Mallorca (NIG 10.576-77).<sup>321</sup> A l'Almudaina, igualment, s'ha de remarcar el treball d'un bon nombre de sarraïns, molts d'ells en condició d'esclaus, en un engranatge de treball que facilità el traspàs d'informació visual entre cultures.<sup>322</sup> Queda per definir quin fou el model d'assimilació seguit pels sobirans del Regne Privatiu envers el passat islàmic autòcton més immediat, que complementarà els horitzons de la rica cultura figurativa i decorativa baixmedieval mallorquina. Els sostres recentment desvetllats a Palma contribueixen indubtablement al seu perfil, com intentaré demostrar en successius capítols.

<sup>318</sup> «[...] Cada any en arribar la primavera hi havia homes que dedicaven part del seu temps a espiar el vol dels falcons per caçar-los als seus nius. La Procuració Reial pagava generosament a aquells que n'aportaven algun exemplar, el qual es guardava al a falconera fins a l'arribada del falconer reial, procedent del Rosselló [...]»: SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., p. 28 (nota 16).

<sup>319</sup> IBÍDEM, p. 29.

<sup>320</sup> DOMENGE, Joan. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca... ob. cit., p. 89.

<sup>321</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures en l'àmbit civil a Mallorca (s. XIII-XV). 146 Casos i una classificació*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2017, pp. 137-138 (Fitxa 121). SABATER-REBASA, Sebastiana. «La pintura a l'època del Regne Privatiu» a, *Bellver 1300-2000: 700 anys dels castell*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2001, pp. 35-46.

<sup>322</sup> Per un llistat amb el nombre i noms d'aquests vegeu: SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial...* ob. cit., pp. 150, 184.

### 3.3 Els vestigis d'un estrall: la coberta de l'església del Salvador de Sagunt

El patrimoni ligni valencià no ha format part d'aquests episodis d'espoli més mediàtics, sent l'aragonès el que ha sofert les pèrdues més conegudes i contundents. Ara bé, casos com el del palau d'Alaquàs, anteriorment citat, recorden com els valencians tampoc foren aliens a les pràctiques de traficants i antiquaris. Afortunadament, les distintes actuacions i els moviments perpetrats en sostres comencen a aflorar de manera tímida en treballs que rescaten el seu camuflatge, recopilant aquelles al·lusions dispersades per distints autors de principis del segle passat. La història de la coberta de l'església del Salvador de Sagunt permet il·lustrar-ho. Li fou arrencada a principis del segle XX, en una operació executada i liderada pel propi mossèn i de la que pocs autors es feren ressò. Carlos Sarthou fou un dels primers en donar la notícia, ocorreguda amb anterioritat a l'any 1917, sense agregar però cap comentari o denúncia al respecte:

«[...] En el interior llama la atención ver en los ángulos del apoyo de los arcos, el arranque de los nervios para las bóvedas ojivales. Pero estas no se llegaron a edificar y quedó como definitiva la techumbre de barraca árabes con tablas policromadas al estilo mudéjar, hoy desaparecidas al renovar el tejado [...]». <sup>323</sup>

Dedueixo que aquesta postura prudent estigué motivada per la impossibilitat de revertir la situació, ja que la seva preocupació envers la conservació del patrimoni ligni fou compromesa i activa, tenint un paper summament decisiu en el manteniment de l'església de Sant Feliu de Xàtiva, de la que no pogué evitar la caiguda i destrucció del seu sostre, com he relatat en apartats anteriors.<sup>324</sup> Contemporàniament, l'actitud de Luis Tramoyeres tingué un toc lleugerament reivindicatiu.<sup>325</sup> Uns anys més tard, el 1923, Elías Tormo<sup>326</sup> també es faria ressò de l'episodi i encoratjaria a un dels seus alumnes,

<sup>323</sup> SARTHOU, Carlos. «Antigüedades de Sagunto», *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, Vol. 5, Núm. 2, 1916-1917, pp. 66-67. *Museum*, recurs en línia, dipòsit digital de documentals de la UAB. Direcció URL: «<https://ddd.uab.cat/record/60290>». Consulta: març 2020.

<sup>324</sup> Vegeu el subapartat «2.2.5 Sant Feliu de Xàtiva i la pèrdua de la seva coberta», corresponent a l'anterior capítol d'aquesta *Primera Part*.

<sup>325</sup> «[...] Las iglesias del tipo románico levantino, construidas a raíz de la conquista de Valencia por Jaime I de Aragón en 1238, tenían techumbres de madera policromada y decoración semejante al estilo mudéjar aragonés. A esta serie pertenecía la destruida, sin justificada causa, al restaurar hace pocos años la iglesia del Salvador de Sagunto [...]»: TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados de la antigua Casa... ob. cit., pp. 6-7.

<sup>326</sup> «[...] Esta armadura se ha cambiado por otra, hace pocos años, para vender lo viejo pintado [...]»: TORMO, Elías. *Levante: (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid: Calpe, 1923, p. 168.

Felipe Mateu Llopis, a fer-ne un estudi monogràfic, proporcionant majors detalls sobre el conjunt i publicant-ne fototípies fins llavors inèdites.<sup>327</sup>

Respecte la seva administració i gestió, Santiago Bru subratllà la pèrdua de dos fons documentals d'especial interès. L'arxiu municipal desaparegué a mans de l'exèrcit carlista quan aquest entrà a la ciutat el desembre de 1873 i en cremà l'Ajuntament. I, l'arxiu parroquial de la seva conveïna Santa Maria, de la que fou depenent almenys fins l'any 1954, desaparegué el mes de juny de 1936, en ple esclat de la Guerra Civil Espanyola, juntament amb altres imatges votives i religioses, altars i pintures procedents del seu interior.<sup>328</sup> Aquesta concatenació d'esdeveniments ha provocat que en l'actualitat el que ofereix l'església sigui una estampa pràcticament nua, rabiosament contemporània. En les fototípies publicades l'any 1926 encara s'aprecia el retaule barroc (1720-1750) que presidia antigament l'altar [Fig. 133].<sup>329</sup> Posteriorment, el 1948, s'eliminà l'estuc que cobria les parets interiors de la nau de l'església, deixant al descobert els carreus medievals.

Per poder conèixer la seva evolució constructiva i històrica resulta útil recórrer als relats de viatgers i historiadors que, des del segle XVI ençà, deixaren constància escrita de les seves impressions, revelant un interès sovint nul o esquiú sobre el sostre, fet que serveix de precedent i alhora de context per entendre la indiferència que despertava el patrimoni ligni medieval en la societat, facilitant certes transaccions de venda, com succeí en aquest cas. Com es ve apreciant en tot aquest recorregut historiogràfic, la coberta del Salvador no fou pas un cas aïllat. Els sostres sovint es 'moguieren' de lloc, passant a engrossir col·leccions privades i, en altres casos, simplement es tapiaren.

<sup>327</sup> MATEU, Felipe. «La iglesia del Salvador en el arrabal de Sagunto», *Boletín de la de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. 34, 3, 1926, pp. 199-208. La publicació escollida, el *Boletín*, tampoc resulta aleatòria, ja que Elías Tormo n'era col·laborador assidu: GÓMEZ, Juan. «Aproximación a 'la Iglesia del Salvador en el arrabal de Sagunto'», *Braçal: Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 53, 2016, p. 136.

<sup>328</sup> BRU, Santiago. «Aproximació al perfil biogràfic d'Antoni Chabret Fraga», *Braçal: Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 14, 1996, pp. 13-24. RONDAN, Josep. «Aquella nit de 1936», *Mayoralia de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Bodas de Plata (1961-1986)*, 1986. Juan Gómez realitza un estat de la qüestió sobre l'església del Salvador i recull aquestes notícies: GÓMEZ, Juan. «Aproximación... ob. cit., p. 136.

<sup>329</sup> El retaule originalment no havia estat concebut per l'església del Salvador sinó que fou traslladat de la cartoixa Ara Christi. Juan Gómez aporta que a l'Arxiu Lluca-Juesas es conserva una altra fotografia del mateix, a l'arxiu personal d'Emilio Lluca Úbeda, en la secció 'Imatges de Sagunto': GÓMEZ, Juan. «Aproximación... ob. cit., pp. 140-141.

Autors com Henri Cock<sup>330</sup>, Pascual Madoz<sup>331</sup>, Teodoro Llorente<sup>332</sup> i José Sanchis<sup>333</sup> mencionaren en els seus treballs l'església del Salvador però foren Antoni Chabret, Carlos Sarthou i Fortunato Selgas els que realment encetaren el debat entorn la seva erecció i cronologia. El primer fou pioner en cridar l'atenció envers el cromatisme de la coberta, que es trobava ocult rere capes de brutícia i passava inadvertit:

«[...] Esta Iglesia es ojival, pero perteneciente al arte gótico, con notables restauraciones que obedecían á las distintas épocas de su construcción. El ábside es achatado, de planta exagonal, con siete baquetones en la bóveda del altar mayor. Es de una sola nave, con tres arcos apuntados que sostienen la techumbre de madera pintada con vivos colores, al estilo mudéjar [...]».<sup>334</sup>

Antoni Chabret, si bé datà la fundació de l'església del Salvador en el temps de la configuració del Regne de València i el seu procés de repoblament (1248 *post quem*),

<sup>330</sup> «[...] En el arrobal y camino real que va á Valencia está la iglesia de San Salvador anexa á la mayor, pero es más antigua. El vicario, que tiene cargo de toda la demás clerecía, es perpétuo y lo pone el susodicho arcediano de Monviedre, y éste manda á los demás sacerdotes y clérigos [...]»: COCK, Henri. *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia (publicado por Alfredo Morel-Fatio, Antonio Rodríguez Villa)*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galv. De Aribau, 1876, pp. 210-219, esp. 218. Aquest testimoni també es recollit per: BRU, Santiago. «El acervo histórico-artístico de Sagunto visto por antiguos viajeros» a, *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte (Santiago de Compostela, 16-20 de junio. Los viajes como fuente histórico-artística)*, Vol. 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989, pp. 101-102.

<sup>331</sup> «[...] En el orden ecl. se encuentra una igl. parr. dedicada á Santa Maria, sit. En el centro del pueblo, otra filial en el arrabal del Salvador, hacia el O. el mismo [...] De la parr. filial del arrabal del Salvador, por titular este nombre, es desconocido el verdadero año de su fundación, si bien consta por tradición ser muy ant. atribuyéndola generalmente al tiempo de dominación agarena: es de piedra cantería escepto la techumbre, que está formada de madera: tiene 131 palmos de larga, 50 de ancha y 62 de alta, con 2 puertas de sencilla construcción, 4 capillas y un altar mayor, y la torre con 3 campanas y su correspondiente reloj. La sirve un vicario dependiente de la matriz [...]»: MADÓZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, T. XI. (LAB-LLER). Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847, p. 777.

<sup>332</sup> «[...] Más interesante, por su antigüedad, es la iglesia que da nombre al arrabal del Salvador. Es un templo en el que se ve la transición del arte románico al ojival, como la hemos visto en el de San Mateo, y la veremos en el de la Sangre, de Liria. La puerta, pequeña, en plena cimbra, sin otra ornamentación que la sencilla moldura que ciñe sus grandes dovelas, ofrece notable aspecto de austeridad. Tres arcos apuntados, muy abiertos (lo mismo que en las iglesias citadas de Liria y San Mateo) sostienen la techumbre de madera, construida en forma de artesa [...]»: LLORENTE, Teodoro. *Valencia*, T. I, España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia. Barcelona: Cortezo, 1887, p. 402.

<sup>333</sup> «[...] Es filial de primera de la parroquia de Santa María, la iglesia del Salvador [...] comenzada a construir a raíz de la Conquista [...] se ve la transición del arte románico al ojival, siendo muy interesante la pequeña puerta, de austero aspecto, y la techumbre de madera, en forma de artesa, antes policromada al gusto mudéjar, sostenida por tres arcos apuntados: nótanse en la fábrica de las paredes dos formas de construcción [...]»: SANCHIS, José. *Nomenclator Geográfico Eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. València: Tip. Moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922, p. 378.

<sup>334</sup> CHABRET, Antonio. *Sagunto. Su historia y sus monumentos...* ob. cit., p. 248.

considerarà que el sostre havia d'enquadrar-se al segle XV. L'observació dels nervis d'arrencament d'unes fallides voltes de creueria adossats als tres arcs torals de la nau única, que assumí com vestigis del primer projecte de coberta, motivaren aquesta proposta, que és excessivament tardana [Fig. 134].<sup>335</sup> També resulta contradictòria per l'aportació documental recollida en l'apèndix, on es relata la demanda de Pere IV d'Aragó a la vila de Murviedro passada la guerra dels Dos Peres (1356-1369). Reclamà explícitament la destrucció de l'església del Salvador i el seu campanar, ja que les seves tropes havien estat atacades des de la seva teulada. D'aquesta valuosa dada pot deduir-se que el conjunt ja havia conclòs pels volts de 1360:

«[...] PLAU Al Senyor Rey. ITEM que la Esgleya de Sent Saluador e lo campanar de aquella sien encontienent derrocats e que james hedifici no si puxa fer [...]».<sup>336</sup>

Per Fortunato Selgas, l'arquitectura de creueria hauria estat un intent per cobrir l'estructura de fusta preexistent, que acotà a principis del segle XIV.<sup>337</sup> Aquesta hipòtesi estigué basada en l'adherència dels nervis de la volta en les pilastres dels arcs de diafragma, concretament des de les impostes d'aquests.<sup>338</sup> Un altre dels aspectes a destacar del seu discurs és la detecció de l'ampliació realitzada en la darrera secció del cos de l'església, corresponent als seus peus i on hi ha emplaçat el cor elevat. Dita alteració és especialment visible en la façana externa, on s'aprecia la diferència de

<sup>335</sup> «[...] La construcción empezó al gusto de la época, y así se levantó el ábside y los muros con los arcos torales y el arranque de los nervios que habían de distribuir por la bóveda de crucería; pero en aquel tiempo se reedificaba también la iglesia parroquial, y ambas obras de cantería necesitaban muchos dispendios para llevarse á cabo en pocos años según el plan comenzado. Resultó, pues, que en el siglo XV fue más fácil y económico cubrir este templo con una techumbre de madera decorada al gusto mudéjar y dándole la forma de barraca, como se hizo en otras iglesias de esta provincia, por ejemplo, en Liria y en Játiva[...]»: IBÍDEM, pp. 249-250.

<sup>336</sup> Font original: Arxiu de la Corona d'Aragó, Reg. 1216, f. 108v. Font consultada: CHABRET, Antonio. *Sagunto...* ob. cit., pp. 447-453, esp. 452 (Document XXII). Aquesta mateixa referència es citada per: MATEU, Felipe. «La iglesia...» ob. cit., p. 202. GÓMEZ, Juan. «Aproximación...» ob. cit., p. 138. SELGAS, Fortunato. «San Félix de Játiva...» ob. cit., p. 17.

<sup>337</sup> SELGAS, Fortunato. «San Félix...» ob. cit., p. 19.

<sup>338</sup> «[...] No creemos que en la mente del arquitecto que trazó esta iglesia cupiese la idea de cubrirla de bóveda, porque así como sostuvo los arcos diagonales del ábside con soportes que arrancan del suelo, hubiera hecho lo mismo en la nave, albergando columnitas en los ángulos entrantes que forman las pilastras y el muro de cerramiento [...] Más adelante quisieron cerrarle de bóveda de crucería, ya para preservarle del fuego ó para darle mayor belleza, pero fué suspendida su ejecución acaso por economía ó ante el temor de que los contrafuertes, aunque robustos, no tuvieran resistencia bastante para sufrir la presión de una bóveda de 12 metros de ancho, dimensión enorme, que sólo alcanzan los grandes templos ojivales [...]»: IBÍDEM, p. 19.

materials emprats.<sup>339</sup> Respecte el sostre, en menyspreà la tipologia i l'acoblament, reforçant un cop més aquesta manca de valor atribuïda a l'obra:

«[...] La cubrición no puede ser más sencilla. Es de dos vertientes, que se manifiestan interiormente y sólo hay un pequeño espacio horizontal bajo la cumbre del tejado. La armadura está formada de cinco tercias en cada lado, apoyadas en los grandes arcos, y sobre ellas cargan los cabrios y los tableros ensamblados que sirven de lecho á las tejas. La techumbre, por su estructura poco complicada y modesta construcción, no hace recordar ciertamente los fastuosos artesonados que se alzaban entonces en los edificios mudéjares, pero no deja de prestarle belleza la pintura que le cubre, formando combinaciones de líneas y de colores apagados y oscurecidos por el tiempo [...]».<sup>340</sup>

Felipe Mateu Llopis fou especialment contundent en l'afirmació de que les voltes de creueria haurien precedit la sostrada però degut a la manca de recursos el projecte s'hauria truncat, a excepció de l'àrea absidal, amb una composició en planta similar a la de la capella de Santa Àgata del Palau Reial de Barcelona.<sup>341</sup> Aportà també documentació de les darreres dècades del segle XIV, quan diverses famílies benestants impulsaren la fundació de beneficis per construir-se les seves pròpies capelles en els laterals del temple, dedicant altars a diferents advocacions com al Salvador (1383) o a Sant Pere (1360), fet que referma aquesta idea de que durant la segona meitat d'aquest segle XIV el conjunt eclesiàstic ja es trobava dempeus i que finalment, i a pesar de l'ordre reial, no fou demolida:

«[...] In dei nomine noverint universi quod nos arnaldus bomfilij [...] attendentes vos jachma uxorem venerabilis bndide vallerera filiamque venerabilis jacobí eymerich quòndam ville muriveteris et vestras [...] grata et accepta caritate subsidia [...] deo [...] vile muriveteris [...] apud ecclesiam seu capellam basilicam sancti saluatoris constructam dicta villa [...] in qua hodierna die permissistis et vos obligastis instituere

<sup>339</sup> IBÍDEM, p. 17.

<sup>340</sup> IBÍDEM, p. 18. L'autor també argumenta que la troballa el 1924 d'una pila baptismal realitzada amb una clau de volta provaria dita hipòtesi.

<sup>341</sup> MATEU, Felipe. «La iglesia... ob. cit., p. 202. Més recentment: BRU VIDAL, Santiago. «Aportació a l'estudi del Gòtic Valencià: l'església saguntina del Salvador» a, *Crónica de la XII Asamblea de Cronistas del Reino de Valencia: València-Xàtiva, 12-15 d'octubre de 1978*. València: 1980, Separata.

unum perpetuale beneficium [...] viginti solidorum censualium [...] (et) in predicta ecclesia sancti saluatoris sepellire seu tumulari possitis [...].<sup>342</sup>

«[...] Collatio beneficij instituti in ecclesia sti saluatoris uille muriveteris sub invocatione sancti petri per arnaldum Aymerich presbiterem dicte ville ...».<sup>343</sup>

Un altre dels aspectes rellevants de la seva investigació són les dades que proporciona sobre el desmantellament del sostre. Mencionà a Miguel Martí Esteve (†1939), col·leccionista valencià a qui atribuï el salvament d'un conjunt de peces mentre d'altres foren dipositades a la reserva del Museu de la Ciutat de València, on segueixen sent preservades a dia d'avui [Figs. 135-136]:

«[...] Del no muy lejano y desdichado final de la armadura del Salvador han podido librarse algunos casetones que son suficiente para pregonar el admirable conjunto que ofrecía tan típica cubierta. Estos responden a dos tipos: el cuadrado y el rectángulo, cuya combinación, para cubrir los espacios entre vigas, se daba uniendo aquél a éste en extremos y lados y solamente en sentido longitudinal en piezas de bastante longitud y escaso espesor, empleadas para la guarnición de las vigas mismas, que daban así, a lo largo, la misma decoración que resultaba entre ellas [...].<sup>344</sup>

Fou només el desinterès per l'obra medieval el que motivà enterament la seva restitució? L'autor recupera una notícia documental de caràcter excepcional, el d'una restauració duta a terme el 1573 pel pintor Juan Negre, a qui s'encarregà la reparació d'una part no especificada de l'armadura. Aquesta seria insuficient ja que a les acaballes del segle XVII el sostre continuava presentant certa ruïna, fet que probablement incentivà l'interès del mossèn per enretirar-la. La seva venda potser es va veure com quelcom pragmàtic, ja que els diners aportats podrien sufragar les necessitats arquitectòniques de l'edifici:

«[...] Item hallo que auia en la dicha yglesia otro baci y demanda de la missa y salue de nuestra señora de la qual fué bacinero en el año 1573 Juan Negre pintor el qual consto

<sup>342</sup> Arxiu Diocesà de València, tom H 4, f. 34. Font consultada: MATEU, Felipe. «La iglesia... ob. cit., p. 205 (nota 2).

<sup>343</sup> Arxiu Diocesà de València, Bi. v, f. 13. Font consultada: MATEU, Felipe. «La iglesia... ob. cit., p. 205 (nota 3).

<sup>344</sup> IBÍDEM, p. 203 (nota 6). Aquest mateix text també es troba reproduït a: GÓMEZ, Juan. «Aproximación... ob. cit., p. 147.



que auia sido alcançado por quatro libras y dos sueldos los quales se retuvo en si para pintar las bigas de la yglesia de la cubierta della [...]». <sup>345</sup>

Què succeí amb les peces que passaren a formar part de la col·lecció de Miguel Martí Esteve? La visita al Museu i els seus arxius estava planificada per la primavera de 2020 però l'esclat de la pandèmia de la Covid-19 frustrà els intents mutus per encaixar-la i poder dur a terme aquest tram de la investigació. <sup>346</sup> La institució no té coneixement de cap document oficial que acrediti que la donació es feu a través del particular, tot i que s'assumeix que les peces arribaren per aquesta via. Sabrem on fou a parar la resta del sostre? Segons alguns veïns de la població, amb familiars involucrats en la 'restauració' de l'església, les peces passaren a mans particulars i d'aquests a antiquaris.

El Museu de la Ciutat de València compta amb vint cassetons –aquestes peces que Felipe Mateu descriví com 'quadrades'– que dibuixen una estrella de vuit puntes amb una cinta perlada contínua que encapsula una roseta central en relleu, amb unes dimensions de 0'25x0'25m [Fig. 137]. Els acompanyen onze tàbiques que ostenten decoració vegetal, quatre remats de tipus ornamental en forma de palmeta (0'30x0'20m), molt similars als que encara conserva l'*almizate* de la coberta de l'església de Santa Maria de Lliria i vint-i-nou peces en forma de mitja estrella integrades en catorze cassetons amb rossetes en relleu [Fig. 138]. <sup>347</sup> Felipe Mateu també adjuntà dos dibuixos corresponents a un cassetó i una peça de l'entrebigat, sent aquesta darrera iconogràficament molt similar a la que ostenta un dels embigats de la planta noble del Palau Joan Valeriola de València, on també apareix una àguila amb les ales esteses i envoltada per una cinta perlada contínua i estilitzacions vegetals d'ascendència islàmica [Figs. 139-140]. Altres peces mostren una iconografia certament curiosa a primera vista, es tracta d'unes carasses amb un aparent tocat de plomes, correlatives a la ceràmica en verd i manganès produïda a Paterna al llarg del segle XIV, que podria haver actuat com a

<sup>345</sup> L'autor referencia el foli 129 del tom H36 del llibre de Visites de l'Arxiu Diocesà de València: MATEU, Felipe. «La iglesia... ob. cit., p. 204 (nota 2).

<sup>346</sup> Vull expressar el meu agraïment a Marta López Ricarte, tècnica del Museu de la Ciutat de València, per la seva atenta atenció.

<sup>347</sup> Les imatges d'aquestes peces posteriorment han estat publicades a: ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 48-49.

font i cartera visual per als pintors de l'armadura saguntina.<sup>348</sup> A la reserva del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí' es preserva part del dipòsit de l'Ajuntament de València, d'on subratllo les peces D/593, D/597, D/592, D/589 i D/594 per mostrar aquest mateix motiu [Figs. 141-145]. La seva representació no els hi resulta exclusiva ja que també pot identificar-se com a figura heràldica decorativa, tal i com apareix en els porticons del Retaulet de la Passió del Monestir de Santa Clara de Palma de Mallorca.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> Aquesta relació entre l'univers figuratiu i decoratiu dels sostres pintats medievals valencians i la ceràmica en verd i manganès s'explica en major profunditat en el capítol «12. El sostre de Santa Maria de Lliria: l'eclosió figurativa», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>349</sup> GAITA, Maria del Mar. «Anònim. Retaulet de la Passió» a, *Mallorca gòtica...* ob. cit., pp. 142-144, esp. 142.

#### 4. PROTAGONISTES I SECUNDARIS: GRAUS D'IMPACTE EN LES RESTAURACIONS MONUMENTALS DE MITJANS DEL SEGLE XX

La dècada dels anys vint, així com els anys immediatament precedents a la mateixa, foren fructífers per al mercat de l'art tal i com he intentat sintetitzar en el capítol anterior. La valoració patrimonial dels teginats encara estava per desvetllar-se vertaderament, a pesar dels esforços perpetrats per distints historiadors i organismes patrimonials. El desconeixement generalitzat sobre el seu abast en dificultà la seva protecció. És interessant notar com aquelles donacions històriques de fragments lignis a museus i d'altres institucions culturals recauen, amb certa assiduitat, en aquests anys. A tall d'exemple pot citar-se la col·lecció de 56 vestigis lignis del Museu Episcopal de Vic, ingressats molts d'ells entre 1918 i 1934 a través particulars.<sup>350</sup> Així mateix, el Baró de Cruïlles, a principis dels anys trenta, donà al Museu de la Ciutadella de Barcelona un total de 69 peces entre taules i mènsules procedents del Castell de Peratallada:

«[...] Els elements del nostre enteixinat encaixarien del tot amb els de l'enteixinat existent a Peratallada i es complementen mútuament. Del sostre del castell varen ser serrats els permòdols, arrancades de la paret les peces paral·lelogràmiques que serveixen per a conservar allí la faixa que decorativament assenyalen les jàceres, i nombroses tauletes de les que per damunt d'elles salven els espais entre cada dues vigues [...] Seria desitjable que es descompongués l'enteixinat ara en lloc invisible del Castell de Peratallada (car al seu dessota es va construir un sostre llis) i es refés al Museu, bo i completant-lo amb els elements que ja tenim».<sup>351</sup>

Combinant-se amb aquesta realitat, en aquest període es cuinaren accions pioneres que serviren per empènyer els sostres en els anals de la història de l'art i revertir, paulatinament, la seva vulnerabilitat. A Catalunya, resulta notòria l'activitat duta a terme pel *Servei de Catalogació i Conservació de Monuments* (actual *Servei de Patrimoni Arquitectònic Local*)<sup>352</sup> que permeté la inventarització i restauració de distintes

<sup>350</sup> DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc. «Fragments de sostres de fusta pintats del Museu Episcopal de Vic», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 229-263

<sup>351</sup> RÀFOLS, Josep Francesc. «Fragments d'un enteixinat de Peratallada», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. I, Núm. 2, 1931, pp. 46-51

<sup>352</sup> «Actualment és l'oficina tècnica de la Diputació de Barcelona especialitzada en matèria de patrimoni arquitectònic. S'encarrega d'assessorar, donar suport tècnic i científic, i actuar en aquells monuments i

sostrades.<sup>353</sup> L'arquitecte Jeroni Martorell, al ser-ne el director des de 1914 fins 1954, apareix vinculat a una sèrie de documents que contenen copiosa informació sobre aixecaments de plànols, dibuixos i fotografies d'embigats i cobertes que caldria airejar, ordenar i articular.<sup>354</sup> Segons les dades proporcionades per Mònica MasPOCH en la seva tesi doctoral, el fons conservat al SPAL aglutina gairebé dues-centes aquarel·les sobre sostres en palaus, esglésies i castells datats entre els segles XIV-XV.<sup>355</sup> El material compta amb la signatura de personalitats com els arquitectes Josep Francesc Ràfols i Guillermo Forteza.<sup>356</sup> Probablement, aquesta vinculació li permeté al primer publicar la famosa monografia *Techumbres y artesonados españoles* (1926), on s'ordenà per primera vegada un bon nombre de sostres peninsulars en tipologies arquitectòniques. El corpus publicat amb anterioritat per Arthur Byne i Mildred Stapley tenia uns fins divulgatius força més perversos.<sup>357</sup>

Aquesta tasca ingent per reconèixer el patrimoni arquitectònic i artístic català coincidí amb l'elaboració del *Repertori Iconogràfic d'Art Espanyol*,<sup>358</sup> una iniciativa nascuda el 1915

---

centres històrics dels municipis i entitats locals [...]: «¿Què és el SPAL», pàgina web de la Diputació de Barcelona, recurs en línia. Enllaç URL: «<https://www.diba.cat/es/web/spal/qui-som>». Consulta: juliol 2019.

<sup>353</sup> El SCCM fou creat el 6 de juny de 1914 per la Diputació de Barcelona, sota el govern de la Mancomunitat de Catalunya i com a conseqüència de la petició a l'IEC, per part del President Enric Prat de la Riba, de la redacció d'una *Memòria sobre la conservació i catalogació de monuments*. D'aquesta manera es constituïa el primer organisme de l'Administració Pública dedicat a la salvaguarda, conservació i restauració del patrimoni monumental. El 31 d'octubre de 1986 es modificà la seva denominació per l'actual (vegeu la nota anterior). Sobre la història i tasca del SPAL consulteu: CLOSA, Joan (et al.). *100 anys a l'avantguarda de la restauració monumental: SCCM-SPAL, 1914-2014*. Barcelona: Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2015.

<sup>354</sup> A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona es conserva l'arxiu particular de Jeroni Martorell (AHCB, fons privats, fons personals, Jeroni Martorell-AHCB3-269/5D.48) d'on destaco les seccions 5D.48-1: C1 (Conservació de Monuments en tràmit: 1915-1921 i 1924) i 5D.48-2: C3 (Conservació de Monuments resolt. 1915-1916).

<sup>355</sup> MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Rosa Alcoy), Vol. I. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Facultat d'Història de l'Art, 2013, pp. 35-37.

<sup>356</sup> IBÍDEM, p. 36 (nota 40).

<sup>357</sup> Sobre el perfil i activitat comercial de la parella vegeu la introducció i el primer subapartat del capítol anterior (3. Assalt i impacte del mercat artístic en el sostres pintats de la Corona d'Aragó: casos valencians i mallorquins).

<sup>358</sup> Sobre aquest argument vegeu: MAS, Adolf. *Repertori iconogràfic d'Espanya*, 2 vols. Barcelona: La Neotipia, 1861-1936. MARTORELL, Jeroni. *Interiors: estructures autèntiques d'habitacions, del segle XIII al XIX (text i fotografies per Jeroni Martorell)*. Barcelona: Seix Barral Herms., 1923. Més recentment: CORNET, Àlicia; BLESÀ, Pilar. «El Repertori Iconogràfic del MNAC: evolució i tractaments arxivístics», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pp. 161-168. CARRASCO, Maria Antonia; LACUESTA, Raquel. «El Repertori Iconogràfic de l'art espanyol», *Revista de Catalunya*, 261, 2010, pp. 63-96. BOADAS, Joan. *Fotografia en temps de Noucentisme*:

arran la preparatòria de l'*Exposición de Industrias Eléctricas y Nacional de España* (1917). En aquest sentit, i a fi de metoditzar el muntatge de l'esdeveniment es creà un catàleg, una base de dades ordinària, on es recopilà tot tipus d'informació gràfica i d'arxiu al·lusiva a objectes i construccions monumentals. Un material que s'anà dipositant en una sala de l'edifici de l'IEC, a fi d'agilitzar el procés al disposar de la seva biblioteca.<sup>359</sup> Aquest treball fou encarregat als tècnics Jeroni Martorell, Macari Golferichs i l'arqueòleg Bosch Gimpera que compilaren de manera perseverant un vast recull que constituïria el germen de l'*Exposición Internacional de Barcelona* de l'any 1929, desplegada en les sales del Palau Nacional, que acolliren la secció 'Arte español'.<sup>360</sup> D'entre els sostres recollits, n'hi ha un que destaca pel seu abanderament nacional: l'encavallada de la catedral de Terol. Les circumstàncies que envoltaren la seva (re)descoberta i posterior posada en valor foren determinants, derivant-se de les mateixes una merescuda fama historiogràfica i assentament en la memòria col·lectiva. Deixant de banda la seva òbvia i celebrada idiosincràsia estructural i pictòrica, la seva transcendència mediàtica fou clarament singular, especialment si es compara amb l'impacte menor, per no dir estrictament local, que tingueren altres processos restauradors que li foren simultanis o posteriors. El tractament desencadenat arran resulta absolutament dispar. Mentre l'obra aragonesa, a finals del segle passat, liderava els debats acadèmics entorn la concepció dels universos iconogràfics lignis, altres exemplars, molt menys espectaculars en forma i presentació, encara lluitaven per ser intervinguts i estudiats. Si bé és quelcom assumit que la primera és un absolut *highlight*, algunes de les idees versades sobre ella s'han anat reiterant en distintes publicacions commemoratives, acotant les possibilitats d'integració i encaix d'altres sostres en la història de la fusteria de la Corona d'Aragó.

---

Adolf Mas, Valentí Fagnoli, Jeroni Martorell i el repertori iconogràfic. Girona: Ajuntament de Girona, Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions, 2018.

<sup>359</sup> BORONAT, Josep Maria. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 392.

<sup>360</sup> CLADELLAS, Esteve. «Repertori Iconogràfic d'art espanyol», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 2, juliol 1931, pp. 54-56.

#### 4.1 La construcció d'una identitat nacional: l'encavallada de la catedral de Terol com a Capella Sixtina del Mudèjar<sup>361</sup>

L'encavallada de la catedral de Terol fou, com tantes altres estructures d'origen medieval, emmascarada entorn 1700, en temps del bisbe Gerónimo Zolivera i no seria (re)trobadada fins gairebé dos segles més tard. El primer informe que en parla data de 1869, escrit per Paulino Savirón, on s'exposa com es produí la donació d'algunes de les seves peces al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, per petició del catedràtic Pablo Gil Gil de la Universidad de Zaragoza [Figs. 146-149].<sup>362</sup> El seu trasllat i observació directa permeteren a Leopoldo Torres Balbás estimar la seva construcció a meitat del segle XIII.<sup>363</sup>

En els anys posteriors, l'obra anà guanyant adeptes que quedaren captivats en observar les pintures enterrades rere la volta, fet que es veié amplificat després de la declaració de la catedral com *Monumento Nacional* el 10 de març de 1911.<sup>364</sup> Juan Cabré, en el seu inèdit *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* compilà descripcions prou detallades sobre el seu repertori iconogràfic, inclogué transcripcions al·lusives a l'epigrafia llatina i adjuntà fotografies de l'encavallada oculta així com dibuixos dels seus múltiples detalls [Figs. 150-155].<sup>365</sup> A aquesta contribució es sumaren la campanya fotogràfica realitzada entre 1932 i 1934 per Adolf Mas i les referències publicades per Josep Francesc Ràfols [Fig. 156].<sup>366</sup> Totes elles permeten aproximar-se a la imatge de l'estructura abans dels estralls causats durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939),

<sup>361</sup> Aquest apartat és una reestructuració i ampliació de les informacions versades a: VALLS, Maria del Mar. «Imatges oblidades, estructures amagades... ob. cit., pp. 100-107.

<sup>362</sup> D'entre la col·lecció permanent del Museo Arqueológico Nacional de Madrid vegeu: MAN 51609, MAN 51610, MAN 51611 i MAN 51612 (SAVIRON, Paulino. «Pinturas aragonesas sobre tabla del siglo XIV, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *M.E.A.*, Vol. X, 1880, pp. 71-83). Es fan ressò de la donació: FRANCO, Àngela. «Montaje de las salas de arte cristiano bajomedieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del ANABAD*, XXXVII, 4, 1987, pp. 627-643, esp. 628-629. BORRÁS, Gonzalo. *La Techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel...* ob. cit., p. 73.

<sup>363</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La iglesia de Santa María de Mediavilla, Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 81-97.

<sup>364</sup> BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre...* ob. cit., p. 73.

<sup>365</sup> CABRÉ, Juan. *Catálogo Artístico y Monumentos de la Provincia de Teruel*, Tomo 2 (Manuscrit inèdit de 1909-1910 conservat al Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego de Velázquez, Madrid, CSIC), làmines 26-49. Vegeu també: RINCÓN, Wifredo. «Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades» a, LÓPEZ, Amelia (Coord.). *El catálogo monumental en España (1900-1961): investigación, restauración, difusión*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2012, pp. 153-177, esp. 154-155.

<sup>366</sup> RÀFOLS, Josep Francesc. *Techumbres y artesanados españoles...* ob. cit., pp. 60-73, làmines XL i XLI.

que n'afectaren especialment el tram corresponent al peus de la nau com a conseqüència de l'impacte d'un obús.<sup>367</sup>

La pressió soferta per la ciutat durant el conflicte impactà enormement sobre la població i, la catedral amputada, es convertí en símbol del greuge. La batalla de Terol fou una de les més cruentes i tingué una cobertura gairebé constant en la premsa nacional. Un eco subratllat pels canvis de comandament experimentats ja que primer visqué sota el lideratge del bàndol republicà, amb les connotacions simbòliques que provocà la pèrdua d'una capital de província per al general Franco, i posteriorment es rendí front la contraofensiva franquista (1938). L'encavallada, novament visible, fou ràpidament intervinguda per la republicana *Junta Central del Tesoro Artístico* entre el 22 de desembre de 1937 i el 22 de febrer de 1938. Posteriorment, la *Dirección General de Regiones Devastadas* contribuï a l'extracció de runa l'estiu de 1939 mentre que la *Dirección General de Bellas Artes* s'encarregà d'aquells edificis que havien estat declarats '*Monumento Nacional*'.<sup>368</sup> Instaurat el règim del dictador, la descoberta pública del tresor medieval de la Catedral es veié com una oportunitat per retornar als orígens de la construcció així com una maniobra del nou govern per restituir un element tant característic i a la vegada preuat per la societat aragonesa. Aquest retorn a la seva 'vertadera fisonomia' serví, tal i com he remarcat amb anterioritat, per modificar la percepció social del passat històric comú.<sup>369</sup> El cas aragonès, a més, resulta especialment paradigmàtic ja que la

<sup>367</sup> Gonzalo Borrás exposa amb precisió els danys que foren causats mitjançant la transcripció de documents procedents del servei de *Protección del Tesoro Artístico Nacional*, editat pel Govern de la República l'any 1938 a Barcelona: BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre...* ob. cit., pp. 74-76. L'evolució de l'obra original després les restauracions de mitjans del segle XX pot resseguir-se en el treball inèdit de Beatriz Rubio, només accessible a través l'Institut de Estudios Turolenses: *Informe documental...* ob. cit. Sobre l'impacte patrimonial de la Guerra Civil a l'Aragó vegeu: HERNÁNDEZ, Ascensión. «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo» a, FORCADELL, Carlos; SABIO, Alberto (Eds.). *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1939-1957)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2008, pp. 241-268.

<sup>368</sup> RINCÓN, Wifredo. «Teruel 1938. Destrucción del Patrimonio y aportaciones documentales» a, XIV *Jornadas Internacionales de Historia del Arte: Arte en tiempos de guerra (Madrid, 11-16 de noviembre de 2008)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 511-524, esp. 518-522. Addicionalment consulteu: LÓPEZ, José Manuel. *La reconstrucción de Teruel: 1939-1957*. Terol: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2005.

<sup>369</sup> Vegeu la nota 148. Particularment, sobre l'impacte mediàtic i social de les restauracions monumentals durant el Franquisme consulteu: HERNÁNDEZ, Ascensión. «La restauración monumental como instrumento conductor de la memoria» a, DOMÍNGUEZ, Javier; FERNÁNDEZ, Carlos Arturo.; JERÓNIMO, Daniel; VANEGAS, Carlos Mario (Eds.). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabas Editores, 2014, pp. 307-348, esp. 309-324.

categoria 'mudéjar aragonés'<sup>370</sup> ha romàs implantada com a personalitat territorial, manifestada a través d'aquelles construccions deliberadament escollides sent el conjunt ligni el seu màxim exponent, arribant a considerar-se com la 'Capilla Sixtina del Mudéjar'.<sup>371</sup>

D'aquesta manera, entre 1943 i fins 1953, Manuel Lorente Junquera<sup>372</sup>, arquitecte conservador de la III zona (Aragó, La Rioja i País Basc), fou l'encarregat de liderar la reforma, tal i com Ascensión Hernández detalla.<sup>373</sup> La seva intervenció fou agressiva, es modificaren substancialment els interiors i exteriors del temple. La volta barroca fou totalment suprimida en favor de l'exposició de l'encavallada. Entre 1943 i 1945 fou restaurada per la *Junta de Conservación de Obras de Arte*, qui hi envià els tècnics del Museo del Prado Tomás Pérez i César Prieto.<sup>374</sup> Es reposaren aquelles peces i imatges desaparegudes, preservant les parts que podien salvaguardar-se. Les noves pintures intentaren reproduir i interpretar, popularment, les imatges originals [Fig. 157]. A fi

<sup>370</sup> HERNÁNDEZ, Ascensión. «En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental» a, *Imaginario en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX. Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, del 14-16 de septiembre, 2016*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 353-396, esp. 355-358.

<sup>371</sup> ORAMAS, Luis. «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: la capilla sixtina del arte mudéjar», *AITIM: Boletín de información técnica*, 291, 2014, pp. 42-53.

<sup>372</sup> Manuel Lorente Junquera (1900-1982) treballà entre 1936 i 1939 per la *Oficina de Conservación y Protección de Monumentos* a Madrid. L'any 1940 fou nomenat arquitecte conservador de *Monumentos Nacionales a Aragón, La Rioja i el País Basc*. Set anys més tard entrà a formar part de l'equip del Museo Nacional del Prado, fins la seva jubilació. Per una consulta del seu perfil professional: MOLEÓN, Pedro. «Lorente Junquera, Manuel», *Enciclopedia online del Museo del Prado*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lorente-junquera-manuel/034f88b3-94a2-4aca-8ccb-8a6f9be28db4>». Consulta: maig 2019. Per un anàlisi de les seves actuacions restauradores a l'Aragó: HERNÁNDEZ, Ascensión. «La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón (1938-1958): La labor de los arquitectos conservadores Manuel Lorente Junquera y Fernando Chueca Goitia» a, GARCÍA, María del Pilar; ALMARCHA, María Esther; HERNÁNDEZ, Ascensión. (Coords.). *Restaurando la memoria, España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Oviedo: Trea, 2010, pp. 41-66. RUIZ, Irene. «La restauración monumental en España durante el Franquismo. El arquitecto Manuel Lorente Junquera y sus actuaciones en Daroca», *La Albolafia: revista de Humanidades y Cultura*, 5, 2015, pp. 111-132. ÍDEM. «La restauración monumental en la provincia de Huesca durante el Franquismo: actuaciones del arquitecto Manuel Lorente Junquera (1940-1970)», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 127, 2017, pp. 307-328. ÍDEM. «Fuentes para la historia de la restauración monumental en España: las memorias de los proyectos arquitectónicos. El caso de Aragón y el arquitecto Manuel Lorente Junquera (1940-1970)» a, JUANES, Antonio (et al.) (Eds.). *Teoría, Metodología y casos de estudio*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, 2017, pp. 263-284.

<sup>373</sup> HERNÁNDEZ, Ascensión. «Vestir, desvestir o revertir la arquitectura: el problema de la conservación y restauración de los interiores históricos durante el franquismo. El caso de la Catedral de Teruel» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 1421-1432, esp. 1422-1430.

<sup>374</sup> ÍDEM, p. 1426. BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre...* ob. cit., p. 76.



d'homogeneïtzar la visió de les voltes de la catedral, l'arquitecte-director reconstruí la imatge de les naus laterals projectant-hi embigats d'estètica neomedieval.<sup>375</sup> Aquesta 'recuperació' del seu aspecte primigeni culminà amb l'erecció d'una balconada volada, ideada per Manuel Lorente Junquera i amb un clar propòsit museístic: apropar l'encavallada a la ciutadania. Des d'ella pot observar-se el seu univers pictòric des d'una posició absolutament privilegiada [Figs. 158-159].<sup>376</sup>

El nou vernís donat a la Catedral fou presentat amb certa pompa, sent (re)inaugurada en una mena de segona consagració pel dictador Francisco Franco el 1953, en un desplegament de caire cerimonial que comptà amb una òbvia retransmissió en els mitjans de comunicació:<sup>377</sup>

«El jefe del Estado, después de recorrer diversos pueblos de la provincia de Teruel, llegó ayer a esta capital aragonesa. Desde un balcón del Ayuntamiento habló breves minutos, ante las aclamaciones de la multitud: 'Deseaba venir a Teruel, pero quería que se renovara la vieja ciudad para traerle toda la gratitud de las tierras de España [...]».<sup>378</sup>

Tota aquesta intensa activitat aviat obtingué resposta historiogràfica. És quelcom rellevant que en els grans volums sobre la història de l'art hispànic, com l'*Ars Hispaniae* (1946-1977), les mencions a la fusteria medieval quedessin diluïdes entre les diferents entregues, amb una atenció força polaritzada entre Burgos i Terol. El sostre del claustre de Santo Domingo de Silos i la coberta del monestir de Vileña vertebraren el discurs

<sup>375</sup> Font original: Proyecto de restauración de las naves laterales de la catedral de Teruel, junio 1949, arquitecto Manuel Lorente Junquera, (AGA), fondos del Ministerio de Cultura (03)115 signatura 26/290. Font consultada: HERNÁNDEZ, Ascensión. «En busca de una identidad... ob. cit., p. 356 (nota 9). HERNÁNDEZ, Ascensión. «Vestir, desvestir o revertir la arquitectura... ob. cit., pp. 1426-1428.

<sup>376</sup> Gràcies al Portal *Documentos y Archivos de Aragón* (DARA) els documents i plànols relatius a les actuacions de Manuel Lorente Junquera són accessibles. El document «AHP Zaragoza – Monumentos de la Provincia de Teruel. ES/AHPZ - P/002986/017. Proyecto y Restauración de la Catedral de Teruel. 01/12/1947. Plànol: 104x97 cm» conté el dibuix i projecció de la balconada mencionada sobre el cos de la catedral, a l'alçada dels grans finestrals que il·luminen la nau central. Portal *Documentos y Archivos de Aragón* (DARA), recurs en línia. Direcció URL: <http://dara.aragon.es/opac/app/results/?q=Arquitecto+Manuel+Lorente+Junquera&ar-1&ft=place:Catedral+de+Santa+Mar%C3%ADa+de+Mediavilla+%28Teruel%29>. Consulta: maig 2019.

<sup>377</sup> La intervenció a la catedral de Terol fou posteriorment inclosa en l'exposició *Veinte años de restauración monumental de España*, organitzada per la *Dirección General de Bellas Artes* a Madrid l'any 1958 a mode de propaganda de la *Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (1938-1958): HERNÁNDEZ, Ascensión. «Vestir, desvestir o revertir la arquitectura... ob. cit., pp. 1423, 1430-1432.

<sup>378</sup> D'entre els múltiples retalls de premsa que poden seleccionar-se aquí es cita: «El jefe del Estado, después de recorrer diversos pueblos de la provincia de Teruel, llegó ayer a esta capital aragonesa», ABC, Dimarts 16 de juny de 1953, p. 17.

castellà mentre que, respecte la Corona d'Aragó, el referent iconogràfic esdevingué l'encavallada de la catedral de Terol, que liderà la narració sobre els universos figuratius i abstractes dels sostres pintats en el volum corresponent a la pintura gòtica.<sup>379</sup> No es tracta dels únics exemplars citats en tota la col·lecció però la resta foren introduïts de forma indirecta. En el volum dedicat a l'arquitectura gòtica es feu al·lusió a les cobertes sustentades per arcs de diafragma, destacant les armadures ubicades en espais eclesiàstics com el dormitori del Reial Monestir de Santa Maria de Poblet i aquelles presents en esglésies catalanes i en l'àrea de llevant.<sup>380</sup> El sostre de l'església de Santa Maria de Lliria fou inclòs en els estudis sobre la ceràmica en verd i manganès del segle XIV, senyalant la identificació d'imatges anàlogues entre ambdues produccions.<sup>381</sup> Només en la secció sobre 'mudèjar' es feu al·lusió generalitzada al corpus peninsular, plantejant una difícil qüestió, la confecció d'un catàleg de sostres 'mudèjars'.<sup>382</sup> Però, quins paràmetres podrien ser vàlids atenent les discussions formals entorn el terme? I, seria una eina realment útil per als investigadors?

A mode de cloenda, crec pertinent citar a Santiago Sebastián a propòsit l'encavallada de Terol: «una obra muy española con ese maridaje de formas góticas, mudéjares y renacentistas [...]».<sup>383</sup> La definició il·lustra magníficament sobre les connotacions nacionalistes inherents a l'art 'mudèjar' i com aquestes catapultaren l'obra en els anals de la història de l'art hispana. Molt diferents foren altres processos de descoberta i restauració de sostres, també desenvolupats durant la primera meitat del segle passat i dels que recupero dos casos valencians.

<sup>379</sup> GUDIOL, Josep. *Pintura Gòtica*, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico IX. Madrid: Plus Ultra, 1955, pp. 30-37.

<sup>380</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arquitectura Gòtica*, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico VI. Madrid: Plus Ultra, 1952, p. 176.

<sup>381</sup> LASARTE, Ainaud. *Ceràmica y vidrio*, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico X. Madrid: Plus Ultra, 1952, p. 23. Abordo extensament aquest argument en el capítol «6. El sostre de Santa Maria de Lliria: l'eclosió figurativa», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>382</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte mudéjar*, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico IV. Madrid: Plus-Ultra, 1949, p. 351. La idea seria posteriorment represa per: MARTÍNEZ, Balbina. «Carpintería mudéjar: problemática» a, VALDÉS, Manuel. (Ed.). *Simposio Internacional 'El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 307-338.

<sup>383</sup> SEBASTIÁN, Santiago. *Teruel y su provincia*, Guías Artísticas de España. Barcelona: Editorial Aries, 1959, p. 14.

## 4.2 La Capella de la Comunió de l'església de Sant Bartomeu de Godella: romanents d'un sostre pintat medieval

La parròquia de Sant Bartomeu de la Godella presenta en el seu interior la capella dita de la Comunió, espai on es venera la imatge del Crist de la Pau, coberta per les restes d'un sostre policromat (finals del segle XIV-principis del segle XV) [Fig. 160]. Es tracta d'una de les més antigues reminiscències de la primitiva fundació eclesiàstica, consumida per l'actual a mitjans del segle XVIII, i de la que ens ha llegat un únic tram, comprès entre dos arcs torals tot indicant la tradició arquitectònica del primer projecte constructiu que l'acollí. Aquest traspàs arquitectònic es troba relatat per historiadors locals de principis del segle passat, tals com Agustín Sancho Bargues i Ricardo García Vargas, que indicaren com les obres estigueren motivades per l'augment demogràfic de la població.<sup>384</sup> El 1736 començaren les obres del campanar, finalitzades dos anys més tard sota la direcció de l'arquitecte José Mínguez. Uns anys després, l'estiu de 1744, es donaren per engegades les accions que acabarien per transformar íntegrament el conjunt, sota l'impuls del mossèn Vicente Clérigues.<sup>385</sup> La nova església, de nau única i creuer, quedà oberta el 24 d'agost de 1754, coincidint amb la festivitat del seu patró, Sant Bartomeu, després d'un dilatat procés d'obres no exempt de problemes de crèdit, que obligaren en certs moments a paralitzar-les, com succeí el 1750.

La nova església mantingué la seva estètica fins l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, sent llavors reconvertida en magatzem. El 30 d'abril de 1939, Francisco Gabarda Cardona (mossèn), reuní a l'alcalde i d'altres feligresos del poble per crear la *Junta de Reconstrucción Parroquial*, una comissió amb el ferm propòsit de recuperar el temple de totes aquelles destrosses ocasionades durant el conflicte.<sup>386</sup> Però la restauració més

<sup>384</sup> SANCHO, Agustín. *Historia del pueblo de Godella*. Godella: inèdit, 1923. Aquest treball es conserva a l'Arxiu Municipal de la Godella, lligall núm. 9, carpeta 7. GARCÍA DE VARGAS, Ricardo. *Estudio sobre la Iglesia Antigua de Godella*. Godella: Ajuntament de Godella, 1956, pp. 12-14. ÍDEM. *Algunas notas sobre Godella*. Godella: Ajuntament de Godella, 1968, pp. 22, 35-37. Les dues primeres referències van ser posteriorment rescatades per: ALEJOS, Asunción. «Carpintería mudéjar en una Iglesia valenciana: aproximación al estudio de la Capilla del Cristo de la Paz de Godella» a, *Actas del II Simposio internacional de mudéjarismo (Arte, Teruel, 19-21 de noviembre de 1981)*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, p. 262.

<sup>385</sup> Ricardo García de Vargas relatà com José Mínguez, el 15 d'agost de 1744, posà la primera pedra de la nova església dedicada a Sant Bartomeu. Tanmateix, Pablo González, qui dedica un estudi monogràfic a l'arquitecte posa en dubte dita atribució: GONZÁLEZ, Pablo. *José Mínguez: un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010, p. 22.

<sup>386</sup> GARCÍA DE VARGAS, Ricardo. *Algunas notas...* ob. cit., p. 37.

important no arribà fins la dècada dels anys cinquanta del segle passat, coincidint amb el segon centenari de la parròquia (1754-1954), quan mossèn Vicente Lega i Comes impulsà una sèrie de reformes i ampliacions que modificarien paviments, bancals i il·luminació i provocarien notables i deliberades alteracions en l'estructura del sostre.<sup>387</sup> Els testimonis de Josep Martínez Aloy i Ricardo García Vargas<sup>388</sup> serveixen de record estàtic:<sup>389</sup>

«[...] Basta pasar el umbral de una puerta que corre parejas con la de la sacristía, para encontraros repentinamente dentro de una iglesia románica ojival. ¿Quién había de sospecharlo? Una reducida estancia rectangular limitada por dos arcos de piedra gótico lanceolados [...] conservaba una techumbre mudéjar; tal vez se remonte al siglo XIV, formando un ensamblaje de tres distintos planos con piezas de madera, policromadas. Gracias a la altura en que se encuentra tan sugestivo artesonado, se mantienen incólumes todas sus tablas, pero no podemos someterlas a un examen porque están muy oscurecidas y apenas hemos podido concretar las indispensables estrellas como base de morisca ornamentación. No, no son ilusiones nuestras; nos hallamos dentro de una iglesia muy antigua [...]».<sup>390</sup>

Leopoldo Torres Balbás, aprofitant la seva involucració en dita restauració, donà a conèixer l'obra més enllà de les edicions locals, destacant-ne la seva atípica tot i que no exclusiva estructura, constituïda per dos faldons inclinats que convergeixen en un fals *almizate*. La solució també es present en les sostrades de les esglésies de Santa Maria de Lliria, Sant Pere de Xàtiva i de Sant Antoni Abad a València.<sup>391</sup> L'*almizate*, no sempre present en les cobertes a dues aigües en combinació amb els arcs diafragma, proporcionava major estabilitat a l'evitar amb el seu encaix possibles moviments en les juntes, aprofitant d'aquesta manera els avantatges de la tipologia de sostres de *par y*

<sup>387</sup> IBÍDEM, p. 38.

<sup>388</sup> IBÍDEM, pp. 26-28.

<sup>389</sup> A aquestes referències, pot afegir-se el dibuix publicat per Asunción Alejos, que mostra la planta de l'església de Sant Bartomeu abans de la restauració de 1954: ALEJOS, Asunción. «Carpintería... ob. cit., p. 270 (Fig. 1).

<sup>390</sup> MARTÍNEZ ALOY, Jose. *Geografía General del Reino de Valencia, Provincia de Valencia*, T. 2. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1919. GARCÍA DE VARGAS, Ricardo. *Algunas notas... ob. cit., p. 27.*

<sup>391</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Techumbre mudéjar de la Iglesia vieja de la Godella», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 20, Núm. 1, 1955, pp. 200-206. Un any després aparegueren nous estudis centrats en la història de la Godella, que recolliren aquestes mateixes impressions respecte la originalitat estructural de la sostrada: GARCÍA DE VARGAS, Ricardo. *Estudio... ob. cit., p. 28.*

*nudillo*, d'ascendència almohade. La conjunció d'ambdós afavorí l'aparició d'aquesta simbiosi entre tradicions constructives, que Leopoldo Torres Balbás categoritzà com a 'mudèjar'.<sup>392</sup>

L'estima i valor patrimonial manifestat per tots els historiadors que abordaren l'obra, propicià el seu manteniment sent necessària la reparació de fissures en les bigues i la millora del seu aïllament per reduir-ne les filtracions d'aigua, frenant així les pèrdues de policromia.<sup>393</sup> Fins aleshores el sostre havia mantingut la seva funció arquitectònica, de la que fou alliberada, sent substituït per una nova coberta amb tirants de ferro dedicats al seu suport. Però l'acció més polèmica, almenys al meu entendre, fou la construcció d'una rèplica del tram medieval conservat, disposant-lo en els nous trams de la capella ja que es decidí la seva ampliació.<sup>394</sup> Se n'encarregaren Salvador Ferrándiz Luna –llavors *Delegado Provincial de la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* a València-, l'arqueòleg Nicolàs Primitivo, els arquitectes Leopoldo Torres Balbás i Eugenio Casar, Domingo Flétcher –*Delegado Provincial del Patrimonio Artístico*- i el fuster i pintor locals Ramon Cardo Hurtado i Bartolomé Llorens respectivament. Aquests darrers foren els qui explícitament realitzaren la còpia, on quedaren reflectits els seus noms i la data d'execució (1954).<sup>395</sup> Respecte l'original foren netejades les seves peces i, les més fragmentades, foren injectades amb petits fragments de fusta que en garantiren el seu manteniment. Aquelles que havien perdut la policromia es deixaren amb un to neutre, per diferenciar-les de la resta, alterant els menys possible la composició del primer tram.

Pel que respecta al seu repertori iconogràfic abunden les estilitzacions vegetals i geomètriques i els motius florals.<sup>396</sup> Els canets a doble nivell de l'*almizate* conserven encara els rostres antropomorfs amb els que foren decorats, d'un mode similar a com ho fan en la coberta del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins (1349-

<sup>392</sup> Sobre aquest argument vegeu el subapartat «9.2.3 Hibridacions estructurals: sobre la presència de l'«almizate» en alguns sostres eclesiàstics valencians», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>393</sup> ALEJOS, Asunción. «Carpintería... ob. cit., p. 262.

<sup>394</sup> Per una visió de l'original i la rèplica en conjunt vegeu: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo de la techumbre de madera policromada de la iglesia de San Antonio Abad de Valencia como pervivencia de la arquitectura tardogótica mediterránea en la Valencia del siglo XV* (tesi doctoral dirigida pel Dr. Javier Benlloch). València: Universitat Politècnica de València, 2016, p. 357.

<sup>395</sup> Aquestes dades foren recopilades per: ALEJOS, Asunción. «Carpintería... ob. cit., p. 263 (nota 6).

<sup>396</sup> BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo... ob. cit., pp. 358-360.*

1369), al Baix Aragó.<sup>397</sup> Els motius que però ressalten més a simple vista són els heràldics, enquadrats per estrelles de vuit puntes que apareixen en els cassetons de l'*almizate* i parcel·lats de forma rítmica pel doble nivell de canets. Entre els emblemes alterns es distingeix una creu flordelisada en or sobre fons de gules, atribuïda tradicionalment a l'Ordre Militar de Montesa, sent la població de Moncada –a la qual la Godella depenia– part de la baronia de l'Ordre.<sup>398</sup>

#### 4.3 Un context per la pèrdua de la coberta de l'església de Santa Margarita d'Onda

Onda és especialment coneguda pel seu Castell, que sobrevola la població des de la part més elevada del monticle que estratègicament l'acull, antigament ocupat per l'alcassaba islàmica.<sup>399</sup> L'espai, en els darrers vint anys, ha anat guanyant en accessibilitat i adequació patrimonial, inaugurant-se el 2002 el nou Museu d'Arqueologia on es

<sup>397</sup> Aquestes similituds arquitectòniques ja van ser apuntades per Leopoldo Torres Balbás i posteriorment han estat abordades per altres autors (vegeu la nota 391): TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Techumbre mudéjar... ob. cit., p. 200.

<sup>398</sup> SANCHIS, José. *Nomenclator...* ob. cit., p. 247. ALEJOS, Asunción. «Carpintería... ob. cit., p. 268 i successives. ZARAGOZÁ, Arturo. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMÓN, Maud; PUCHAL, Georges (Dirs.). *Du Frioul à l'Aragon: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPM* (Lagrasse, octubre 2015). París: Éditions la Sourbonne, 2021, p. 67. Agraieixo a la Dra. Maud Pérez-Simón que em permetés consultar aquest material bibliogràfic quan encara estava pendent de publicació.

<sup>399</sup> L'any 1989 l'Ajuntament d'Onda engegà una sèrie de treballs arqueològics d'urgència en les immediacions del Castell d'Onda, que es perpetuaren fins el 1993. Entre 2002 i 2008 les campanyes es succeïren de forma regular, sent el darrer any el que comptà amb finançament del Ministerio de Fomento. Els resultats de dita activitat revelaren noves dades sobre el passat islàmic de la ciutat i les especificitats arquitectòniques i protocol·làries de l'Alcassaba i la *madina*: ALFONSO, Joaquim; ESTALL, Vicent. «Intervenciones arqueológicas de seguimiento en Onda (Castellón) 1989-1999» a, *Actas del XXV Congreso Nacional de Arqueología: Valencia 1999*. València: Diputació de València, 1999, pp. 398-404. ALFONSO, Joaquim; ESTALL, Vicent. «La recuperación del Castillo de Onda (Castellón)», *Boletín de Arqueología medieval*, 13, 2007, pp. 151-166. ESTALL, Vicent. «Excavaciones arqueológicas en el Castell d'Onda. Informe previo de la campaña mayo-junio de 1989», *Centre d'Estudis Municipals d'Onda*, 2, 1989, pp. 105-189. ESTALL, Vicent. «La madina de Onda. Una aproximación a sus características urbanas» a, AZUAR, Rafael; GUTIÉRREZ, Sonia; VALDÉS, Fernando. (Eds.). *Urbanismo medieval en el País Valenciano*. Madrid: Polifemo, 1993, pp. 197-218. ESTALL, Vicent; NAVARRO, Julio. «Huellas del pasado. La Alcazaba de Onda» a, *El legado andalusí*. Granada: Fundación El Legado Andalusí, 2010, pp. 74-83. JIMÉNEZ, Pedro; NAVARRO, Julio. «Alcázares, alcazabas y almunias durante el periodo de taifa (siglo XI). Los espacios palatinos al servicio de unos poderes en formación» a, CARA, Lorenzo (Coord.). *Cuando Almería era Almaríyya. Mil años en la historia de un reino*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2016, pp. 225-272. NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro; ESTALL, Vicent. «De edificio administrativo a Palacio. La transformación del recinto superior de la Alcazaba de Onda (siglo XI)» a, SARR, Bilal (Ed.). *Tawa'if: Historia y arqueología de los reinos de Taifas*. Alhulia, 2018, pp. 489-538. NAVARRO, Julio. «El Palacio de Onda: un enigma para la historia de Al-Andalus en el siglo XI» a, *Le plaisir de l'art au Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral Altet*. París: Picard, 2012, pp. 300-312. RAGA, Manuela; ESTALL, Vicent; ALFONSO, Joaquim. «Intervenciones arqueológicas en la muralla exterior del Castillo de Onda (Castellón). Noticia preliminar», *Boletín de Arqueología medieval*, 9, 1995, pp. 11-37.

conserven vestigis d'un heterogeni passat local, comprnent un arc cronològic que viatja des de l'Edat del Bronze fins al segle XVIII.<sup>400</sup> En la dependència coneguda com 'l'església' –entre 1920 i 1948 el Castell actuà com a colònia escolar dels frares carmelites fins al seu abandó- apareixen plafons i vitrines, d'on destaca una autèntica joia artística: els fragments d'unes guixeries islàmiques del primer terç del segle XIII, procedents d'una residència urbana ubicada en la part alta de l'antiga *madina*, corresponent avui dia a la plaça de Sant Cristòbal [Figs. 161-162].

A principis del segle XX, el pany de sebka visible en l'angle nord-occidental de dita plaça era conegut pels convilatans com 'reixa mora', conservant-se a l'Arxiu Mas instantànies de la mateixa que daten de 1919.<sup>401</sup> Dita situació fou revocada l'any 1968, quan es feren reformes en l'habitatge on estaven adherides i la propietària, Dolores Palasí Vives, les donà al Museu Històric Municipal d'Onda, sent arrencades i traslladades pels conservadors dels Museus Arqueològics de Terol i Sagunto, Facundo Roca Ribelles i Miguel Hernández [Figs. 163-165].<sup>402</sup> La bona voluntat i el fet que un any enrere el centre històric d'Onda fos declarat complex patrimonial n'asseguraren la seva correcta conservació. El solar fou excavat en els anys posteriors facilitant la recuperació de nous fragments, sent Vicent Estall, Pedro Jiménez i Julio Navarro els que certificaren que no es tractava d'unes restes mudèjars<sup>403</sup> com s'havia cregut fins aleshores, sinó que aquestes obrien una finestra a l'arquitectura domèstica del *Xarq Al-Àndalus*, especialment en una cronologia tardana, prèvia a la conquesta cristiana.<sup>404</sup> La

<sup>400</sup> Sobre la gènesi i el fons del Museu consulteu: ESTALL, Vicent. «Museo de Arqueología Castillo de Onda (Castellón)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 2017, pp. 2302-2310.

<sup>401</sup> El Repositori de la Universitat Jaume I proporciona, en accés obert, distints fotogrames realitzats per José Aguilera Maneu que daten entre 1967-1968: Arxiu d'imatges de la Caixa Rural d'Onda, peces i restes arqueològiques, Arxiu Digital de Castelló-Repositori UJI, recurs en línia. Direcció URL: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/437>. Consulta: febrer 2019.

<sup>402</sup> BARCELÓ, Carme. «Las yeserías árabes de Onda», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LIII, 1977, p. 357 (nota 6). Aquesta informació també es troba recollida a: CORESAL; INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. *Memoria de la restauración de un conjunto de yeserías árabes procedente del Museo de Onda (Castellón)*. Castelló: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1997, p. 4. L'informe es troba disponible a través l'Archivo del IPCE (signatura: BM 300).

<sup>403</sup> BARCELÓ, Carme. «Las yeserías... ob. cit., pp. 363-364.

<sup>404</sup> ESTALL, Vicent. «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas» a, *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 13-15 de septiembre de 1990*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1991, pp. 449-466. ÍDEM. «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas», *Centre d'Estudis Municipals d'Onda*, 3, 1990, pp. 85-127. ÍDEM. «Yeserías árabes en Onda», *Revista de Arqueología*, 12, 1991, p. 56. NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro. «La decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda» a, NAVARRO, Julio (Ed.). *Casas y Palacios de Al-Andalus*. Barcelona: Lunwerg, 1995, pp. 207-223.

vàlua de les guixeries, que comprenen un conjunt de catorze peces entre panys de sebka, fragments d'arcuacions i frisos amb inscripcions àrabs amb escriptura cúfica i cursiva motivà que fossin restaurades entre el 22 de maig i el 8 d'octubre de 1997 per l'empresa Coresal S.L., sota la promoció i concurs públic del Instituto del Patrimonio Cultural de España i comptant amb la supervisió tècnica de la restauradora Margarita González Pascual [Fig. 166].<sup>405</sup>

Autors com Basilio Pavón Maldonado i posteriorment Carme Barceló cridaren l'atenció entorn les similituds compositives patents entre els vestigis del fris de guixeria corresponent a la cara interna del saló sud de l'habitatge islàmic i algunes peces de la coberta de l'església de Santa Margarita d'Onda (1280 *ante quem*) [Figs. 167-168].<sup>406</sup> Certs fragments lignis presenten la mateixa configuració geomètrica per ordenar l'ornamentació; una cartel·la rectangular combinada en la seva part central amb una estrella de vuit puntes que en el cas de les guixeries encapsula inscripcions com les mencionades i en els primers decoració floral i vegetal.<sup>407</sup> Desgraciadament, del sostre original únicament se'n conserven dos dels cinc trams totals que sobrevolaven la nau única suportada per quatre arcs diafragma.<sup>408</sup> Tot ell estava policromat però una visita a l'interior de l'església mostra un panorama desolador, on el visitant ha de forçar la vista per entreveure les restes de pintura, sent les corretges, on s'ubica el llenguatge heràldic, els elements més ben preservats [Fig. 169]. La bellesa i potència cromàtica de les mateixes és només tangible en una visita al Museu Arqueològic, on es conserven petits fragments en una de les seves vitrines, procedents de la col·lecció municipal. La seva manca d'espectacularitat és un esquiu record del que en realitat foren i, desgraciadament, esdevenen molt menys populars que les seves companyes d'exposició

<sup>405</sup> Vegeu la nota 400.

<sup>406</sup> BARCELÓ, Carme. «Las yeserías... ob. cit., p. 361. PAVÓN MALDONADO, Basilio. «La techumbre mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Onda», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 14, 2, 1978, p. 155. Aquesta cronologia primerenca, especialment dins la sèrie valenciana, ve determinada per una sèrie d'esdeveniments històrics reflectits en la documentació medieval i en els vestigis policroms del sostre, concretament en els al·lusius al seu llenguatge heràldic. Per un major aprofundiment vegeu el capítol «10. El llenguatge heràldic en els sostres pintats valencians: peculiaritats d'un fenomen transversal», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>407</sup> Sobre la relació entre la cultura material i els sostres pintats medievals vegeu el capítol 12 del bloc valencià de la *Segona Part*: «12. El sostre de Santa Maria de Lliria: l'eclosió figurativa».

<sup>408</sup> FELIU FRANCH, Joan. «Estudio de una Iglesia de arcos diafragma: la Iglesia de la Sangre de Onda» a, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992: actas*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1993, pp. 55-63.



[Fig. 170]. Però, quan es produí el seu desmuntatge? I per què només es conserva policromia en dos dels seus trams?

L'església de Santa Margarita, com tantes d'altres, experimentà rebuig contra la seva sostrada medieval, que es considerà indecorosa i fou tapiada per una volta d'estil classicista, que no seria remoguda fins l'any 1980.<sup>409</sup> Basilio Pavón Maldonado, en el seu article monogràfic de l'any 1978, agraeix en una nota preliminar als 'señores Safont i Aquililla' per haver-li proporcionat els dibuixos i el material fotogràfic per dur-lo a terme [Figs. 171-173].<sup>410</sup> A banda d'aquesta informació, en el registre del IPCE consten tres projectes de restauració referents a aquest període i a Onda. Si bé el 1980 es remogué la volta, un any abans es projectà la restauració de les cobertes i el teulat així com també s'inclogué la protecció de les seves pintures.<sup>411</sup> Dedueixo que en aquesta intervenció es produí el desmuntatge d'una sèrie de peces que passaren a engrossir la col·lecció municipal, sent publicades per Basilio Pavón Maldonado i actualment visibles al Museu d'Arqueologia del Castell.<sup>412</sup>

A pesar de l'interès que desperta la coberta, produïda a finals del segle XIII i constituint així un dels exemples més primerencs dins la producció lignia al Regne de València, no gaudeix d'especial fortuna historiogràfica, sent tractada tangencialment.<sup>413</sup> Detecto en aquest mateix sentit la manca d'atenció que generà la seva restauració a principis de 2016, únicament recollida en alguns mitjans digitals d'àmbit estrictament local.<sup>414</sup> Els inspectors de la Direcció Territorial de Castelló juntament amb Gemma Contreras, subdirectora general de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració, en foren els

<sup>409</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. *Arquitectura gòtica valenciana, siglos XIII-XV*. València: Generalitat Valenciana, 2004, pp. 18-40, 42. En el registre de l'APCE Archivo del Patrimonio Cultural de España, consta el projecte de restauració de l'església.

<sup>410</sup> PAVÓN, Basilio. «La techumbre... ob. cit., p. 155.

<sup>411</sup> Archivo del IPCE: signatura PI 1035/4, 01-01-1979.

<sup>412</sup> PAVÓN, Basilio. «La techumbre... ob. cit., làmines 1-3, figures 3 i 5.

<sup>413</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 46-47. ÍDEM. «Los techos pintados medievales valencianos. Una mirada contemporánea» a, BOURIN, Monique; BAY, Roland. *Plafonds peints médiévaux en Europe. Connaissance, conservation et restauration: méthodes et approches scientifiques. Actes des 9 rencontres de la RCPPM (Marseille-Frejús, 29 septembre – 1 octobre 2016)*. Marsella-Frejús: RCPPM, CCRP, 2019, pp. 48-49. ÍDEM. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia... ob. cit., p. 63.

<sup>414</sup> «Cultura restaura el artesonado de la iglesia de la Sangre de Onda y los escudos que permitieron fechar el templo», *Castellón Información*, 19 de febrer de 2016. Recurs en línia, direcció URL: <http://www.castelloninformacion.com/iglesia-sangre-onda-escudo/>. Consulta: novembre 2019.

impulsors. Certs elements, com corretges i taules, foren despenjats i dipositats en el complex socioeducatiu de la Penyeta Roja, on romanen.

#### 4.4 L'església conventual de Sant Antoni Abad: un sostre pintat medieval emmascarat al centre de València

La Companyia Hospitalària de Sant Antoni Abad fou una ordre religiosa introduïda al Regne de València vers 1276, adquirint el 1333 unes terres extramurs de la capital, en el caseriu d'Orriols amb el propòsit d'erigir-hi un conjunt hospitalari. A principis del segle XV començaren les obres del que actualment és l'església, originalment de nau única i amb una armadura de coberta a dues aigües amb *almizate* central i sostinguda per quatre arcs diafragmes [Figs. 174-175]. La identificació i documentació de l'heràldica que s'hi aglomera ha permès acotar-ne la seva cronologia en el període comprés entre 1416 i 1458, coincidint amb la regència de Maria de Castella, esposa d'Alfons el Magnànim, de qui els Antonins havien obtingut la provisió d'almoïna [Fig. 176].<sup>415</sup>

Entre 1756 i 1768 es va reestructurar l'edifici, proporcionant-li un nou revestiment neoclàssic, de la mà de Fray Francisco de Santa Bárbara [Fig. 177].<sup>416</sup> D'aquesta manera l'antiga fàbrica medieval quedà oculta o, més ben dit, sepultada a perpetuïtat, sense alterar-ne però la seva funció arquitectònica [Fig. 178]. L'entramat ligni tornà a ser visible quan l'any 1863 es produí, de manera espontània, la caiguda de part d'aquesta volta moderna.<sup>417</sup> La premsa local, concretament el *Diario Levante*, recordaria el 1959 l'incident de la mà del catedràtic Vicente Boix, elogiant la riquesa iconogràfica de l'obra medieval però obviant els danys ocasionats.<sup>418</sup> La manca de manteniment havia assolat el conjunt durant llargs i consecutius períodes de marcada decadència: entre 1787 i 1805

<sup>415</sup> Sobre aquest argument vegeu: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo...* ob. cit., pp. 377-386.

<sup>416</sup> MONTOLIU, Violeta. «Iglesia Parroquial de San Antonio Abad» a, GARÍN, Felipe María (et al.). *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. València: Caja de Ahorros de Valencia, 1983, pp. 184-186.

<sup>417</sup> BOIX, Vicente. *Valencia histórica y topográfica: relación de sus calles, plazas y puertas, orígenes de sus nombres*, Facsímil de Imprenta de J. Rius 1862-1863. València: Servicio de Reproducción de Libros, 1979, pp. 47-49. LLORENTE, Teodoro. *Valencia*, T. I., España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia. Barcelona: Cortezo, 1887, pp. 836-839. SANCHIS, José. *Nomenclator Geográfico Eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. València: Tip. Moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922, p. 326.

<sup>418</sup> Dita informació es recollida a: ESLAVA, Domingo. *Resultados de una investigación directa en la Iglesia de San Antonio Abad de Valencia* (tesi de llicenciatura inèdita, dirigida pel Dr. Felipe María Garín Ortiz). València: Universitat de València, 1976, pp. 45, 212-213.

l'Ordre fou suprimida per decret del Papa Pius VI comportant l'expulsió dels germans per orde de Carles VI, el 1835 els Pares Dominics d'Onofre foren exclaustats tres dècades després de la compra del convent i, finalment, el 1899 l'Arquebisbat de València vengué el conjunt a la Congregació Salesiana, que adaptà els espais per establir-hi un centre escolar que veié interrompuda la seva activitat durant la Guerra Civil Espanyola, anys en els que serví com a magatzem. Les destrosses foren restituïdes quan es recuperà de la seva funció educativa, quan es constituí com a parròquia de la ciutat de València.<sup>419</sup>

Per la seva banda, la sostrada sofrí nombroses filtracions d'aigua, humitats i atacs de fongs que havien anat proliferant sense aturador en un espai intermedi del que pocs eren coneixedors.<sup>420</sup> Afortunadament aquesta situació fou revertida quan Domingo Eslava, en un treball monogràfic i inèdit tutoritzat per Felipe María Garín, contribuí a la popularització de l'església i el seu tresor medieval, introduint-los amb major contundència dins el circuit historiogràfic valencià.<sup>421</sup> Amb anterioritat, autors com Antonio Beltrán i Francesc Almela Vives, l'havien abordat en estudis de caire panoràmic, sent especialment breus les mencions sobre la seva sostrada.<sup>422</sup> La tesi de Domingo Eslava afavorí també l'aparició d'incipients projectes de restauració. És el cas del realitzat el 1986 sota la direcció de l'arquitecte Rafael Ferrando Giner, de la que Pedro Rafael Blanco –qui ha dedicat una recent tesi doctoral al sostre– desvetllà documentació inèdita.<sup>423</sup> Dita campanya estigué centrada en la consolidació del sostre, una de les principals preocupacions dels germans Salesians. A fi de millorar l'estabilitat del microclima creat entre la volta moderna i el sostre s'impermeabilitzà l'estructura amb làmines asfàltiques, es renovaren les teules de la coberta exterior i es sanejaren les peces medievals, sent algunes d'elles remogudes [Fig. 179]. Com comenta l'autor, l'equip de restauració no fou conscient de la vàlua patrimonial de l'obra i, consegüentment, no

<sup>419</sup> GARÍN, Felipe. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. València: Caja de Ahorros de Valencia, 1986.

<sup>420</sup> Per una valoració historiogràfica sobre els autors que tractaren el convent i mencionaren o desconegueren el sostre medieval vegeu: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico...* ob. cit., pp. 63-78.

<sup>421</sup> Pedro Rafael Blanco realitza una revisió crítica d'aquest treball en la seva tesi doctoral: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis...* ob. cit., pp. 99-111.

<sup>422</sup> ALMELA, Francesc. *Carlos I en la ciudad de Valencia: conferencia pronunciada en el salón de actos del Ateneo Mercantil el día 29 de noviembre de 1958*. València: [s.n], 1959. BELTRÁN, Antonio. *Valencia (Guías artísticas de España)*. Barcelona: Aries, 1945, pp. 67-68.

<sup>423</sup> Font original: AMV, expedient 8600011, signatura 298, sèrie Policia Urbana any 1986. Font consultada: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico...* ob. cit., p. 111.

fou estudiada amb l'atenció requerida, motiu pel qual en les memòries no s'al·ludeix ni una sola vegada al seu repertori iconogràfic -compost per un profús llenguatge heràldic, canets antropomorfs i sendes seqüències vegetals- ni a l'estat de la seva policromia.<sup>424</sup> El govern municipal, per la seva banda, no l'incloué com a bé cultural d'interès local fins el 1989.<sup>425</sup>

Coincidint amb el centenari dels Salesians el 1998, el mossèn de la parròquia, Manuel Bellver, impulsà una segona campanya de restauració centrada en exclusiva en la recuperació del sostre. Es va proposar la inclusió d'aquesta iniciativa en el programa de cursos de restauració per a nous llicenciats en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, especialitzats en conservació de béns culturals i que eren organitzats per les Conselleries de Treball i Afers Socials i la de Cultura i Educació respectivament.<sup>426</sup> Antics alumnes del col·legi religiós involucrats en Cultura tals com Juan Antonio Pérez, llavors Subdirector Territorial, juntament amb Carmen Pérez -Directora general de Patrimoni Artístic- i Constantino Palomino -Director General de Treball- n'afavoriren la campanya. Un cop aprovat el projecte, la restauració, organitzada a mode de sessions pràctiques tingué dos propòsits. El primer bloc estava destinat a la preservació i consolidació de l'estructura, sent dirigit per José Luis Navarro. El segon aprofundia en el coneixement de la planimetria de la coberta, on s'implicaren als arquitectes Pedro Blanco -a qui l'experiència proporcionà les bases del seu projecte doctoral-, María Dolores García i el delineant José Manuel Rodríguez.<sup>427</sup> En aquesta operació es realitzà l'aixecament gràfic de l'església en el seu conjunt. També es tractà la fusta per frenar els atacs de xilòfags, tanmateix, passada més d'una dècada des de dita aplicació l'obra no ha estat revisada.<sup>428</sup> No se la va poder alliberar de la seva 'presó' i encara es manté amagada rere la volta neoclàssica. Arturo Zaragozá, qui havia recollit l'exemplar en la seva tesi doctoral i en obres de tipus enciclopèdic sobre l'arquitectura gòtica valenciana, aconseguí quelcom extraordinari l'any 2003; despenjar algunes de les taules i altres peces de l'*almizate* per exposar-les al Museu de Belles Arts de València, en una mostra

<sup>424</sup> IBÍDEM, p. 112.

<sup>425</sup> L'Ajuntament de València catalogà l'església parroquial de Sant Antoni Abad com a Bé Cultural d'Interès Local el 14 de gener de 1989. Codi: BRL 05.05.13.

<sup>426</sup> BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico...* ob. cit., p. 113.

<sup>427</sup> IBÍDEM, p. 113.

<sup>428</sup> IBÍDEM, p. 391.

temporal comissariada conjuntament amb Eduard Mira i amb la intermediació de Pedro Blanco.<sup>429</sup> Un cop clausurada els fragments tornaren al seu emplaçament original.<sup>430</sup>

El sostre, en l'actualitat, només conserva tres de les cinc crugies que en origen el composaren i cadascuna d'elles presenta un estat de conservació diferent.<sup>431</sup> La primera, ubicada en els peus de la nau sobrevolant l'espai ocupat pel cor, conserva un 70% de les seves peces i policromia sent, el seu *almizate*, la part més intacta de tota la secció. En la resta, la capa pictòrica presenta una important pèrdua de poder adhesiu degut a la craquelació i la dessecació dels pigments. Les úniques peces problemàtiques són dues corretges del faldó corresponent al costat de l'evangeli, que degueren ser obligatòriament sustentades per suports metàl·lics [Fig. 180]. La segona crugia, per la seva banda, només conserva el 35% de la seva estructura, presentant un *almizate* del que només resten algunes de les peces més properes a la secció corresponent al costat de l'epístola, havent desaparegut la resta i sent substituïda per maons. En la tercera romanen simplement corretges i cabius.

---

<sup>429</sup> MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo. *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol. I. València: Generalitat Valenciana, 2003, p. 123.

<sup>430</sup> BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis...* ob. cit., p. 88.

<sup>431</sup> IBÍDEM, pp. 389-406.

## 5. LA COMUNITAT VALENCIANA I EL SEU PATRIMONI LIGNI MEDIEVAL: UNA RELACIÓ D'EMPARA EN PROCÉS DE CONSOLIDACIÓ (1982-2020)

Poques dècades abans de l'inici d'aquest segle XXI, les institucions públiques i privades valencianes començaren a potenciar la seva capacitat d'empara vers el patrimoni històrico-artístic del que són custodies, millorant la seva relació amb els sostres pintats medievals. El seu despertar ha donat pas a tota una sèrie de processos restauradors però alhora ha tingut un celebrat efecte colateral, el fet d'haver anat calant en la consciència cultural ciutadana, concatenant i afavorint la regeneració i recuperació de molts dels béns conservats en el territori. Aquesta voluntat ha servit per posar en marxa múltiples actuacions que han examinat, amb un actualitzat prisma, el llenguatge artístic present en tota mena d'immobles. En l'escrutini de les diverses capes arquitectòniques presents en construccions civils, residencials i eclesiàstiques d'origen medieval els seus sostres policromats, majoritàriament produïts al llarg del segle XIV, han pogut aflorar a la superfície. El seu rescat, rabiosament contemporani, per fi s'ha vist acollit amb el ferm propòsit de valorar-los com una riquesa que cal mantenir, estudiar i divulgar.

Una simple mirada enlaire serveix per fascinar-se front la multiplicitat d'imatges que ocupen cadascuna de les peces que els conformen, sumant-se a les manifestacions plàstiques ja conegudes de l'art gòtic valencià, amb incidències notables en el període definit com 'lineal', ampliant l'horitzó del seu camp d'estudi. En aquest sentit és gratificant detectar com aquest corpus ligni, amb peculiaritats arquitectòniques i pictòriques en funció de l'àmbit espacial a cobrir, està en procés d'ésser contextualitzat en el seu conjunt, a més d'estar-se treballant aspectes com la seva accessibilitat, per posar-los a l'abast d'un ampli segment de la població, incloent tant aquelles persones interessades en l'art com el personal investigador especialitzat, millorant les condicions d'instal·lació i presentació de les obres. Es tracta doncs d'un procés continu i actiu que tot just arrenca i que certament desmitificarà algunes de les presumpcions historiogràfiques més fermes, dibuixant una heterogènia, complexa i alhora més precisa imatge sobre l'escenari artístic de cadascun dels territoris que integraren la Corona d'Aragó en matèria lignia.

Es ben sabut que les construccions amb fonaments arrelats en l'Edat Mitjana són organismes vius, que en el pas dels segles han hagut d'anar mutant per adaptar-se a les noves necessitats així com als preceptes estètics imperants en cada període històric. El retrobament de sostres pintats *in situ*, enterrats deliberadament en les entranyes dels seus contenidors arquitectònics, suposa la conciliació entre l'habitualment difusa fàbrica primitiva i la disposició espacial actual. Per aquest motiu, la seva (re)descoberta comporta complexes i no sempre acertades decisions sobre la seva nova escenificació, especialment en els casos on la seva visualització es veu impedida per l'existència d'estructures modernes que retenen i mantenen oculta la seva estructura. Els sostres de la parròquia de l'Assumpció de la Verge (finals del segle XIII), a la petita i rural població de Vallibona així com l'església parroquial de Sant Antoni Abad (1416-1458), a la ciutat de València, són dos exemples eloqüents de les dificultats que han de superar-se per poder estudiar les obres i els reptes tant arquitectònics com econòmics que es plantegen a l'hora de remoure les falses cobertes que les retenen en la penombra.

La suma d'aquestes recuperacions, juntament amb la neteja i restauració d'altres sostres més ben coneguts dins el corpus valencià -com el conservat a l'interior de l'antiga església de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*) o el conjunt d'embigats dels palaus de l'Almirall (principis del segle XV) i Joan Valeriola (primera meitat del segle XIV)- ha deixat evidència de la necessitat d'interpretar el conjunt de forma cohesionada i contextualitzada, evidenciant certs factors d'unió, que defineixen una certa idiosincràsia territorial dins la pròpia Corona d'Aragó però sense oblidar la necessitat d'estudiar en profunditat cada cas. El món acadèmic i universitari ha reaccionat, començant per omplir de contingut aquesta parcel·la de coneixement emergent, de la que es tenien notícies parcials i sovint excessivament monogràfiques, desencallant diferents vies d'investigació entorn el mercat i consum de la fusta a València al llarg de la Baixa Edat Mitjana.<sup>432</sup>

<sup>432</sup> La Universitat Politècnica de València i la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana, a través del seu servei de publicacions i des del seu equip docent i investigador, ha promogut en aquests darrers deu anys sengles estudis: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo...* ob. cit. IBORRA, Federico. «Forjados rebajados de bóveda tabicada en la Valencia de los siglos XIV al XVI» a, HUERTA, Santiago; PUENTES, Paula; GIL CRESPO, Ignacio (Eds.). *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción, Donostia-San Sebastián 3-7 de octubre de 2017*, Vol. 2. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 795-804. ÍDEM. «Notas sobre la arquitectura de los reinos de Valencia y Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo: portadas y artesonados» a, COSMEN, María C.;

La feina realitzada a nivell autonòmic, pressa en favor de la conservació i divulgació del patrimoni ligni valencià no respon a un impuls sobtat motivat únicament per les recents descobertes patrimonials. Podria dir-se que en certa manera és quelcom simptomàtic, una reacció esperonada per les creixents inquietuds mostrades per la comunitat científica internacional, que en l'anàlisi del paisatge monumental europeu s'ha adonat de la presència i magnitud d'un fenomen que es troba estès per tot l'Occident Medieval, especialment en l'àrea mediterrània: l'ús dual del sostre com a llenç pictòric i espill simbòlic i com estructura arquitectònica de gran versatilitat en la coberta de tot tipus d'immobles.<sup>433</sup> I és que, des de l'any 2000 en endavant, els sostres han començat a presentar-se com el que són, una autèntica superpoblació que ha sobreviscut als avatars del temps, que comença a guanyar la batalla de l'oblit historiogràfic i que requereix ser alliberada dels seus sepulcres, habitualment en forma d'estructures modernes que actuen de tàpia. Simultàniament, l'atenció envers les obres s'ha vist beneficiada per la

---

HERRÁEZ, María Victoria; PELLÓN, María (Coord.). *El intercambio entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Lleó: Universidad de León, 2009, pp. 365-378. IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria a la València medieval (138-1520)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2014. PALAIA, Liliana; TORMO, Santiago. «La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia habilidad o geometría» a, HUERTA, Santiago (et al.). *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz 27-29 enero 2005*. Madrid: Instituto Juan Herrera, 2005, pp. 831-839. ÍDEM. «El marco valenciano y su importancia en el empleo de la madera estructural durante los siglos XIV al XVIII» a, HUERTA, Santiago (et al.). *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela 26-29 de octubre de 2011*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 1031-1041. ÍDEM. «El diseño y la construcción de armaduras lígneas de cubierta sobre obras de fábrica: Análisis de tres casos en la C. Valenciana», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 13, 2002, pp. 94-109. ÍDEM. «Design and construction of timber roof structures, built over different structural Systems. Cases studies at the Valencia Community» a, HUERTA, Santiago (et al.). *Proceedings of the First International Congress on Construction History, 20th-24th January 2003*. Madrid: SEDHC, ETSAM, 2003, pp. 1559-1570. MARRERO, Antonio. *Techumbres mudéjares. Aspectos técnicos, conservación y restauración*. València: Universitat Politècnica de València, 2017. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «De bona fusta dolrada per mans de mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)» a, BROUQUET, Sophie; GARCÍA MARSILLA, Juan V. (Eds.). *Mercados de lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 271-297.

<sup>433</sup> L'interès per estudiar els sostres pintats medievals contemplant els intercanvis artístics mediterranis ha propiciat l'aparició de projectes editorials transversals: BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*. Argentièrre la Bessée: Editions du Fornel, 2007. BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempio, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013. BOURIN, Monique; PÉREZ, Maud; PUCHAL, George (Dirs.). *De l'Aragon au Frioul: Esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPPM (Lagrasse, octobre 2015)*. París: Éditions la Sourbonne, 2021. Amb un enfoc centrat en l'anàlisi de les representacions de la música i la dansa -i les seves múltiples connotacions- en diferents sostres pintats medievals i moderns mediterranis Lev Kapitalkin, Jordi Ballester i jo mateixa vàrem participar en el següent volum: BUTTÀ, Licia, «Editorial», *Early Music*, Vol. 47, Issue 1 (Music and Dance on Mediterranean painted ceilings), 2019, pp. 1-57. Més enllà del discurs estrictament històric, recentment ha sorgit un nou volum editorial, impulsat des de la RCPPM, que posa en comú experiències restauradores europees: BOURIN, Monique; BAY, Roland (Eds.). *Plafonds peints médiévaux en Europe. Connaissance, conservation et restauration: méthodes et approches scientifiques. Actes des 9 rencontres de la RCPPM (Marseille-Fréjus, 29 septembre - 1 octobre 2016)*. Marsella-Fréjus: RCPPM, CCRP, 2019.



força amb la Mediterrània Medieval –entesa com a camp geogràfic i històric- ha irromput en l'escena acadèmica, actuant com a sedàs metodològic d'interrelacions artístiques.<sup>434</sup> Un enfoc que supera les comparatives regionals i que aspira al diàleg d'un ampli ventall d'obres, objectiu cada cop més factible gràcies a l'aparició d'una xarxa humana col·laborativa a la que no paren de sumar-se historiadors, antropòlegs, restauradors, tècnics de restitució 3D i gestors culturals.

En aquesta direcció s'estan configurant les noves lectures, que pretenen anar més enllà i penetrar en l'estrat divulgatiu per desmentir tòpics com la consideració de que els sostres són produccions 'marginals' o de segona fila, o l'assumpció que tots poden presentar-se sota el títol '*mudèjar*', especialment en l'àmbit peninsular. Aquest apel·latiu, ideat i alimentat al llarg del segle XIX, com s'ha vingut comprovant en tota aquesta secció historiogràfica precedent, segueix sent el convidat estel·lar d'un quantios nombre de circuits i recorreguts turístics, fullets informatius o documentals televisius com el ja citat *Los cielos españoles* (2020), que no només perpetuen l'obsolet binomi '*gòtic-mudèjar*' sinó que construeixen un discurs excessivament unitari envers el patrimoni ligni ibèric medieval i modern.

Aquesta ferma declaració d'intencions ha facilitat la introducció i acceptació de noves formes de dinamització cultural. Entre elles, destaca l'experimentada pel centre històric de València. El seu entramat urbà és un espai emblemàtic i sobradament conegut, que ha viscut però fortament polaritzat pel protagonisme acaparat per la Catedral de Santa Maria (1262-1356)<sup>435</sup> i per edificis que són *buc insígnia* d'estils artístics com el gòtic civil valencià, personificat en la magnífica Llotja de Mercaders (1482-1548).<sup>436</sup> A partir de

<sup>434</sup> Sobre l'eclosió de la Mediterrània Medieval com a camp d'estudi vegeu: CATLOS, Brian. «Why the Mediterranean?» a, CATLOS, Brian; KINOSHITA, Sharon (Eds.). *Can we talk Mediterranean? Conversations on an emergent field in Medieval and Early Modern Studies*. Nova York: Palgrave, 2017, pp. 1-17. ROSSEN-OWEN, Mariam. «Mediterraneanism: How to incorporate Islamic Art into an emergent field», *Journal of Art Historiography*, 6, Juny 2012, 33 pp. Sobre l'empremta mediterrània en la València medieval i moderna: ARCINIEGA, Luis. «El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales» a, AGUILAR, Inmaculada (Coord.). *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*. València: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 37-68.

<sup>435</sup> Aquest lapse cronològic fa referència al primer projecte gòtic, consagrat el 1238 pel llavors primer bisbe de València, Fray Andrés Albalat. La Catedral ha experimentat des d'ençà nombroses reformes que li han donat l'aspecte que ostenta en l'actualitat: MUÑOZ, Manuel (Coord.). *La Catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018.

<sup>436</sup> ALDANA, Salvador. *La Lonja de Valencia*, Vol. I. València: Biblioteca Valenciana, 1988, p. 29.

successives intervencions en diferents palaus urbans de la ciutat s'ha destapat un panorama artístic absolutament desconegut; el que envolta el món residencial. Diferents casals gòtics han sorprès amb els metres quadrats de superfície lignia que amagaven els seus interiors. El seu alliberament, després de capes de brutícia i guix, és un clam envers les possibilitats, sovint desaprofitades, que ofereix el patrimoni conservat a peu de carrer. Aquest tipus de conjunts estan massa acostumats a l'arribada d'un destí fatal que navega entre la impassibilitat mostrada per l'Administració Pública i la manca d'inversió en conservació, com succeí a finals del segle XIX i el primer terç del XX, quan front a les renovacions urbanístiques es decidí la demolició de nombrosos palaus gòtics.<sup>437</sup> Precisament per aquest motiu, en el cas valencià, s'ha de subratllar amb especial èmfasi la tasca coordinada pels restauradors Camila Mileto i Fernando Vegas, que durant llargues campanyes han estat avesats en la gestió patrimonial de l'arquitectura urbana medieval i moderna a la ciutat del Túria, fent accessibles físicament i sobre el paper, les noves troballes.<sup>438</sup>

En paral·lel, també s'ha procurat descentralitzar aquesta atenció més urbanita i crear itineraris turístics més enllà dels establerts, fent-los extensibles a comunitats rurals desaparecebudes i menystingudes, com succeeix en les poblacions de Vallibona i la Pobla de Benifassà. La descoberta, en les seves esglésies, de sostres amb policromia medieval ha estat percebut per la pròpia comunitat com un tresor patrimonial que necessàriament ha de preservar-se *in situ*, convertint-se en un estandard orgullós dels reclams culturals que poden oferir-se.

Totes aquestes actuacions han estat impulsades en gran mesura pel Servei del Patrimoni Artístic Immobile de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, en un acte que no ha obeït a una estratègia definida en qüestions de conservació i restauració però sí que ha demostrat una bona predisposició a l'hora d'atendre les demandes

---

<sup>437</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio y los baños del Almirante*. València: Conselleria d'Economia, Hisenda i Ocupació, 2001, p. 114. Sobre els canvis urbanístics ocorreguts a València al llarg del segle XIX: LLOPIS, Amando; BENITO, Daniel. «Valencia entre 1833-1900» a, *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 164-190.

<sup>438</sup> Ambdós restauradors han coordinat dos extensos volums sobre l'arquitectura residencial a València, dels que s'ha de celebrar l'espai dedicat als sostres, on s'analitzen diferents tipus d'estructures: DIODATO, Maria. «Forjados y cubiertas» a, MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (Eds.). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, Vol. II. València: Generalitat Valenciana, 2015, pp. 487-529.

patrimonials dels municipis i organismes que hi han anat acudint, esgotant les dotacions econòmiques inicialment previstes en molts casos.<sup>439</sup>

Les necessitats reals del patrimoni ligni valencià han sobrepassat amb escreix les expectatives plantejades, desvetllant un corpus que era desconegut per les autoritats i la població i que ara comença a adquirir una certa entitat. Tanmateix, dit compendi encara manté un caràcter obligadament flexible ja que els sostres no deixen d'aparèixer i sumar-se a una llista perennement provisional, almenys de moment. En definitiva, la realitat històrica ha superat i desbordat les notes preliminars dibuixades en els projectes d'intervenció i restauració, que han estat tombades i actualitzades en el moment en què les obres han estat ateses. Per poder fer front a aquesta ingent labor s'han forjat evidents vincles amb empreses de restauració, universitats i investigadors, fundacions privades i d'altres organismes públics com els ajuntaments. Una cooperació que ha suposat, durant diversos anys consecutius, el finançament de campanyes de restauració i neteja i processos de rehabilitació per poder posar en valor tot aquest llegat artístic.<sup>440</sup>

Fruit tangible d'aquest treball, l'any 2008, va poder inaugurar-se una exposició temporal atípica al Museu de Belles Arts de Castelló, comissariada per Arturo Zaragoza.<sup>441</sup> *Arquitectura any zero* declarà amb el seu títol la seva intenció d'abordar la història de l'art medieval valenciana des d'una cronologia primerenca, a la que sovint s'ha donat opacitat degut a l'espectacularitat i excel·lència del període internacional.<sup>442</sup> El paisatge arquitectònic post conquesta fou el fil invisible que connectà les diferents

<sup>439</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. *Arquitectura gòtica valenciana...* ob. cit., p. 224.

<sup>440</sup> Arturo Zaragoza recentment ha fet balanç de totes les actuacions que la Generalitat Valenciana ha realitzat en els darrers trenta anys: ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados medievales valencianos. Una mirada contemporánea» a, BOURIN, Monique; MAY, Roland (Dirs.). *Plafonds peints...* ob. cit., pp. 44-59. Jo mateixa també sospeso aquestes activitats en la següent publicació: VALLS, Maria del Mar. «Imatges oblidades, estructures amagades... ob. cit., pp. 88-100.

<sup>441</sup> L'exposició anà acompanyada d'una publicació monogràfica extensa: ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, 2009.

<sup>442</sup> L'anonimat que envolta les quadrilles de pintors i fusters responsables dels sostres pintats dels segles XIII i XIV difícilment ha pogut competir amb personalitats artístiques com Llorenç Saragossà, Pere Nicolau, Marzal de Sax o Lluís Dalmau, que han gaudit d'una massiva i alhora merescuda importància historiogràfica: MIQUEL, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de Pintura en la Valencia del Gótico Internacional*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

sales que composaven el recorregut expositiu, deixant un grat i inusual protagonisme als sostres pintats, introduïts als visitants a través l'arquitectura d'arcs diafragma.<sup>443</sup>

Participaren en la mostra diferents fragments restaurats i descabalats procedents d'esglésies que havien estat intervingudes per l'Administració Pública tals com les localitzades a Onda, Lliria, la Pobla de Benifassà, Vallibona, Sagunt, Xàtiva i Morella. Després de l'exposició, va decidir-se no desvincular aquests vestigis del seu veritable context passant aquests a engrossir les col·leccions de museus municipals i, en alguns casos, habilitant nous espais museogràfics com és el cas de Vallibona, on el govern local i l'Arquebisbat de Tortosa han jugat un paper decisiu. La dispersió d'aquestes peces refermà aquesta voluntat per part dels organismes públics -sota demanda popular- de dotar d'importància cada nucli urbà, creant un itinerari divers que actualment obliga als interessats en les sostrades medievals a viatjar per tota la Comunitat Valenciana, descobrint-les.

### 5.1 El centre històric de València: descobertes entorn la fusteria medieval en l'àmbit residencial

Els estudis sobre les ciutats medievals solen orbitar al voltant el seu anàlisi urbanístic i la disposició i funcionament dels seus equipaments públics en base a l'aparell polític i la gestió que aquest en feu.<sup>444</sup> D'elles ens ha llegat un patrimoni que encara segueix dempeus; els vestigis de la pujant arquitectura civil del segle XV -símbol de la renovació del poder municipal i definició del seu prestigi i identitat- així com diversos palaus urbans i casals gòtics, que amb la seva posició estratègica, segueixen donant pistes

<sup>443</sup> L'aproximació a l'argument quedà doblement justificada; d'una banda, la simbiosi entre coberta de fusta i arcs diafragmes fou àmpliament cultivada per tot el territori valencià en construccions de tipus industrial i eclesiàstic. De l'altra, Arturo Zaragozá ha dedicat, des de la seva tesi doctoral, diversos estudis a aquest tipus arquitectònic: ZARAGOZÁ, Arturo. *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana* (Tesi doctoral inèdita dirigida per Miguel García Lison). València: Universitat Politècnica de València, 1990. ÍDEM. «Naves de arcos diafragma y techumbre de madera en la arquitectura civil valenciana» a, CASA, Antonio; HUERTA, Santiago; RABASA, Enrique (Eds.). *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción [Madrid 19-21 septiembre 1996]*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1996, pp. 551-555. ÍDEM. *Arquitectura gótica valenciana...* ob. cit., pp. 21-42. Sobre el perfil investigador de l'autor: TABERNER, Francisco. «Trayectoria intelectual del arquitecto Arturo Zaragozá Catalán», *Archivo de Arte Valenciano*, 89, 2009, pp. 357-361.

<sup>444</sup> SERRA, Amadeo. «Arquitectura y urbanismo (siglos XIII-XV)» a, HERMOSILLA, J. (Dir.). *La ciudad de Valencia. Historia: Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia, Vol. 1*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 289-307.

sobre la configuració dels nuclis històrics de diferents poblacions. Aquets darrers, degut a les seves constants transformacions, constitueixen un record esbiaixat del perfil públic de l'elit dominant i la seva organització en l'entorn.<sup>445</sup>

En el cas valencià, s'han realitzat estudis panoràmics, inventaris raonats que han compilat, amb notes històriques i plànols, informacions dels diferents palaus nobles conservats en el seu sòl.<sup>446</sup> Aprofitant la conjuntura restauradora, i els resultats que aquesta ha proporcionat, han anat sorgint diferents monografies dedicades a casos concrets, sent el Palau de l'Almirall un dels immobles amb major fortuna editorial.<sup>447</sup>

L'aparició i accés a sostrades en àmbit residencial –com les dels palaus de l'Almirall, de Joan Valeriola o dels Català-Valeriola- esdevé la possibilitat de mirar endins, de fer balanç entre el que es pretenia transmetre amb la projecció de determinades imatges en els espais més públics de l'edifici i l'organització de la vida íntima. Les diferents estances, engalanades amb sostres de diferents dimensions i estètica en funció de l'àmbit a cobrir, acoten el rang i el gust dels personatges que les habitaren. La ostentació i imposició heràldica és quelcom que els sostres acullen naturalment, convertint-se en aquell digne i perfecte dispositiu on poder demostrar la posició social i que es suma a les

<sup>445</sup> Autors com Amadeo Serra, Federico Iborra i Arturo Zaragoza recurrentment han mostrat el seu interès per l'arquitectura urbana valenciana, des del punt de vista estructural i simbòlic: IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 469-485. SERRA, Amadeo. «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): casa, ceremonial y magnificencia», *Res pública*, 18, 2007, pp. 35-47. ÍDEM. «Arquitectura y poder civil en las ciudades de la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)» a, SABATER, Tina; CARRERO, Eduardo (Coords.). *La ciudad de Mallorca i els segles del gòtic. XXVII Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma del 3 al 5 de novembre de 2009*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 2010, pp. 57-78. ÍDEM. «Historia de dos Palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 333-367. ZARAGOZÁ, Arturo. «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, 1991, pp. 79-94. ÍDEM. «Modos de vida. Siglos XIV-XVI» a, SIMÓ, Trinidad; TEIXIDOR, María Jesús (Eds.). *La vivienda y la calle: la calle Cavallers de Valencia como ejemplo de desarrollo urbano*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 1996, pp. 182-199.

<sup>446</sup> PÉREZ DE LOS COBO, Francisco J. *Palacios y casas nobles: relato de lo que hubo y hay, de propiedad particular, en la ciudad de Valencia*. València: Federico Domenech, 1991. Altres treballs inèdits: LÓPEZ, María Concepción. *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia. Su estilo y catalogación. Ejemplo grafico* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Angela García Codoñer). València: Universitat Politècnica de València, 1995.

<sup>447</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante como modelo de vivienda señorial en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento (siglos XIV-XVI)» a, DAUKSIS, Sonia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Historia de la ciudad. II Territorio, Sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 2002, pp. 147-164. CAMPS, Concha, TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio...* ob. cit. ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, 1991.

informacions proporcionades a compta gotes per la documentació -contractes, arxius notariais o inventaris *post mortem*- i els objectes d'ús privat.<sup>448</sup> D'aquesta manera, el discurs aconseguix eixamplar-se i complementar-se.

La morfologia dels edificis residencials urbans i la seva interpretació continuen sent però un front obert, que únicament es contempla en el present treball a mode tangencial. En altres investigacions el que s'ha plantejat, i aconseguit, és que a l'estudi de les decoracions interiors decimonòniques -com la pintura mural- s'hagin sumat els anàlisis dels sostres pintats que contenen. Unes obres que des de la seva posició suspesa dialoguen sobre la jerarquia del lloc a nivell intern, en un joc dinàmic on espai i iconografia s'emmirallen mútuament. La policromia, a més, de forma deliberada deixa constància dels interessos, eleccions i voluntats dels seus promotors.<sup>449</sup>

### 5.1.1 El Palau de l'Almirall d'Aragó

L'antic Palau de l'Almirall d'Aragó<sup>450</sup> conegut popularment sota aquesta denominació, que correspon al segle XVIII quan la propietat i el títol d'Almirall d'Aragó passà a mans de la família Palafox, es troba ubicat en el número 14 del carrer Palau, en una zona propera a la Catedral i el Palau Episcopal i constitueix juntament amb altres edificis del centre històric de la ciutat un emblema de la seva arquitectura residencial medieval. Des

<sup>448</sup> De manera pionera investigadors com Florence Journot i TERENCE Le Deschault de Monredon ja han inclòs els sostres pintats com una eina per comprendre els interiors de les cases medievals: JOURNOT, Florence. *La Maison Urbaine au Moyen Âge. Art de construire et art de vivre*. París: Éditions Picard, 2018, pp. 109-142. LE DESCHAULT DE MONREDON, TERENCE. *Le Décor peint de la Maison Médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*. París: E. Picard, 2015, pp. 26-28.

<sup>449</sup> Aquesta línia d'investigació fou encetada per autors com Pierre-Olivier Dittmar, Gil Bartholeyns i Monique Bourin, vinculats a l'associació RCPM: BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier. *Images de soi dans l'Univers Domestique. XIIIe-XVIe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018. Seguint aquest precepte metodològic Hugo Chatevaire, becari contractat per la Casa de Velázquez, està duent a terme la seva tesi doctoral, iniciada el curs 2019/2020: *Les charpentes peintes domestiques dans les territoires ibériques de la Couronne d'Aragon (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle – début du XVI<sup>e</sup> siècle)*, sota la direcció de la Dra. Licia Buttà (Universitat Rovira i Virgili) i el Dr. Patrick Henriët (École Pratique des Hautes Études).

<sup>450</sup> La documentació estratigràfica i arxivística compilada entre 1991-1993 durant la campanya de restauració proporcionà a Concha Camps i Josep Torró informació fins aleshores inèdita entorn als orígens constructius del Palau, part integral d'una antiga *pobla*, i el seu primer impulsor, Pere de Vila-rasa: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas. La pobla de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV» a, DAUKSIS, Sonia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Historia de la ciudad. II Territorio, Sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 2002, pp. 125-146, esp. 143. CAMPS, Concha (et al.). *El Palacio... ob. cit.*, p. 100. Per una major contextualització del Palau vegeu el subcapítol «7.2 València: la configuració d'una capital de Regne», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

del seu primeríssim titular, Pere de Vila-Rasa (1320), qui fou jurisperit, jutge de la cort i membre del Consell Reial en temps de Jaume II (1267-1327), l'immoble ha anat experimentat diferents canvis de propietat, causant transformacions consistents en la seva estructura original, que s'anà emmotllant a l'estètica imperant en cada període a fi de mantenir-ne la seva habitabilitat.<sup>451</sup>

Els posseïdors de la casa, més enllà de les evidents adequacions constructives, deixaren voluntàriament la seva empremta en diferents espais. L'escut petri que ostenta actualment la portada principal es remunta al segle XVII, dividit entre les armes dels Palafox i els Cardona, fruit del matrimoni entre Francesc de Cardona amb Lucrecia Palafox (1631).<sup>452</sup> Durant la segona meitat d'aquest mateix segle, els Palafox feren del Palau la seva residència ocasional fins que l'any 1850, després de la mort d'Andrés de Arteaga Lacano-Palafox, l'immoble passà en herència a la seva néta, que el traspassà a la seva filla Fernanda Salavert, marquesa de Valdeolmos.<sup>453</sup> El marit de Fernanda de Salavert Arteaga, comte de Villagonzalo, vengué la propietat el 14 juny de 1913 a José Rodríguez Ortega qui hi duria a terme una profunda restauració de caràcter romàntic, per 'retornar' l'edifici, després de la restauració del disset, als seus orígens constructius, amb un fulgurant resultat neogòtic. Una de les principals modificacions fou la conversió de les antigues golfes en àrea habitable l'any 1925. Les obres van ser encarregades als arquitectes Antonio Gómez Davó (1890-1971) i Joaquín Rieta Síster (1897-1982), sota els preceptes assenyalats per Manuel González Martí (1877-1972), historiador i erudit interessat en l'Edat Mitjana.<sup>454</sup>

<sup>451</sup> Julia Campón i Jaume Pastor han realitzat un estudi cronològic dels successius habitants del Palau: PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes de Aragón y el Palau de l'Almirall» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau...* ob. cit., pp. 57-77. Les informacions versades pels autors es basen en un estudi previ: LAURENCÍN, Francisco Rafael de Uhagón. *Los Almirantes de Aragón: datos para una cronología*. Madrid: Fortanet, 1919. Sintetitzen aquesta informació: BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante...» ob. cit., pp. 154-156. CAMPS, Concha (et al.). *El Palacio...* ob. cit., pp. 96-107.

<sup>452</sup> El llinatge dels Cardona ostentaren el títol d'Almirall d'Aragó des de 1396 però l'immoble no estigué vinculat al patrimoni aristocràtic fins l'any 1623. Segons Jaume Pastor i Julia Campón, el Palau fou seu de l'administració on vivia el procurador senyorial de l'Almirall al Regne de València: BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante...» ob. cit., p. 155. PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes...» ob. cit., p. 71. Els Cardona-Palafox realitzaren una reforma que amplià el saló i adequà una altra estança com a dormitori, eliminant altres habitacions: CAMPS, Concha (et al.). *El Palacio...* ob. cit., pp. 106, 154-155.

<sup>453</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante...» ob. cit., p. 155. CAMPS, Concha (et al.). *El Palacio...* ob. cit., p. 141.

<sup>454</sup> Manuel González Martí estigué vinculat als moviments culturals valencians de l'època, participant en l'excursionisme científic i activament relacionat a l'associació 'Lo Rat Penat'. Entre els seus interessos acadèmics destacà la ceràmica medieval, al ser el descobridor dels tallers alfarers de Paterna l'any 1907.

El 1975, uns anys després de la declaració de 'Monumento Nacional' (1944), el Ministerio de Cultura obrí diligències per traspasar el conjunt arquitectònic sota l'empара de l'Estat. La manca de fons retardà les negociacions, accelerant el deteriorament de l'estructura i afectant a diferents edificis en el mateix carrer. El 1982 tingué lloc la declaració municipal de ruïna, sent desallotjats aquells inquilins que encara ocupaven la parcel·la urbana. Finalment, l'Estat transferí competències a la Comunitat Autònoma el mes de gener de 1984, fent-se efectiva, l'agost de 1985, la compra tant del Palau com dels Banys per part de la Generalitat Valenciana.<sup>455</sup> Aquesta doble adquisició tornà a unir ambdues construccions, que prèviament havien constituït part de la mateixa *pobla*, desintegrada a finals del segle XIV.<sup>456</sup>

El conjunt patrimonial de l'Almirall començà llavors un dilatat procés de rehabilitació, amb l'objectiu de convertir l'antic Palau en la seu de la Conselleria d'Economia i Hisenda.<sup>457</sup> Fou un projecte ambiciós i complex ja que requeria d'actuacions molt divergents entre elles al combinar-se arquitectures de caràcter patrimonial amb d'altres sense valor històric, tots elles compreses entre els carrers del Palau, els Banys i el Miracle. La Generalitat, amb aquesta maniobra política, a pesar de dotar de caràcter

---

Part del material arqueològic recuperat actualment es conserva al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', fundat per ell mateix el 1954: COLL, Jaume. «Manuel González Martí (1877-1972), fundador del Museo Nacional de Cerámica», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, 2005, pp. 170-181. ÍDEM. «D. Manuel González González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito» a, *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas: 50 años (1954-2004)*. València: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, 2004, pp. 12-51. DOMÍNGUEZ, Enrique. «Don Manuel González Martí y la cerámica: coleccionista, historiador, donante, fundador y primer director del Museo Nacional de este arte», *Archivo de arte valenciano*, 43, 1972, pp. 8-10.

<sup>455</sup> Sobre la recuperació del Bany de l'Almirall vegeu: ESTEBAN, Julián; SICLUNA, Ricardo. «El proyecto de restauración de los Baños del Almirante» a, CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio...* ob. cit., pp. 169-198. CAMPS, Concha; ESTEBAN, Julián. «La restauración de los Baños del Almirante de Valencia», *Loggia: Arquitectura y Restauración*, 18, 2005, pp. 38-53.

<sup>456</sup> El denominador *pobla* fa referència, des de principis del segle XIII, a fundacions urbanes de nova planta, dutes a terme com elements vertebradors i cohesionadors dels processos colonitzadors dins la societat feudal: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas...» ob. cit., p. 146. La importància de les mateixes, i en concret de la de Vila-Rasa, són recuperades al primer capítol «I. De la Taifa de Balansiya al Regne de València: breu introducció a la gestació i eclosió d'un procés històric», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>457</sup> Sobre tot aquest procés consulteu: PICÓN, Higino. «El proyecto de rehabilitación» i ESTEBAN, J.; SICLUNA, R. «El Proceso de Intervención» a, ROSSELLÓ, Vicent (et at.). *Palau...* ob. cit., pp. 113-158.



administratiu a l'edifici perseguia posar-lo en valor i sumar esforços en favor de la recuperació i valoració del centre històric de la ciutat.<sup>458</sup>

«[...] la destrucción que del patrimonio arquitectónico se produjo en el período desarrollista, encuentra la adecuada respuesta en el Gobierno de la Ciudad, surgido de las urnas en 1979, el cual, para frenar e invertir la situación, encarga la realización de unos planes Especiales de Reforma Interior (PERI), que tienen como objetivo ordenar la edificación en el casco antiguo y que se redactan y aprueban con criterios restrictivos en exceso, que a la larga pondrá en peligro la defensa del patrimonio que se pretende al no concertar los objetivos con los medio disponibles [...]».<sup>459</sup>

En el cas dels Banys, el 1991 s'hi dugué a terme una intervenció arqueològica i arxivística dirigida per Concha Camps i Josep Torró, finançada pel Consell d'Economia i Hisenda. El seu treball d'investigació marcà un absolut punt d'inflexió al revelar-se que no eren una construcció islàmica com la historiografia havia fixat fins aleshores, sinó que es tractava d'una construcció amb cronologia post conquesta gestada gràcies a un procés d'assimilació arquitectònic.<sup>460</sup> Les obres no finalitzaren fins el 2006, amb la culminació del projecte museogràfic que permeté l'accés al públic.<sup>461</sup>

La condició patrimonial que les construccions ostentaven obligaren a seguir la normativa dels Planes Especiales de Reforma Interior (PERI) i els criteris de tractament per edificis amb valor arquitectònic aprovats per l'Àrea de Disseny Urbà

<sup>458</sup> Sobre les propostes urbanístiques de reforma global del casc històric: TABERNER, Francisco. «Deterioro y regeneración: la transformación del centro histórico» a, *Historia de la Ciudad...* ob. cit., pp. 205-217. ÍDEM. «La revolución de Valencia: consecuencias urbanas del programa blanquista» a, *Vicente Blanco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1867-1927 (Tinglado 2, Puerto de Valencia, 27 junio – 30 septiembre 1986)*. València: Diputació de València, 1986, pp. 193-202.

<sup>459</sup> PICÓN, Higinio. «El proyecto... ob. cit., p. 116.

<sup>460</sup> Per un estat de la qüestió sobre els errors historiogràfics entorn els Banys de l'Almirall: MORENO, Araceli. «Percepciones sobre 'lo oriental' en el arte valenciano: el caso de los Baños del Almirante», *Revista de Humanidades*, 30, 2017, pp. 115-140, esp. 119-125. Sobre el procés arqueològic i els seus resultats: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio...* ob. cit. ÍDEM. «La construcción de baños públicos en la Valencia feudal; el baño del Almirante» a, *IV Congreso de Arqueología Medieval de España*, Vol. 2. Alacant: CAME, 1993, pp. 213-222.

<sup>461</sup> El 1984, amb anterioritat a la conversió dels Banys de l'Almirall en espai museístic, existí la proposta d'instaurar-hi un centre cultural d'estudis àrabs, promogut pel llavors alcalde Ricard Pérez, amb la complicitat de la Organización de Ciudades Árabes i la Federación Española de Municipios y Provincias, arribant-se a celebrar una cimera a la ciutat. El projecte no prosperà degut a les exigències pressupostàries: LAGARDERA, Juan. «Valencia: firmado un acuerdo de cooperación mutua entre ciudades árabes y españolas», *La Vanguardia*, 22 de març de 1984, p. 17.

(ADU).<sup>462</sup> L'arquitecte Emilio Giménez rebé l'encàrrec de la redacció de l'ADU<sup>463</sup> per part la Direcció General de Patrimonio Artístico i en coordinació amb els serveis tècnics de la Conselleria de Cultura, la d'Economia i Hisenda i l'Ajuntament de la ciutat dugué a terme una profunda i criticada habilitació de l'espai aprovada a finals de 1985<sup>464</sup>:

«El proyecto fue redactado [...] definiendo la distribución de la volumetría del conjunto y dando solución a las dificultades derivadas de la complejidad de los elementos constructivos que se contenían en esta área, teniendo en cuenta naturalmente, la realidad edificatoria existente en el entorno. El Plan incluía junto al proyecto de rehabilitación de la *Casa de l'Almirall*, la construcción de un edificio de nueva planta, con fachada a la calle del Miracle y patio interior que formaría el cerramiento de la parte trasera de edificios contiguos recayentes a la calle de las Avellanas y a las medianeras que deja el palacio tras el derribo de las casas contiguas de la calle de los Banys de l'Almirall [...] Respecto al interior, el reto consistía en conjuntar el respeto a los espacios históricos con los nuevos usos, para lo cual fue preciso eliminar también aquí los añadidos para devolver a la casa su estructura espacial fundamental y adecuar a ésta los usos de manera que no pudiesen alterar la composición espacial, que constituye la identidad del edificio, aunque obteniendo la necesaria racionalidad de estos ambientes. Así pues, se reservaron las salas nobles, según la distribución espacial resultante de las actuaciones del siglo XVIII al área representativa, prevaleciendo en el resto del edificio los usos administrativos».<sup>465</sup>

Entre 1985-1989, lapse de temps fins que s'inaugurà la nova Conselleria, els arqueòlegs Rosa Chulià i Juan Caso –sota la supervisió tècnica del Servei d'Investigació

<sup>462</sup> «[...] El Palacio del Almirante se encuentra ubicado dentro del PERI SEU-XEREA, aprobado por el Ayuntamiento en abril de 1984, pero dentro de un área que el mismo PERI deja sin desarrollar. Dada la complejidad de los elementos arquitectónicos que contiene esta área, los criterios de ordenación del conjunto y el tratamiento que han de recibir los edificios de valor arquitectónico en la intervención, se remiten a la aprobación posterior del Área de Diseño Urbano (ADU núm.2), como instrumento urbanístico de desarrollo similar a un Estudio de Detalle [...]»: PICÓN, Hígino. «El proyecto... ob. cit., p. 116.

<sup>463</sup> Per una imatge gràfica del projecte: PICÓN, Hígino. «El proyecto... ob. cit., p. 119.

<sup>464</sup> «[...] Cualquier intervención en un edificio histórico-artístico es necesariamente polémica, y seguramente es conveniente que lo sea. Máxime si se trata, como en nuestro caso, de un edificio que ha sufrido múltiples intervenciones [...] El restaurador deberá conjuntar el respeto a los espacios históricos con los nuevos usos, de forma que no se produzcan desequilibrios entre ambos. El arquitecto habrá de compatibilizar su papel de receptor sensible de la carga artística que encierra el monumento con su papel de creador de espacios y ambientes donde se desarrolla la vida de las personas [...]»: PICÓN, Hígino. «El proyecto... ob. cit., pp. 120-121.

<sup>465</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante... ob. cit., pp. 161-163.

Arqueològica Municipal de l'Ajuntament de València- coordinaren les excavacions de l'espai comprès entre el Palau, els Banys i el solar que donava a la part posterior del primer i el carrer del Miracle. En aquesta darrera àrea, l'estratigrafia revelà vestigis de cultura material romana en bon estat de conservació.<sup>466</sup> Els diferents fragments ceràmics, vítrics, numismàtics, pictòrics i musivaris foren disposats en una mena de cripta arqueològica, habilitada en el soterrani per conservar-los *in situ* i alhora col·laborant amb la contextualització del passat històric del conjunt.<sup>467</sup>

Si bé totes aquestes activitats permeteren acotar la cronologia dels espais en el segon quart del segle XIV, i no pas en el darrer del segle XV com s'havia assumit, les eines que metodològicament permeteren documentar amb major precisió les subseqüents etapes vitals del Palau, i als seus respectius titulars, foren els embigats pintats que anaren ressorgint de les seves entranyes. Les restes de policromia presentaren un ampli mostrari d'estils –gòtic, renaixentista i barroc- sent però l'heràldica el llenguatge visual més destacable i útil a ulls dels investigadors. La munió d'escuts que s'anaren descobrint en els processos de neteja mostraren l'ambiciosa competició entre llinatges per ocupar un espai preeminent en les jàsseres, sent aquesta una clara mostra del seu desig per deixar una empremta física rere la seva estadia. A pesar d'aquesta abundància heràldica, no fou possible realitzar una reconstrucció lineal de cadascun dels propietaris que ocuparen la casa, però sí d'un nombre considerable d'ells.<sup>468</sup>

Els restauradors toparen amb un conjunt de 6 embigats originals durant la recuperació dels volums interiors del Palau, decidint alliberar-los de la seva funció estructural i atenent a les seves necessitats per poder fer-los conviure amb la nova configuració espacial.<sup>469</sup> Aquests requeriments van ser atesos pels tècnics de l'empresa *Coresal*, que

<sup>466</sup> IBÍDEM, p. 161.

<sup>467</sup> PICÓN, Higinio. «El proyecto... ob. cit., p. 135.

<sup>468</sup> Vegeu les notes 451-452. Sobre la significació i connotacions d'aquesta ostentació heràldica consulteu el subcapítol «10.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>469</sup> Tots els forjats van ser sanejats i reforçats amb peces de formigó: PICÓN, Higinio. «El proyecto... ob. cit., p. 126.

repetiren l'experiència entre 1986 i 1987 al participar en la restauració de la sostrada de l'església de Sant Pere de Xàtiva i, l'any 1991, en la de Santa Maria de Lliria.<sup>470</sup>

Un dels majors reptes als que s'hagueren d'enfrontar fou la restitució visual de tots els forjats, ja que havien estat mutilats per adequar-se als canvis morfològics que experimentaren les estances. A més, i com sol ser habitual, en la seva majoria havien estat emparedats sota cobertes d'època moderna, sota làmines d'escaiola i gruixudes capes de pintura de baixa qualitat. Per evitar majors agressions, la política seguida prioritzà el sanejament del material ligni, aplicant tractaments per eliminar els atacs fungicides i d'insectes i rebaixar els nivells d'humitat que impregnaven la fusta. Respecte les successives capes pictòriques que s'havien superposat es decidí eliminar-les fins retrobar les primigènies, prioritzant el passat històric de l'edifici:

«Los tratamientos se basaron en el criterio de recuperar su integridad y policromía original, para ayudar a que las salas recobrasen su identidad espacial y composición original. Se eliminaron revestimientos y repintes, procediéndose a la fijación de la decoración original [...] La reintegración cromática se realizó con criterios específicos para cada artesonado [...]».<sup>471</sup>

Dins aquest conjunt, tres embigats i fragments policroms d'un quart poden considerar-se d'època baix medieval. Al vestibul es conserva un embigat format per jàsseres pintades amb les característiques barres d'Aragó i únicament interrompudes per cintes perlades i geomètriques que enquadren motius heràldics [Figs. 181-182]. Els mateixos escuts es repeteixen en l'entrebigat amb diferent presentació, emmarcats per cairons. Les bigues mestres descansen sobre una solera perimetral, suportada per uns cans esculpits:

<sup>470</sup> CORESAL. «La Restauración de los Artesonados» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau...* ob. cit., pp. 159-171. Més enllà de l'àmbit valencià també actuaren en la darrera restauració de l'encavallada de pont de la Catedral de Terol, sota la coordinació de Pilar de Hoyos i Fernando Guerra, duta a terme entre el mes de març de 1996 i febrer de 1999. El projecte i la direcció tècnica foren assumits per Ana Carrassón, designada pel IPCE: BORRÁS, Gonzalo. «La última intervención en la techumbre (1996-1999)», *La Techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999, pp. 79-86. V.V.A.A. *La techumbre de la Catedral de Teruel: Restauración 1999*. Saragossa: Diputación General de Aragón, 1999.

<sup>471</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante... ob. cit, p. 163.

«El del vestíbulo es de los más vistosos, sus vigas aparecen listadas de rojo y amarillo, que producen una impresión vibrante. Sobre esto, de tanto en tanto y enmarcados en recuadros entre las jácenas y a lo largo de éstas, aparecen diversos escudos heráldicos, que enriquecen el conjunto. Han sido identificados los de algunos apellidos, vinculados a los dueños de la casa en el momento principal de su construcción, entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y son los de: Centelles y Vila-Rasa, Pujades, Híxer, Armengol, Riusec y Sarrià. Los mismos escudos aparecen en la tablazón entre las jácenas, inscritos en rombos, y rodeados de motivos vegetales»<sup>472</sup>.

Per contra, l'embigat que cobreix l'arcada a través de la que s'accedeix al pati central, ubicat en l'arrencament de les escales, manté una minsa part de la seva policromia gòtica, com a conseqüència de les reformes realitzades durant el primer quart del segle XX per l'arquitecte Antonio Gómez Davó, qui ja ha estat mencionat. L'equip de restauració, en els espais amb carència policroma, decidiren deixar les repintades geomètriques en zig-zag.

Girant cap al mur lateral esquerra d'aquesta àrea i prenent les escales s'accedeix als pisos superiors. Un arc conopial de motlures modernes anticipa l'entresòl, on es troba el saló conegut com el de la 'Xemeneia' o de les 'Guirlandes', fent al·lusió a la decoració de l'embigat que el presideix i que actualment serveix com a sala de premsa de la Conselleria. Els motius pictòrics per ell desplecats troben cert paral·lel en un dels forjats conservats al Castell de Benissanó [Figs. 183-184]. El que caracteritza però de manera especial a l'exemplar del Palau de l'Almirall és la interrupció d'aquesta decoració barroca per pintures gòtiques en quatre de les seves bigues mestres [Figs. 185-186]:

«[...] era gótico el artesonado en sus cuatro primeras vigas [...] Pero estas fueron repintadas con arreglo al resto con ocasión de las reformas realizadas en el siglo XVII, a causa del entronque con los Palafox. Presentan una profusa decoración de guirnaldas de laurel sobre un fondo de color crema, formando óvulos que enmarcan flores sobre fondos alternativamente verdes, blancos, rojos y azules. Esta decoración recubre

---

<sup>472</sup> IBÍDEM, p. 158.

enteramente las jácenas y también los tableros del techo entre bordones abocelados de color rojo, adornados por series de florecillas de cinco pétalos». <sup>473</sup>

És interessant mencionar que aquesta petita secció presenta la mateixa selecció heràldica que el sostre ubicat en el vestíbul d'accés. L'equip de restauradors analitzà la vintena de jàsseres que componen l'obra barroca, constatant que efectivament els escuts dels Centelles i Vila-Rasa, dels Pujades, dels Llansol i els Armengol només en formen part de manera aïllada. S'arribà a la conclusió que aquest testimoni esquarterat era la prova que refermava que les bigues havien estat reutilitzades, probablement procedents d'algun altre treball ligni present en el Palau des del moment de la seva fundació i que en la remodelació del segle XVIII fou transformada amb una nova pàtina de color que unificava tot el conjunt. La hipòtesi em sembla més que plausible:

«[...] La misma decoración cubre las cuatro primeras vigas del artesonado de la Sala de la Chimenea. Es posible que en el siglo XVIII se hicieran cambios en el edificio, y esas cuatro vigas pasarán a pertenecer a dicha sala que se decoró al gusto de la época, recubriendo la pintura gótica original [...]». <sup>474</sup>

Actualment les quatre bigues tornen a ostentar el seu primer vernís cromàtic, actuant a mode de resiliència enfront la pèrdua de memòria històrica, rememorant els llinatges troncats de la propietat del Palau; els Vila-Rasa-Centelles, qui presenten un escut quartejat amb cinc roses de plata en camp d'atzur i losange de gules i plata, i els Pujades, en camp d'or en monticle i flor en gules [Fig. 187].

La sala contigua, batejada de les 'Flors' i actualment ocupada per la biblioteca, fa honor al forjat que la cobreix, també d'època barroca i pintat amb estilitzacions vegetals plenes de fullaraca i rames ondulades de les que sorgeixen petites flors vermelloses, una decoració gairebé idèntica a la que ostenta l'embigat ubicat en l'entresòl del Palau dels Català de Valeriola i de 60m<sup>2</sup> de superfície [Figs. 188]. <sup>475</sup> En els pisos superiors poden trobar-se altres estructures lígnies, en aquest cas sense cap mena de decoració pictòrica.

<sup>473</sup> IBÍDEM.

<sup>474</sup> CORESAL. «La Restauración... ob. cit., p. 164.

<sup>475</sup> CATALÀ, Javier. «La restauració de façanes i exteriors» CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., pp. 146-147 (Figs. 144-146).

Seguint en l'entresòl del Palau, es troba una petita estança, ubicada en la part dreta de la façana principal, on es conserva un altre embigat, aquest però amb riques pintures renaixentistes [Fig. 189]. *Candelieri*, sobre fons vermells i blaus, són acompanyats per volutes i formes vegetals on s'amaguen *puttis* simètricament disposats entre cràteres. Bodegons de fruita, harpies i nens tocant la corna enfront esfinxs recorren la superfície disponible en els frisos.<sup>476</sup> Uns motius coincidents amb les restes de pintura mural conservades en la mateixa estança.<sup>477</sup>

Si es salta cap a la planta noble, ràpidament s'ubica la cambra major, actualment ocupada pel despatx del conseller. Aquesta secció de l'edifici es descobrí nua, decorativament parlant, a excepció del conegut 'Saló dels Escuts', ocupat per l'àrea de Secretaria [Fig. 190-191]. Aquesta, ubicada en la crugia que donava al carrer del Palau, no va ser compartimentada, conservant l'aparent disposició medieval, motiu pel qual fou destinada a usos representatius més que no pas administratius. Com a tractament especial es decidí projectar un paviment de fusta i en les cobertes, atesa la llibertat arquitectònica al no trobar-se cap element sensiblement patrimonial, s'instal·laren embigats contemporanis exempts de qualsevol tipus d'ornamentació, mantenint però la tipologia estructural d'aquells amb valor històric:

«[...] Los paramentos habrían de ser estucados y en el caso del salón principal se proyectó una solución de techo con referencia a los antiguos sistemas de vigas, pero proporcionando claves suficientes para no inducir a interpretaciones históricas erróneas, por ejemplo interrejes desmesurados o canes dispuestos en negativo. Este techo debía situarse a la mayor altura posible, de tal manera que pudieran guardarse al máximo las proporciones de la sala; en cualquier caso debía ser pintado con color oscuro, azul o rojo, para provocar un efecto de alejamiento [...]».<sup>478</sup>

Retornant al sostre 'dels Escuts', també dit 'Vermell' i que actua d'avantsala i secretaria al despatx del conseller, s'ha de recalcar que han estat les investigacions de Júlia Campón les que han permès tombar la primera proposta interpretativa formulada per Elías Tormo, qui en els escuts encapsulats en els marcs rectangulars de les bigues

<sup>476</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante... ob. cit, p. 159.

<sup>477</sup> CORESAL. «La Restauración... ob. cit., p. 166.

<sup>478</sup> CORESAL. «La Restauración... ob. cit.

identificà als llinatges dels Borja i Calatayud.<sup>479</sup> L'autora però, i amb la que concordo, veié als Llansol de Romaí (mitja lluna creixent) i als Oms (faixat d'or i sable en sis peces), titulars dels Palau durant el segle XV.<sup>480</sup> A més, i de manera excepcional, s'ha conservat una inscripció realitzada *a posteriori* amb lletres gòtiques sobre el fris que forma la solera, repetint-se reiteradament fins a quatre vegades: «LO QUE MAS ES DE MIRAR ATENDER BUENA VENTURA».<sup>481</sup>

A pesar de la voluntat prescriptiva de màxima cura sobre el llegat patrimonial, i la intenció d'acomodar els espais administratius amb el menor impacte possible, el cert és que hi va haver diversos revestiments que atès la seva fràgil supervivència van decidir ser revocats:

«[...] Una selección de las piezas mejor conservadas de un pavimento cerámico de fines del s. XVIII o principios del s. XIX se reubicaron [...] en la 'saleta renacentista' del entresuelo. En los paramentos verticales se aplicaron estucos en los espacios más importantes y pinturas al plástico en el resto [...]».<sup>482</sup>

Respecte els embigats, com pot deduir-se de les descripcions realitzades, es decidí diferenciar la policromia original de les repintades contemporànies:

«[...] La reintegración cromática se realizó con criterios específicos para cada artesonado. Así, en la sala de los Escudos se limitó a un ángulo, con colores similares a los pigmentos antiguos, aunque reversibles, con la tinta plana del fondo ligeramente menos saturada, para determinar lo retocado. En el vestíbulo, la reintegración consistió en aplicar tintas planas a los fondos, potenciando las líneas de los contornos y evitando reproducir los motivos figurados, mientras que en el patio no se realizó ningún tipo de restitución a causa del carácter de puros vestigios de los elementos originales de decoración conservados. En el artesonado renacentista se combinó la reintegración de tintas planas en las lagunas de la policromía original con un tratamiento poco usual, pues en la gran zona donde faltaba completamente la pintura original se aplicaron

<sup>479</sup> TORMO, Elías. «La casa de los Almirantes de Aragón en Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXIII, 1943, pp. 249-252, esp. 250.

<sup>480</sup> IBÍDEM, p. 160. PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes... ob. cit., pp. 60-61.

<sup>481</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante... op. cit., p. 160. CORESAL. «La Restauración... ob. cit., pp. 162-163.

<sup>482</sup> BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante... ob. cit., p. 163.



láminas ejecutadas con métodos reprográficos a partir de las conservadas. Por último, en la sala de la Chimenea y la contigua de la biblioteca, se utilizó una reintegración invisible directamente sobre el soporte, para así diferenciarla del original». <sup>483</sup>

### 5.1.2 El llegat arquitectònic del llinatge familiar dels Valeriola a revisió

València conserva en el seu centre històric tres palaus vinculats a diferents membres del llinatge dels Valeriola, i les seves subseqüents branques familiars al llarg dels segles, especialment des del temps medieval. Es tracta dels palaus Joan Valeriola (mitjans del segle XIV) i actual Fundació Chirivella Soriano, emplaçat en el número 13 del carrer designat amb aquest mateix cognom, el dels Català-Valeriola (1513 *ante quem*), propietat de la Generalitat Valenciana i seu de la Conselleria de Presidència i situat en l'encreuament de la plaça Nules i els carrers dels Franciscans, Navellos i Samaniego. I, finalment, el Palau dels Valeriola (1606 *ante quem*), ubicat en el carrer del Mar i d'estil marcadament neoclàssic, especialment en la seva façana exterior. Aquest darrer és potser el més popular, i no pas per la seva riquesa patrimonial sinó per haver-se convertit en l'escena del crim d'un dels seus propietaris titulars, Jerónimo Valeriola (†1606), qui fou assassinat arran la conxorxa liderada per Miguel Pertusa (†1620), antic jurat del Consell Valencià. <sup>484</sup>

En època contemporània l'edifici fou ocupat reiteradament fins al seu abandó. Entre 1893 i 1931 acollí la Impremta Domenech, editora del Diari 'Las Provincias', fundat per Federico Domenech. L'esclat de la Guerra Civil Espanyola feu de la ciutat del Túria la capital del Govern de la Segona República i, entre novembre de 1936 i octubre de 1937, les dependències del Palau serviren per imprimir la 'Gaceta de la República: Diario Oficial'. <sup>485</sup> Després de la transició, en la dècada dels vuitanta serví com a local d'oci nocturn i en la seva darrera activitat se'l va arribar a conèixer com 'Palacio de las Ánimas', record que va quedar immortalitzat pictòricament en la seva façana. A principis de segle, l'edifici ja estava en desús, provocant estralls en la seva arquitectura i

<sup>483</sup> IBÍDEM, pp. 163-164.

<sup>484</sup> BENITO, Daniel. *Espills de justícia [Catàleg d'exposició: Conservació del Patrimoni Cultural: del 2 d'octubre al 15 de novembre de 1998]*. València: Fundació General de la Universitat de València, 1998, p. 186.

<sup>485</sup> 'Gazeta, colección histórica: ayuda y contenido', recurs en línia. Direcció URL: «[https://www.boe.es/buscar/ayudas/gazeta\\_ayuda.php](https://www.boe.es/buscar/ayudas/gazeta_ayuda.php)». Consulta: octubre 2019.

estructura, degradant-se gran part dels elements patrimonials amb major vàlua del seu disseny interior tals com; el paviment ceràmic del segle XVIII visible en el saló principal, un enteixinat on aparentment es conserven senyals heràldics al·lusius a la família Valeriola juntament amb la inscripció 'VERITAS VINCIT' o una antiga capella sobrevolada per una cúpula policromada [Figs. 192-193].<sup>486</sup> Una visió desoladora que contrasta amb l'esplendor gaudit durant els segles XVII-XVIII, quan el Palau fou guardonat per la ciutat per les garlandes i la lluminària instal·lades en motiu de les festes cíviques i religioses celebrades en àmbit local. Una imatge de la que sortosament es conserva en un gravat de 1762 [Fig. 194]:

«[...] De igual manera se adornaban las casas de ciudadanos destacados, por ejemplo es notable la dedicación de los adornos de la casa de la familia Valeriola, en la calle del Mar, pues en las fiestas inmaculatistas de 1622, en las de cuarto centenario de la conquista de 1638 y en las de 1755 de San Vicente Ferrer, recibieron premios por la espectacularidad de su iluminación. Por ejemplo, en el cuarto centenario correspondió el premio a Don Gerónimo Valeriola y Carroz, que había adornado su majestuosa casa con siete ordenes de faroles y siete sartas de globos que pendían de los balcones, así como hachas, hasta un número de quinientas luces. El primer premio consistió en una pieza de plata dorada con las armas de la ciudad grabadas, y se entregaban hasta cinco luminarias [...]».<sup>487</sup>

Finalment, a principis del 2006 l'empresària Hortensia Herrero adquirí l'immoble i, després de distintes especulacions per part de la premsa –sobre si el Palau tindria un ús residencial o cultural–, s'ha plantejat la seva rehabilitació integral, rescatant-ne el seu valor històric per inaugurar-hi el futur 'Centro de Arte Hortensia Herrero'. L'operació està sent liderada per l'estudi 'ERRE Arquitectura', que té com a missió habilitar els 3.500 metres quadrats de superfície disponibles per albergar la col·lecció personal de la nova propietària així com disposar d'un espai adequat per acollir exposicions temporals

<sup>486</sup> Per una mirada al precari interior del Palau Valeriola vegeu: ERRE Arquitectura, recurs en línia. Direcció URL: «<http://errearquitectura.com/es/blog/palacio-valeriola/>». Consulta: gener 2020.

<sup>487</sup> GONZÁLEZ, Pablo; MÍNGUEZ, Víctor Manuel; RODRÍGUEZ, María. *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*. Castelló: Universitat Jaume I, Consell Social, 2010, p. 122.

d'art contemporani que contribueixin a la dinamització de l'oferta museogràfica de la ciutat. Tot això a partir el 2023, segons les previsions actuals.<sup>488</sup>

Des de l'estiu de 2018, els mitjans de comunicació s'han anat fent ressò dels incipients treballs de rehabilitació realitzats però també de com els ecos romans i medievals de la ciutat han començat a aflorar. S'han (re)trobat restes del circ romà<sup>489</sup> –que superen en dimensions l'espina visible en el pati interior sud de l'església de Sant Joan de l'Hospital-, i que es desitja que siguin integrades en el circuit expositiu del nou Centre així com un antic forn medieval datat al segle XIV i restes urbanístiques de l'antic call jueu, arruïnats com a conseqüència de l'assalt sofert l'any 1391.<sup>490</sup> Aquesta darrera recuperació arqueològica ha servit per refermar amb major contundència el que ja havia estat apuntat per María Concepción López en les seves investigacions sobre la *Juheria Vella*, on advertia que l'anteriorment denominat Carrer Cristòfor Soler, que unia l'antic cementiri de l'església de Sant Joan de l'Hospital amb el carrer de la Carnisseria, havia estat absorbit per l'actual Carrer del Mar, ocupat parcialment pel Palau. Com a conseqüència, un segment d'aquesta parcel·la del call fou annexionada a la construcció, concretant-se en el seu pati interior, on es conserven els arcosolis corresponents a la part posterior del cementiri medieval.<sup>491</sup>

Més enllà d'aquestes interessants novetats el rescat dels palaus Joan Valeriola i Català-Valeriola ha permès recuperar un notori conjunt d'embigats gòtics que han proporcionat nova llum sobre els interiors residencials valencians en la tardor medieval. El panorama ligni recentment obert no ha sorprès a nivell estructural però sí que ho ha

<sup>488</sup> Fundación Hortensia Herrero, Restauración del Palacio Valeriola: el futuro hogar del Centro de Arte Hortensia Herrero, recurs en línia. Direcció URL: <https://www.fundacionhortensiaherrero.org/actividades/palacio-valeriola/>. Consulta: gener 2020.

<sup>489</sup> RIBERA, Albert. «El circo romano de Valentia», *Quaderns de difusió arqueològica*, 10, 2013, pp. 5-38.

<sup>490</sup> NARBONA, Rafael. «El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto a la judería», *En la España Medieval*, 35, 2012, pp. 177-210, esp. 179-183. Sobre la nova troballa arqueològica: VILLENA, Tamara. «Las ruinas ocultas del barrio judío de Valencia», *Las Provincias*, 28/juliol/2018, recurs en línia. Direcció URL: <https://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/ruinas-juderia-muralla-20180726182126-nt.html>. Consulta: agost 2018.

<sup>491</sup> LÓPEZ, Concepción. «Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado en 1244», *Sefarad*, 74:1, gener-juny 2014, pp. 7-31, esp. 24. Altra bibliografia rellevant: ÍDEM. «Topografía de la judería valenciana y su entorno: la ciudad perdida» a, *Historia de la ciudad. VI: Proyecto y complejidad*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2010, pp. 127-138.

fet a nivell iconogràfic, mostrant un llenguatge potencialment abstracte on l'heràldica, l'epigrafia àrab i les combinacions geomètriques esdevenen els grans protagonistes.<sup>492</sup>

### 5.1.2.1 El Palau Català-Valeriola

El Palau dels Català-Valeriola, també conegut com dels Escofet<sup>493</sup>, s'ubica al bell mig del barri valencià de la Seu-Xerea, en l'antiga demarcació medieval de la parròquia de Sant Llorenç, on també es troba ubicat el Palau dels Borja, actual seu de les Corts Valencianes.<sup>494</sup> L'immoble, amb uns orígens fundacionals que es remunten al segle XV, ha anat experimentant una sèrie de remodelacions i ampliacions al llarg del temps, motivades per la pujança econòmica dels seus successius propietaris, tots ells membres de la branca familiar dels Català-Valeriola, almenys fins el primer quart del segle XIX.<sup>495</sup> Els titulars, amb les seves constants ampliacions sobre el primer nucli residencial acabaren per adquirir tota l'illa urbana que comprèn la plaça de Nules i el carrers dels Franciscans, de Navellos i el de Samaniego.

El seu cos arquitectònic és una mostra variada d'estils, a través del qual es pot descobrir l'arquitectura urbana d'època moderna a València.<sup>496</sup> El primigeni patrimoni baix

<sup>492</sup> Sobre les característiques iconogràfiques d'aquestes obres lígnies vegeu el capítol «II. Abstracció, lletra i sostres: especificitats i connexions d'alguns interiors domèstic valencians», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>493</sup> La família Escofet passà a ser propietària del Palau el 1814, arran la mort de Josepa Dominga Català de Valeriola Centelles i Luján, amb qui el llinatge dels Català-Valeriola s'extingí. Per ampliar la informació sobre els Escofet consulteu: SIMÓ, Vicente. «Vida i humanisme al palau dels Català de Valeriola i Escofet. Història de la propietat i els seus usos» a, CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau dels Català de Valeriola*. València: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 37-38.

<sup>494</sup> Sobre l'entorn urbà del Palau vegeu: CAMPS, Concha. «L'antiga parròquia de Sant Llorenç» a, CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., pp. 12-23.

<sup>495</sup> SIMÓ, Vicente. «Vida i humanisme... ob. cit., pp. 26-63.

<sup>496</sup> Algunes de les principals reformes fetes en l'edifici han quedat documentades. El 1696, Otger Català de Valeriola va signar les capitulacions amb el mestre d'obres Pere Bochons per refer el sistema de cobertes. A principis del segle XVII es construí el cos de fàbrica de l'angle del carrer de Navellos amb el carrer dels Franciscans. Al segle XVIII, va edificar-se el cos de fàbrica que dóna a la plaça DE Sant Llorenç i a la de Nules decorant-se amb detalls vegetals. El 1715, Josep Català de Valeriola, contractà al mestre d'obres Josep Padilla per pujar de nivell els forjats de la planta principal, per crear tota una sèrie d'estances a la segona planta així com una escala d'accés per a les mateixes i l'erecció de la Torre Miramar. També es renovà la façana del carrer Samaniego, desvirtuant el seu aspecte medieval, retallant els anteriors arcs de mig punt que conformaven l'ingrés per nous buit rectangulars coronats per una balconada. El 1760, Vicent Català de Valeriola edificà el cos de l'edifici de la plaça de Nules, convertint-la en l'entrada principal i amb una característica decoració d'arquitectures fingides que emmarquen les balconades de la planta noble. A finals del segle XIX, o principis del XX, s'incorporaren a aquesta cara del Palau els frontons d'obra. Javier Català Martínez especifica quines han estat les intervencions realitzades sobre les façanes del Palau en cadascuna de les fàbriques corresponents als carrers Samaniego, Franciscans i

medieval, en les successives ampliacions, remodelacions i adquisicions va quedar en certa manera soterrat, especialment aquells primers sostres que varen emmascarar-se rere cobertes modernes, capes de guix i pintura i que no van ressorgir fins el 2004. El Palau va ser declarat monument historicoartístic l'11 de juliol de 1972, per tant, les intervencions en ell realitzades només han estat tutelades per part de l'Administració des d'ençà.

Concha Camps, recalca com els Català posseïren diverses residències en la demarcació parroquial de Sant Llorenç; concretament en la seva plaça i a l'actual carrer de Samaniego, que fins al segle XIX s'havia dit -molt significativament- 'dels Catalans', i que el Palau que ara m'ocupa fou una adquisició per part de Guillem Ramon Català de Valeriola l'any 1513, qui impulsà les primeres reformes en l'antiga casa pairal.<sup>497</sup> Però per comprendre qui foren els Català de Valeriola cal remuntar-se al segon quart del segle XV. Els Català, per la seva banda, foren una nissaga documentada el 1160 a Barcelona, on hi ha constància de Guillem Català com a veguer de la ciutat comtal.<sup>498</sup> Els seus descendents, entre ells el seu nét Joan Guillem Català (†1237), senyor de Cervera, acompanyà a Jaume I com alferes major, portant l'estendard reial durant el setge a València, caigut durant la batalla del Puig. Posteriorment, membres de la família com Arnau Guillem Català es beneficiaren d'aquesta participació durant el procés del Repartiment, assentant-se en el territori valencià durant la colonització cristiana.<sup>499</sup> Poc després de la seva consolidació en el nou entorn, i destacant-se com a jurats de la ciutat i part del Consell d'Estat, s'emparentaren amb els Valeriola el 1444, considerats com part de la nova noblesa valenciana, amb la consumació del matrimoni entre Joan

---

Navellos i plaça de Nules. Juntament amb Concha Camps realitzen un recorregut per les cares externes del Palau i els seu interiors concretant el període evolutiu i cronològic al que pertanyen i analitzant els afegits arquitectònic i decoratius que han anat sumant-se al primer projecte constructiu: CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., pp. 116-129, 138-151, 154-210. En l'inventari de béns *post mortem* de Vicent Català de Valeriola (†1764) hi ha una relació d'estances del Palau: CAMPS, Concha. «El palau: procés constructiu» a, CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau dels Català de Valeriola*. València: Generalitat Valenciana, 2008, p. 135.

<sup>497</sup> CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., pp. 113, 117.

<sup>498</sup> SIMÓ, Vicente. «Vida i humanisme... ob. cit., p. 27.

<sup>499</sup> IBÍDEM, p. 29.

Guillem Català i Violant de Valeriola (†1496)<sup>500</sup>, donant lloc a la conjunció Català-Valeriola i als futurs marquesos de Nules en època moderna.<sup>501</sup>

Per perpetuar l'estirp i conservar el patrimoni familiar, Nicolau de Valeriola feu de Violant la seva hereva universal amb la condició que els seus descendents adoptessin tant el cognom com les armes maternes.<sup>502</sup> Fruit d'aquest enllaç nasqué Bernat Guillem Català de Valeriola (†1513)<sup>503</sup> qui el 1470 heretà la residència familiar situada a la plaça de Sant Llorenç, però de la que es desfaria al vendre-la el 24 d'agost de 1484 a la família Borja, concretament a Pere Lluís de Borja (1468-1488), futur papa Alexandre VI, i que estava adquirint una sèrie d'immobles per edificar-hi un Palau.<sup>504</sup> Bernat Guillem sembla ser que posseïa una altra residència al carrer dels Catalans, avui dit Samaniego com ja s'ha mencionat, i que ampliaria el 1492 al comprar la parcel·la de la casa pairal dels vescomtes de Xelva, que li era contigua. La propietat quedà reflectida en el seu testament el 1513, moment en què fou llegada al seu primogènit:

«[...] el meu aberch major en lo qual de present yo stich, situat en la parroquia de St. Lorenç de la ciutat de Valencia, confronta de una part ab la confraria de St. Jaume e de altra part ab casa de Joan erramdez de Eredia e de altra part ab casa de Don Joan Lansol e ab carrera publica [...]».<sup>505</sup>

<sup>500</sup> El testament de Violant de Valeriola data del 27 de juliol de 1496: Fons notarial Bertomeu de Sarries, Mà 23-1<sup>a</sup>:14r-. Font consultada: CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., p. 214.

<sup>501</sup> GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «La tumba de un banquero: el sepulcro de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia» a, BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, Septiembre 1996)*. Comité Español de Historia del Arte. València: Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni, 1998, p. 469. SIMÓ, Vicente. «Vida i humanisme... ob. cit., p. 38.

<sup>502</sup> D'aquesta manera Joan Guillem Català passà a dir-se Joan Guillem Català de Valeriola tal i com testimonia la documentació del 19 de novembre de 1461. Font original: Joan Guillem Català de Valeriola valida que ha adoptat el cognom Valeriola. ARV. Governació, 2300, m. 6, f. 153-16r/f. 209r-210r. Font consultada: CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., p. 214.

<sup>503</sup> Per més informació sobre el seu perfil social i biogràfic: SIMÓ, Vicente. «Vida i humanisme... ob. cit., p. 30.

<sup>504</sup> CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., pp. 113, 214. Font original: «Bernat Guillem Català de Valeriola en sa casa principal situada a la plaça de Sant Llorenç a Pere Lluís de Borja», Arxiu de Protocols del Col·legi del Patriarca de València, FN 745 [Francisco Bataller]. També citat a: ARCINIEGA, Luis. *El Palacio de los Borja en Valencia: actual sede de las Cortes Valencianas*. València: Corts Valencianes, 2003, p. 43.

<sup>505</sup> Font consultada: CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 113.

El seu segon fill, Guillem Ramon Català de Valeriola, es casà el 1513 amb Arcàngela Valeriola. El matrimoni comprà aquell mateix any el Palau que actualment coneixem a Lluís Valeriola, sogre del nuvi.<sup>506</sup> La parcel·la tenia la seva entrada principal al carrer dels Catalans i una altra de secundària al dels Franciscans.<sup>507</sup> Els distints titulars que l'habitaren, des de mitjans del segle XVI fins el segon quart del XVIII, anaren adquirint els immobles contigus a aquest primer nucli, fins ocupar tota l'illa de cases com mencionava a l'inici d'aquest apartat. D'aquesta manera es coneix que el 9 de setembre de 1533, Guillem Ramon Català de Valeriola comprà a Jaume Martínez el forn de la plaça Sant Llorenç<sup>508</sup> i que el 13 de març de 1727, Josep Català de Valeriola comprà a Francesc Pasqual Llançol de Romaní la casa situada a la plaça de Nules.<sup>509</sup>

La propietat canvià de mans amb la mort de Josepa Dominga Català de Valeriola i Luján (†1814), moment en què passà a ser gestionat per la Junta de la Beneficiència de la Diputació de València fins a la seva compra per part de la família Escofet a mitjans del segle XIX.<sup>510</sup> La renovació arquitectònica del Palau no es feu esperar, havien d'adaptar-se els diferents espais per transformar l'antiga residència en un edifici d'habitatges plurifamiliar, motiu pel qual es parcel·là les diferents àrees reconvertint el Palau en un projecte immobiliari rendible al seu temps, implicant canvis notoris en la planta baixa i els entresòls, suplantant la segona planta per pisos de lloguer i reservant la planta noble per a l'ús privat dels propietaris.<sup>511</sup> Aquesta compartimentació entre àmbits va precipitar la incorporació de dues noves escales, que facilitaven l'accés als inquilins. D'una banda la que connectava l'entresòl amb el carrer dels Franciscans i l'altra que s'erigia com a continuació de la primigènia escala medieval en pedra i que enllaçava el pati amb la planta noble. Aquesta secció de l'immoble també va sofrir canvis notoris, enderrocant-se diverses parets i creant una distribució artificial i contemporània.

<sup>506</sup> Font original: «Luis Valeriola ven una casa a la parroquia Sant Llorenç al seu gendre Guillem Ramon Catalá de Valeriola», Arxiu de Protocols del Col·legi del Patriarca de València, FN 24.660 (Joan Masó). Font consultada: CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., p. 214.

<sup>507</sup> Segons Concha Camps, la documentació medieval esmenta que la casa confrontava amb la propietat dels notaris Miquel Frigola i dels familiars de Dionís Cervera així com amb un forn i l'església de Sant Llorenç [*Santi Laurentii*]: CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 113.

<sup>508</sup> Concha Camps ha pogut documentar l'establiment, en funcionament des del segle XIV fins la dècada del 70 del segle XX: CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 115.

<sup>509</sup> IBÍDEM.

<sup>510</sup> Vegeu la nota 493.

<sup>511</sup> CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 110.

A principis del segle XX, i coincidint amb els efectes del moviment romàntic, el Palau fou sotmès a un segon procés restaurador, que pretenia retornar a l'estil gòtic que havia vist néixer la construcció. D'aquest moment daten les balconades neogòtiques del pati interior que varen obrir-se sobre els arcs [Fig. 195]. També en aquesta data es va reformar la porta d'accés al pis principal.<sup>512</sup> A pesar de tots aquest canvis i afegits la silueta del Palau encara ofereix dades sobre la seva distribució durant el segle XV, ja que l'esquema compost per planta baixa, entresòl, principal o planta noble i porxo s'ha mantingut. Aquesta estructura en alçat quedava organitzada pel pati interior descobert, vertebrat per l'escala que articulava totes les dependències [Fig. 196].

Quan la Generalitat Valenciana va adquirir l'edifici hi dugué a terme el Projecte de Restauració i Rehabilitació (2001), sota la direcció tècnica de les arqueòlogues Francisca Rubio i Concha Camps, que també varen fer el seguiment de les obres compreses entre maig i juny del 2002, documentant l'evolució històrica de l'immoble que posteriorment es plasmaria en la monografia editada per la Generalitat Valenciana el 2008. Les seves prospeccions van constatar que els murs del Palau s'assentaven sobre sòl islàmic, complementant les restes trobades en el carrer dels Franciscans.<sup>513</sup> La rehabilitació arquitectònica es dilatà fins el 2006, de la mà de l'arquitecte Manuel Leyva<sup>514</sup>, recuperant un interessant conjunt d'embigats moderns, mostrant en la seva majoria una decoració geomètrica de traços senzills amb alternances cromàtiques, així com fragments de fàbriques medievals d'origen incert que havien estat reaprofitats [Fig. 197]. La majoria d'aquestes estructures corresponen a la segona meitat del segle XV o a principis del XVI, havent estat emmascarats rere falsos sostres i nous revestiments.

Entre aquests treballs lignis moderns destaca l'embigat a biga i cabiró trobat a l'entresòl de la parcel·la, corresponent al carrer de Navellos i amb decoració floral. Diverses branques apareixen ondulants per les bigues i cintes del sostre, amb detalls de fulles en verds, flors vermelloses i fons en groc [Figs. 198-199]. Després d'enretirar els canyissos que l'ocultaven va poder recuperar-se la totalitat de la seva superfície (60 m<sup>2</sup>) i, com he recalcat anteriorment, la seva policromia és molt similar a la de l'embigat ubicat a

<sup>512</sup> CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 110 (Fig. 113).

<sup>513</sup> IBÍDEM, p. 117.

<sup>514</sup> Leyva Arquitectura, recurs en línia. Direcció URL: «<http://leyvaarquitectura.com/palacio-catala.html>». Consulta: octubre 2018.



l'actual sala de la biblioteca del Palau de l'Almirall, amb la diferència que el tauler d'aquest darrer no es compona de rajoles amb la mateixa decoració que les bigues.<sup>515</sup> En aquesta mateixa planta van trobar-se dos embigats més, un datat al segle XVII i de 40 m<sup>2</sup> decorat amb ondulacions tenyides alternament amb negre i ocre i un altre més anterior, del segle XVI i de 30m<sup>2</sup>, policromat amb banderes verdes sobre fons groguenc [Fig. 200].<sup>516</sup>

En l'antiga entrada, corresponent al vestíbul del carrer Samaniego, va ser trobat un embigat amb una estructura constituïda per bigues, bordons, cintes i tapes policromades a base de banderoles en tons vermellosos sobre fons verd bru que aparegueren sota capes de calç superposades. Aquest mateix esquema també s'aprecia en altres cases nobles de l'època com el Palau Joan Valeriola o el dels Fernández de Córdoba [Figs. 201-202].<sup>517</sup>

Respecte els vestigis medievals, en el vestíbul, va trobar-se un fragment de taula policromada del segle XIV reutilitzada, sense que pugi saber-se si procedia d'alguna fàbrica pròpia o aliena al Palau ja que es tracta d'una peça de dimensions més aviat reduïdes que no mostra analogies amb altres analitzades en l'àmbit valencià. S'hi mostra un pedaç de decoració epigràfica cúfica [Fig. 203].<sup>518</sup> Es tracta de l'únic vestigi amb aquest tipus de repertori trobat en tot l'edifici, per tant, dedueixo que procedia d'algun altre sostre espedaçat del que es desconeix el seu potencial origen o ubicació. L'epigrafia cúfica formà part de la cultura visual valenciana, com testimonien els sostres del Palau Joan Valeriola o com els que ostentà en el passat la Casa del Delme de Sagunt (ca. 1350), tal i com mostra el gravat inclòs en la monografia d'Antoni Chabret publicada el 1888.<sup>519</sup> Finalment, en la primera planta, després de demolir-se els falsos sostres aparegueren novament restes i fragments d'obres lígnies medievals. Es tracta d'una sèrie de jàsseres amb decoració dentada en negre sobre fons blanc i vermellós que havien estat reutilitzades per armar els nous forjats [Fig. 204]. Juntament amb elles es varen recuperar els boquets de pedra encastats en el mur, que havien constituït el suport del

<sup>515</sup> CATALÀ, Javier. «La restauració de façanes i exteriors» CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau...* ob. cit., pp. 146-147 (Figs. 144-146).

<sup>516</sup> IBÍDEM, p. 146.

<sup>517</sup> CATALÀ, Javier. «La restauració...» ob. cit., p. 145.

<sup>518</sup> CAMPS, Concha. «El palau...» ob. cit., pp. 120-121 (Fig. 125).

<sup>519</sup> Vegeu la nota 157.

socól del teginat, facilitant la tasca de rehabilitació.<sup>520</sup> Una mènsula medieval també havia estat utilitzada en les reformes de principis del segle XVIII, tot i que ha perdut la seva decoració pictòrica antropomorfa.<sup>521</sup> Altres elements de caràcter patrimonial i d'època medieval que han pogut ser posats en valor han estat unes peces hexagonals bescuitades i unes rajoles esmaltades gòtiques que haurien format part del paviment primigeni i que posteriorment foren substituïdes per la rajola hidràulica que data de la primèria del segle XX.<sup>522</sup>

Després d'aquest procés de restauració el Palau s'estrenà com a seu de la Conselleria de Vicepresidència i d'Igualtat i Polítiques Inclusives, sumant-se a la llista d'immobles categoritzats com a béns d'interès cultural destinats a usos públics i administratius, tals com el Palau de l'Almirall.<sup>523</sup> En l'actualitat, el seu pati és l'únic espai visitable sense prèvia instància.

#### 5.1.2.2 El Palau Joan Valeriola

El Palau Joan Valeriola, actual seu de la Fundació Chirivella Soriano, és una antiga casa senyorial circumdada pel barri dels Velluters i amb uns orígens que es remunten al segle XIV.<sup>524</sup> El seu procés de rehabilitació i accessibilitat estigué decisivament marcat per la seva adquisició el 2001 per part de Manuel Chirivella Bonet i d'Alicia Soriano Lleó, actuals President i Vice-Presidenta de l'entitat, els quals saberen distingir entre la ruïna un emplaçament estratègic per dur a terme el seu doble propòsit: crear un centre d'art contemporani des d'on incentivar al públic per les noves tendències i atreure a joves artistes emergents<sup>525</sup> creant un espai polivalent on establir una simbiosi entre els

---

<sup>520</sup> CAMPS, Concha. «El palau... ob. cit., p. 124 (Fig. 128).

<sup>521</sup> IBÍDEM, (Fig. 127).

<sup>522</sup> IBÍDEM, p. 120 (Fig. 124).

<sup>523</sup> Llistat de palaus valencians destinats a usos administratius: 'Palaus transparents. Generalitat Valenciana', recurs en línia. Direcció URL: «<http://participacio.gva.es/es/palaus-transparentes>». Consulta: novembre 2019.

<sup>524</sup> La Fundació va ser constituïda per mitjà d'escriptura pública el 7 de juny de 2002, autoritzada pel notari Enrique Farres Reig. Per major informació vegeu: Fundació Chirivella Soriano, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.chirivellasoriano.org/la-fundacion/>». Consulta: novembre 2019.

<sup>525</sup> La Fundació manté un conveni de col·laboració amb la Universitat Politècnica de València organitzant exposicions bianuals a la Sala d'Arcs presentant els treballs de joves artistes: Fundació Chirivella Soriano, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.chirivellasoriano.org/la-fundacion/>». Consulta: novembre 2019.

conceptes 'sala d'exposició' i 'centre cultural'.<sup>526</sup> En paral·lel aconseguiren un tercer objectiu no menys important, la recuperació d'un edifici emblemàtic per la història de la ciutat que, del contrari, hagués acabat desapareixent.

L'immoble, primitivament, fou ocupat per una de les rames del llinatge dels Valeriola, que dona nom a la via on està emplaçat i a si mateix. Poques notícies es tenen sobre la seva evolució al llarg dels segles, sent un edifici amb poc recorregut historiogràfic i que havia estat oblidat per l'Administració fins al punt de no aparèixer citat en la catalogació dels béns d'interès cultural –declarats o en tràmit d'inscripció– remesos a l'Ajuntament de València per la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura el 1988.<sup>527</sup>

La seva transformació era evident, havia conservat el seu caràcter residencial però el seu vocabulari artístic medieval havia quedat diluït rere una primera gran reestructuració d'època barroca, que en modificà la façana i sepultà els seus embigats medievals rere patines de cal, i per les actuacions del segle XIX, que el compartimentaren en pisos.

L'any 1992 l'Ajuntament de la ciutat en declarà la seva ruïna imminent, molt a pesar dels tècnics de la Dirección General de Patrimonio de la Conselleria de Cultura, que a banda de detectar la vàlua i interès de les obres lígnies que l'edifici amagava també saberen apreciar la bellesa de les arcades gòtiques de la seva planta inferior. La posada en marxa, el 16 de juny d'aquell mateix any, del 'Plan RIVA' (Rehabilitación Integral de Valencia) frenaren en certa manera la desaparició de la construcció, mantenint-la dempeus fins

<sup>526</sup> Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.consorcimuseus.gva.es/museos/fundacion-chirivella-soriano/?lang=es>». Consulta: novembre 2019.

<sup>527</sup> Conseqüentment el Palau no apareix en el llistat inclòs en el document del 'Catálogo del Plan General de Ordenación Urbana de Valencia (1993)' ni a l'actual plataforma online 'Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano': Generalitat Valenciana. Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.ceice.gva.es/es/web/patrimonio-cultural-y-museos/inventario-general>». Consulta: novembre de 2019. BROSETA, Maria Teresa. *Registro, catalogación y planificación del patrimonio urbano arquitectónico: una aproximación al caso valenciano* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Francisco Taberner). València: Universitat Politècnica de València, 2014, p. 505, doc. 6. Tesi en accés obert, recurs en línia. Direcció URL: «<https://riunet.upv.es/handle/10251/38449>». Consulta: novembre 2019.

que amb el canvi de mil·lenni es veié materialitzada la recuperació del seu cos arquitectònic així com de tots els elements que l'integraven.<sup>528</sup>

La Fundación finalment obrí les seves portes el 2005, després de dos anys d'intensos treballs de restauració i tres després la seva constitució, oferint des d'un entorn proper a la Plaça del Mercat, la Llotja i l'església de Sant Joan del Mercat un petit oasi per a les produccions artístiques més actuals. La restauració, de la que desconec molts detalls, va ser dirigida per l'arquitecte Guillem Dolç, qui projectà la intervenció i n'elaborà el dossier tècnic, i l'equip de restauració de Javier Català, que amb anterioritat s'havia ocupat de la ja citada restauració del Palau dels Català de Valeriola i dels frescos renaixentistes de la Capella Major de la Catedral, juntament amb la restauradora Carmen Pérez el passat 2004 [Fig. 205].<sup>529</sup> Neus Sanfèlix fou la dissenyadora i interiorista, encarregada d'emmotllar la traça original del Palau a les noves necessitats de la Fundación, mantenint alguns elements d'interès però majoritàriament construïnt espais diàfans pensats per encabir exposicions temporals i recursos multimèdia, eliminant envans d'allà on fos possible.

El que pot observar-se avui dia és un edifici organitzat al voltant d'un pati, ara ocupat per l'estructura de l'ascensor i d'on destaquen les finestres gòtiques de doble obertura

<sup>528</sup> El Plan RIVA o *Convenio para la intervención en el centro histórico de Valencia* fou una proposta emesa per la Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transport de la Generalitat Valenciana a fi d'activar una sèrie de polítiques de rehabilitació social i urbanística en el centre històric de la ciutat i que es projectaren en dues fases consecutives: la primera entre 1993 i 1997 i la segona, també coneguda com RIVA 2, entre 1998 i 2002: BURRIEL, Eugenio L. «Claves de la rehabilitación urbana: el caso del centro histórico de Valencia», *Cuadernos de Geografía*, 67-68, 2000, pp. 329-350.

<sup>529</sup> Javier Català és gerent de l'empresa de restauració Català Restauradors S.L., nascuda el 1996 i amb experiència en la restauració de treballs lignis, havent intervingut en el conjunt de 14 embigats del Palau Català-Valeriola i la capella del Cristo de la Paz de l'església parroquial de Sant Bartomeu de la Godella: Català Restauradors SL, recurs en línia. Direcció URL: <http://www.catalarestauradors.com/catalogo.html>. Consulta: novembre 2019. A pesar d'estar fora de l'abast d'aquest treball val la pena comentar que recentment han aparegut notícies relacionades amb els frescos de la Catedral, on han tornat a sorgir humitats que plantegen una segona intervenció restauradora en la que Javier Català no descarta la seva participació: «Los frescos renacentistas de la catedral de Valencia necesitan restaurarse», *El País (Comunidad Valenciana)*, 26 de novembre de 2019, recurs en línia. Direcció URL: [https://elpais.com/ccaa/2019/11/26/valencia/1574748345\\_254581.html](https://elpais.com/ccaa/2019/11/26/valencia/1574748345_254581.html). Consulta: novembre 2019. Sobre les pintures vegeu: MIGLIO, Massimo; OLIVA, Anna Maria; PÉREZ, Maria del Carmen (a cura di). *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli Angeli musicanti della Cattedrale di València: atti del convegno internazionale di studi (Roma 24-26 gennaio 2008)*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2011. BALLESTER, Jordi. «Music iconography and innovation in the decoration of painted ceilings in the 15th-century Iberian peninsula», *Early Music*, Vol. 47, Issue 1 (Music and Dance on Mediterranean painted ceilings), 2019, pp. 41-55.

[Figs. 206-207].<sup>530</sup> En la planta inferior es troben la recepció i l'anomenada 'Sala d'Arcs', un espai diàfan actualment tancat però que probablement en origen fou un pati de característiques similars a les del Palau Mercader [Fig. 208]. En ell prenen protagonisme les arcades de pedra rebaixades, una d'elles especialment escapçada al superar en alçada la posició dels embigats que coronen l'espai [Figs. 209-212]. Segons Federico Iborra aquesta situació no correspondria a la distribució inicial i proposa l'existència d'una antiga escala lineal adossada a la mitjanera, actualment desapareguda, com a causa de l'alteració espacial.<sup>531</sup> És interessant remarcar que l'equip de restauració deixà visible aquesta afectació arquitectònica així com les dovelles dels arcs i alguns carreus perimetrals, mentre que la resta de parets foren emblanquinades a fi de presentar-se com a sala d'exposicions [Fig. 213].

Els sostres dispersats en aquest àmbit presenten una estructura homogènia, tots poden enquadrar-se en la tipologia d'embigats a biga i cabiró.<sup>532</sup> On divergeixen és en les dimensions i en les seves decoracions pictòriques. El més ben conservat és l'emplaçat en les crugies posteriors, on es disposen els recursos multimèdia [Fig. 214]. Tant les seves bigues com els espais llegats entre els cabirons, mostren pintures de tipus geomètric i floral que crec que s'han d'enquadrar en el segle XV [Figs. 215-217]. A simple vista sembla que la fusta només va haver de netejar-se, ja que no aprecio greus alteracions en la presentació de les peces ni tampoc noves incrustacions de fusta.

El segon embigat, que ocupa la part més central d'aquest espai, sembla no presentar cap tipus de decoració, únicament apareixen en algunes seccions de l'empostissat dubtoses restes de policromia en verd i vermell que, al meu parer, semblen afegits més aviat contemporanis [Figs. 218-220].

En les crugies de tota aquesta secció, en l'àrea propera a l'accés de la Fundació, s'observa el que aparentment sembla una amalgama de diverses estructures, on es detecten diferents variants de la tipologia de forjat pla a biga i cabiró. En algunes parts,

<sup>530</sup> He d'agrair a la Fundació Chirivella Soriano que em deixés visitar el seu espai a porta tancada i estudiar i realitzar fotografies dels seus bells embigats. Gràcies especialment a José Luis Giner per atendre la correspondència via correu electrònic. Tot i així he de puntualitzar que no he pogut tenir accés a la documentació inèdita sobre la restauració i rehabilitació del Palau, atès el seu caràcter privat.

<sup>531</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 471.

<sup>532</sup> DIODATO, María. «Forjados... ob. cit., p. 500-505.

les peces emmarcades pels cabirons presenten un estat de conservació precari, on s'intueix una decoració en zig-zag de perfil ondulat [Figs. 221-223]. Al no tenir coneixement sobre els treballs de restauració ni sobre la situació en la que es trobaren les sostrades se'm fa difícil emetre un judici de valor sobre si l'obra ha patit pèrdues o si aquests fragments policromats són propis o són fruit de reaprofitaments i reubicacions de peces. El que sí que resulta evident a simple vista és que els cabirons foren restituïts en època contemporània. Potser una aportació d'aquesta darrera rehabilitació del Palau?

Seguint en aquesta àrea apareix un tercer model ligni, que segueix encaixant en la tipologia de sostre pla a biga i cabiró, però amb variants geomètriques, apareixent hexàgons allargats en l'espai romanent entre aquests darrers [Fig. 224]. La seva conservació és precària a pesar dels esforços de neteja i consolidació. En altres parts s'aprecia, tot i que amb requeriment de certa atenció, la presència d'unes pintures en zig-zag i resseguides amb perfil ondulat que semblen haver-se pintat *a posteriori* sobre l'estructura, ja que apareixen superant els marges d'aquesta [Figs. 225-226]. A més, es tracta d'una decoració molt similar a la que apareix en certes zones de l'entrebigat del sostre darrerament citat.

El fet que aquesta secció de la construcció preservi en els seus sostres restes de policromia, podria interpretar-se com una designació simbòlica del lloc. Fins al segle XV les plantes baixes encara podien posseir sales representatives, fet que podria explicar l'esmerç decoratiu invertit, especialment en el primer exemplar descrit, a pesar de no poder afirmar amb rotunditat que es tracti de la seva disposició original atesa la manca de dades sobre la seva descoberta. És l'únic embigat que presenta una uniformitat cromàtica i estructural, amb un repertori homogeni en cadascuna de les seves peces, per on es despleguen sanefes de figures geomètriques i petites flors emmarcades en rombes i garlandes circulars resseguides en negre. Aquest fenomen es repeteix en altres residències urbanes de la ciutat, com el Palau Mercader o el Palau dels Català Valeriola, que conserva un altre sostre amb formes pictòriques geomètriques en una estança lateral del pis inferior. El pati i el vestíbul d'accés principal, al llarg del

trànsit entre la tardor medieval i l'albada moderna, anà perdent protagonisme per deixar pas a les àrees de servei, traslladant-se l'activitat pública a les sales superiors.<sup>533</sup>

Quan s'accedeix a la planta noble un nou conjunt de sostrades, quatre en concret, esperen al visitant. Passant per la passarel·la suspesa sobre el pati s'accedeix a una gran sala rectangular coronada per un embigat morfològicament molt similar a l'ubicat en les crugies anteriors del pis inferior [Figs. 227-228]. Es tracta d'un forjat pla a biga i cabiró, caracteritzat per la interposició dels taulers retallats que es sumen als cabirons creant dibuixos hexagonals i irregulars així com estrelles de vuit puntes tot jugant amb la profunditat de l'espai [Fig. 229]. Aquest tipus de disposició també s'identifica en un embigat del Palau Lassala, exempt aquest darrer de policromia.<sup>534</sup> Probablement sigui un dels enteixinats més coneguts i citats de l'antic Palau que amaga, entre la seva decoració pictòrica, fullatges i entrelaçats vegetals daurats i perfilats en un to vermellós sobre un blau marí intens entre els que es poden distingir, en alguns casos, animals de caça com gossos, conills, lleons rampants així com aus i àligues amb les ales esteses [Figs. 230-234].

Els cabirons estan decorats amb ziga-zagues tricolors en vermell, blau i blanc que contrasten visualment amb el senyal d'Aragó -que discorre per les bigues- al trencar-ne la seva direcció de forma perpendicular. Les barres en vermell i groc únicament es veuen interrompudes per quatre escuts en cadascuna de les cares de les jàsseres [Fig. 235]. L'estat de conservació de la policromia és notable i s'aprecia el treball de neteja realitzat durant la restauració. Diverses parts de l'embigat estan exemptes de policromia i presenten nous fragments de fusta reinsertats [Fig. 236]. Probablement, i degut al seu deteriorament, durant els treballs de consolidació s'optà per substituir aquestes peces i diferenciar-les clarament de les medievals. Els escuts, com s'ha mencionat anteriorment, apareixen emmarcats per unes seccions quadrades sobre les que s'han inscrit unes estrelles de vuit puntes que encapsulen l'heràldica.<sup>535</sup> Ambdues formes, estrella i quadrat, són resseguides i connectades per bandes perlades, fet quelcom habitual en els sostres valencians datats entre finals del segle XIII i durant la primera meitat del segle

<sup>533</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 481.

<sup>534</sup> DIODATO, Maria. «Forjados... ob. cit., p. 504.

<sup>535</sup> Sobre l'heràldica present en els embigats del Palau Joan Valeriola consulteu el subcapítol «11.2.1 Nous horitzons: la decoració lignia de base cal·ligràfica cúbica del Palau Joan Valeriola», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

XIV. Autors com Federico Iborra han considerat que aquesta obra es desquadra de la cronologia tradicionalment establerta per la construcció, mitjans del segle XIV, observant considerables similituds amb la coberta de l'església de Santa Maria de Lliria<sup>536</sup>, datada per la majoria d'autors pels volts de 1270 i de la que jo proposo una cronologia més tardana: 1317 *ante quem*.<sup>537</sup>

Una característica especialment destacable d'aquest exemplar és el tractament donat a les peces de l'entrebigat. La decoració vegetal, i les minses aparicions figuratives, són monocromàtiques, és a dir, no s'aprecien detalls pictòrics en cadascuna de les representacions. Sobre la capa preparatòria apareix una tinta plana, que en aquest cas sembla ser orpiment i que es resseguida per una fina línia de vermelló que actua a mode de perfil. Aquesta manca d'expressivitat en els animals representats animals i naturalisme en les composicions vegetals podria explicar-se per la seva posició dins en el conglomerat de peces que componen el sostre. És a dir, formen part de l'entrebigat i les seves dimensions no són notables, fet que no les feia ni les fa visibles a simple vista, així com la llum tampoc impacta directament sobre elles sinó que ho fa sobre les bigues, on predomina de manera imponent el llenguatge heràldic, hàbilment ubicat en les jàsseres en clara contra posició jeràrquica respecte la resta de motius decoratius. Aquesta distinció del treball del pintor en cadascuna de les parts m'indueix a reflexionar sobre la funció de cadascuna d'aquestes. La biga, de grans dimensions, exposa la càrrega simbòlica del missatge heràldic. Un missatge lligat a la capacitat d'encarregar i policromar l'obra, fet que està intrínsecament vinculat a la pròpia projecció social i enaltiment del propietari, que s'exhibeix en la part més pública de la seva residència i que requereix que aquest valor sigui reconeixible més enllà de la percepció d'un efecte decoratiu, que li es absolutament complementària. La massa pictòrica de l'entrebigat potser no requeria de tanta atenció perquè no havia de proporcionar una revelació completa del seu contingut, sinó que només s'hi havia de reconèixer la presència d'imatges, que visualment ocupaven una posició poc

<sup>536</sup> Matiso dita apreciació en el subcapítol «11.2 El corpus d'embigats domèstics valencians a revisió», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>537</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 471. Sobre la cronologia de la coberta de Santa Maria de Lliria vegeu el subapartat «9.2.2.1 Algunes reflexions sobre la relació entre Santa Maria de Lliria i la Cartoixa de Portaceli», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.



accessible.<sup>538</sup> D'altra banda, l'ús constant de l'orpiment en tots els taulons horitzontals de ben segur que creava un efecte 'sobre daurat', com si s'haguessin aplicat dauradures amb or fi, que evidenciava, sense requerir de majors aclariments, de la riquesa amb la que havia esta dotada l'obra.<sup>539</sup>

Passant a la següent estança apareix un segon embigat, del que únicament es conserven les bigues i els quatre frisos que rematen el seu encontre amb el mur [Fig. 237]. L'estructura de l'entrebicat està completament renovada, n'han desaparegut els cabirons i els taulons de l'empostissat. Els frisos són especialment característics al conservar una interessantíssima seqüència cúfica que sorgeix entre la vegetació, emmarcant tota la sala i distingint-la com ho feien les guixeries islàmiques. No es tracta pas d'un *unicum*, s'ha de recordar que aquest tipus de decoració troba paral·lels iconogràfics i cronològics en un antic embigat mencionat amb anterioritat, i actualment perdut: el del 'saló mudèjar' de la Casa del Delme de Sagunt (ca. 1350).<sup>540</sup>

El sostre queda tallat en la part posterior de l'estança, on n'hi ha ubicat un altre, el tercer, decorat minsament en les juntes dels cabirons amb petits elements florals i decoracions dentades en els tapajunts [Figs. 201-202]. Al fons d'aquest espai se n'obre a mà dreta un quart i justament en la intersecció d'ambdós hi ha disposada una biga d'àmplies dimensions que mostra la mateixa seqüència cúfica que el fris mencionat anteriorment [Fig. 238]. Clarament es tracta d'una peça descontextualitzada i moguda en algun moment. Desconec si va trobar-se en aquesta posició durant els treballs de restauració o si l'alteració es va produir en una altra etapa incerta de l'evolució del Palau. Sens dubte em qüestiono si la disposició estructural de l'obra a la que pertany originàriament estava emplaçada i tenia les dimensions que actualment ostenta.

<sup>538</sup> BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. París : Éditions Gallimard, 2008, p. 57.

<sup>539</sup> Aquest tipus de jocs visuals i cromàtics en funció de l'ús dels materials es veu magnificat i doblement potenciat en la presentació de l'embigat de la Sala Daurada de la Casa de la Ciutat de València. La decoració del mateix no només emprà or fi en les seves talles i pintures sinó que s'ajudà del paviment que recobria la sala, fet de ceràmica de Manises, en blau cobalt i blanc que complementaven la sostrada que el cobria amb el seu resplendor natural: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografia cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 187-239, esp. 194.

<sup>540</sup> Per un aprofundiment en les decoracions de l'antic Palau Joan Valeriola vegeu el subcapítol «11.2.1 Nous horitzons: la decoració lignia de base cal·ligràfica cúfica del Palau Joan Valeriola» i els que el segueixen, corresponents al bloc valencià de la *Segona part*.

M'atreveixo a decantar-me per una amputació en ampliacions posteriors, motiu pel qual s'hauria reaprofitat la peça.

Aquesta nova sala que s'obre i tanca la planta noble del Palau presenta un entaulat, un teginat pla a biga i fulla [Fig. 239].<sup>541</sup> Es tracta d'un dels exemplars pitjors conservats d'aquesta planta, al qual han hagut de substituir algunes peces. Tot i així conserva restes de policromia en zig-zag en blau i vermell amb perfils ondulats, similars als de l'altre embigat situat la planta baixa i als que ostenta el Palau Català-Valeriola. És possible que aquest entaulat fos escapçat i part de les seves peces fossin emprades per reparar l'inferior?

És evident que el balanç d'aquest anàlisi és positiu, la transició de Palau a Fundación va permetre recuperar fins a 400m<sup>2</sup> de superfície lignia:

«La propia estructura rectangular de las salas favorece esa conjunción permitiendo un visionado de la obra colgada, de los artesonados y del propio palacio que complementar en perfecta armonía sin que un elemento reste importancia al otro», Manuel Chirivella.

Els sostres conviuen ara amb les itinerants mostres expositives, sent una insígnia de les varietats tipològiques i estructurals emprades en el context valencià medieval urbà, recollides de manera panoràmica en l'anàlisi perpetrat per Maria Diodato, proporcionant dades que permeten ampliar el coneixement dels interiors residencials, dels que encara queda llarg camí a recórrer.<sup>542</sup>

### 5.13 El Palau del Marqués de Dos Aguas

El Palau del Marqués de Dos Aguas, també conegut com Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí' es troba en ple centre històric de la ciutat, entre els carrers Poeta Querol –anteriorment plaça de Vila-rasa i carrer Maria de Molina- i el carrers de la Cultura i Sant Andreu. Concebuda com a residència tardo-gòtica, primer fou ocupada pels Rabassa de Perellós, que adquiriren el solar a finals del segle XIV.

<sup>541</sup> DIODATO, María. «Forjados... ob. cit., p. 506.

<sup>542</sup> IBÍDEM, pp. 503, 505-506,510.

La matriu del llinatge familiar es troba en la unió entre Joana de Rabassa Fernández de Tarazona amb Francesc de Perellós i Pròixita el 1400. Per Joana, filla única del jurisconsult Giner Rabassa -conegut per la seva participació en el compromís de Casp- fou el segon matrimoni, havent contret primeres núpcies el 1396 amb Pere Centelles.<sup>543</sup> D'aquesta primera titularitat s'han pogut recuperar vestigis materials originals, (re)trobat durant la transició del Palau a Museu entre 1950 i 1954<sup>544</sup>, com uns taulells amb l'heràldica dels Rabassa de Perellós -constituïts per un peix sobre un pa i una fulla de figuera o pergami i un elm sobremuntat per un bust femení (CEI/11527)- i sent alguns d'ells disposats en la sostrada de l'avantsala de la Capella [Fig. 240].<sup>545</sup> Juntament amb aquestes també aparegueren unes rajoles amb l'escut de la reina Margarita de Prades (CEI/00685), darrera esposa del monarca Martí l'Humà, proporcionant una cronologia oscil·lant entre el 1409 i el 1410 [Fig. 241].<sup>546</sup>

La denominació 'Marqués de Dos Aguas' vingué donada per l'adquisició d'aquest senyoriu per part del nét de Joana, Giner Rabassa de Perellós i Montagut, el 1496 a Lluís Cornel Boíl de Ladrón.<sup>547</sup> Segons Jaume Coll Conesa, actual director del Museu i investigador que ha dedicat sengles estudis al Palau i la seva història, es probable que en aquest moment s'iniciessin les primeres grans reformes arquitectòniques, afegint-se al primer nucli residencial les propietats veïnes, comprades en el transcurs del segle i dotant a l'immoble de les notables dimensions que avui ostenta.

L'arribada del XVIII implicà novament canvis estètics en la propietat, sent el període més revolucionari a nivell constructiu, alterant completament l'aspecte del Palau i engalanant-lo amb la seva característica fisonomia i opulència interior.<sup>548</sup> El 1740 Giner

<sup>543</sup> COLL, Jaume. «El Palacio Marqués de Dos Aguas. Arqueología del edificio», *Loggia*, 7, 1999, pp. 43, 48.

<sup>544</sup> GONZÁLEZ, Manuel. *Cerámica del Levante Español, siglos medievales. Tomo III: Azulejos, socarrats y retablos*. Barcelona: Labor, 1952, pp. 6, 296, 340, 656. COLL, Jaume. «Aproximació al Palau de Dos Aigües i a la seua història» a, *Museo Nacional de Cerámica...* ob. cit., pp. 62-64.

<sup>545</sup> COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., p. 48. ÍDEM. «Aproximació al Palau de Dos Aigües i a la seua història» a, *Museo Nacional de Cerámica...* ob. cit., pp. 53, 62-63.

<sup>546</sup> COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., p. 48. ÍDEM. «Aproximació... ob. cit., p. 63.

<sup>547</sup> COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 53 (nota 2). CASTAÑEDA, Vicente. «Ascendencia, enlaces y servicios de los Barones de Dos Aguas, cuyo solar es el reino de Valencia», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, gener-juny 1914, T. XXX, pp. 509-519.

<sup>548</sup> Bibliografia sobre l'evolució del Palau: CHAPAPRÍA, Julián Esteban. «El Palau del Marqués de Dos Aigües: la complexa pervivència d'una casa pairal» a, *La Universitat i el seu entorn urbà*. València: Universitat de València, 2001, pp. 113-146. COLL, Jaume. «Intervención arqueológica en el Palacio de Dos Aguas (Museo Nacional de Cerámica)», *Boletín A.CO.P.A.H.*, 4, 1998, pp. 4-11. ÍDEM. «Historia del Palacio de Dos

Rabassa de Perellós i Lanuza, III Marqués de Dos Aguas, a fi d'actualitzar, millorar i projectar la seva imatge i prestigi encarregà una sèrie d'obres a Hipólito Rovira (1693-1765), ajudat per l'escultor Ignacio Vergara (1715-1775) i Luis Domingo (1718-1767), que definiren la línia decorativa dels exteriors, projectant-ne la seva emblemàtica portada (1744), feta d'alabastre procedent de Niñerola.<sup>549</sup> Entre 1854 i 1867 la fàbrica definitivament es veié transformada, desapareixent molts dels elements que l'havien acompanyat des d'època gòtica, fet que fou criticat per autors del moment com Josep Maria Settler.<sup>550</sup>

«Era un monumento de buen gusto del pasado siglo lleno de esculturas y frescos de autores valencianos. Acaba de sufrir una transformación en que se ha gastado mucho con poco gusto, quitando al edificio su aspecto artístico y la gravedad antigua, y se ha hecho desaparecer los frescos de Rovira que adornaban la frontera [...]».<sup>551</sup>

Gràcies a la representació cartogràfica del Pare Tosca (1704)<sup>552</sup> i al plànol d'Antonio Mancelli, *Nobilis ac Regia Civitas Valentiae in Hispania* (1608), es té una certa idea sobre l'organització medieval del Palau; compost per una torre amb merlets en el seu extrem est i establerta jeràrquicament entre un entresòl, la planta noble i unes golfes amb galeria oberta, tot organitzat en quatre ales al voltant un pati interior comú, una estructura vertical que es veuria alterada en la dècada dels cinquanta del segle XX, quan el Palau es transformà en seu cultural [Figs. 242-243].<sup>553</sup> Darrera aquest epicentre

---

Aguas» i «Aportaciones al estudio arqueológico» a, COLL, Jaume (et. al.). *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección de Museos Estatales, 2001, pp. 19-73.

<sup>549</sup> Sobre l'edifici barroc vegeu: COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., pp. 49-51. Sobre la portada: ALDANA, Salvador. «La portada del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas», *Traza y baza*, 6, 1976, pp. 89-97. SEBASTIÁN, Santiago. «Nueva lectura iconográfico-iconológica de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas», *Goya: Revista de Arte*, 211-212, 1989, pp. 60-64. Sintetiza aquests darrers articles: COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., pp. 68-71.

<sup>550</sup> L'inventari *post mortem* de Giner Francesc de Paula Maria del Roser Rabassa de Perellós realitzat l'abril de 1807 permet conèixer l'interior del Palau en aquell moment: COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 77 (nota 18).

<sup>551</sup> SETTIER, Josep Maria. *Guía del viajero en Valencia*. València: Imprenta de Salvador Martínez, 1866, p. 244. Jaume Coll tanmateix puntualitza que la façana, abans de la reforma promoguda per Ramon Maria Ximénez, no era estrictament gòtica sinó més aviat manierista: COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 54.

<sup>552</sup> Sobre la importància del material gràfic i cartogràfic a València: TABERNER, Francisco. «Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 77, juny 2014, pp. 275-292.

<sup>553</sup> En l'ala est es localitzà la cimentació medieval corresponent a la base de la torre gòtica. La documentació de parament de maó i tàpia permeté documentar que l'estructura s'havia erigit en dues

residencial hi havia un hort que confrontava amb les cases del carrer de Sant Andreu i de l'extrem oest. Vicent Dasí Lluesma<sup>554</sup> fou qui capitanejà aquesta remodelació de mitjans del segle XIX, inaugurant-se el Palau el 17 de maig de 1867<sup>555</sup>, involucrant a Ramon M<sup>a</sup> Ximénez i Cros en la façana, qui a la seva mort seria rellevat per Juan José Fornés, encarregant-se Salustià Asenjo i Josep Brel dels interiors.<sup>556</sup> El 1863 el Palau presentava un aspecte totalment afrancesat, en una reinterpretació dels estils de Lluís XV i Lluís XVI.<sup>557</sup> Es coneix també que Vicent Dasí vengué algunes portes amb talles barroques i un sostre de cassetons vuitavats que foren adquirits per Bernardo Ferrándiz, qui els instal·laria en el seu estudi malagueny en guanyar el 1867 la càtedra de 'Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes' de la ciutat.<sup>558</sup>

Durant el segle XX, cap als anys vint, es va haver d'intervenir la façana per por que aquesta es despregués, amb uns costos tant elevats que feren perillar el patrimoni del Marquesat, motiu pel qual començaren a vendre'n una part, com fou el cas de l'armeria, adquirida per un col·leccionista nord americà.<sup>559</sup> Amb la irrupció de la Guerra Civil Espanyola, València esdevingué capital del Govern de la República, ocupant-se el Palau per la instal·lació del Consell d'Estat. Entre 1936 i 1937 la Junta Municipal de Cultura ja manifestà la seva intenció d'albergar en el seu interior un futur Museu d'Arts Decoratives.<sup>560</sup>

Amb la mort de Guillem Casanova i Vallés el 1941, darrer propietari del Palau, aquest va passar a ser administrat per la Junta de la Beneficència, sent declarat 'Monumento

---

fases corresponents als segles XIV i XV: COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., p. 47. ÍDEM. «Aproximació... ob. cit., pp. 55, 57-64.

<sup>554</sup> Giner Rabassa de Perellós i Palafox morí el 1843 deixant com hereu universal a Vicent Dasí Lluesma, diputat i senador del Regne: COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 77.

<sup>555</sup> L'esdeveniment fou resseguit per la premsa, en llargs articles a *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias*, fent descripcions del seu interior: ÍBÍDEM, p. 81 (nota 22).

<sup>556</sup> ÍBÍDEM, pp. 77-86. PÉREZ, Francisco. «El barroco y el arte español contemporáneo (1860-1927)», *Ars Longa*, 4, 1993, pp. 73-92. PINGARRÓN, Fernando. «A propósito del proyecto de 1863 para la reforma de las fachadas exteriores del Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 79, 1998, pp. 112-118.

<sup>557</sup> COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 55.

<sup>558</sup> ÍBÍDEM, p. 66.

<sup>559</sup> ÍBÍDEM, p. 88.

<sup>560</sup> Sobre la història del Museu vegeu: COLL, Jaume. «El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y Museografía» a, *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas: 50 años (1954-2004)*. València: Secretaria General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, 2004, pp. 93-147.

*Nacional* poc després gràcies a l'impuls de l'Ajuntament de València.<sup>561</sup> La dècada dels quaranta però no li fou gens favorable, passant per un període tortuós d'anades i vingudes que inclogueren la instal·lació i desinstal·lació de l'acadèmica d'ensenyament San Buenaventura –que havia llogat el Palau causant cert malestar- i els vaivens sobre la transferència dels drets d'expropiació del Palau per part de l'Estat a l'Ajuntament [Fig. 244]. Finalment, el 13 de desembre de 1949 es produïa l'adquisició del Palau per albergar-hi, ara sense cap mena de dubte, el Museu Nacional de Ceràmica, on l'erudit Manuel González Martí (†1972) jugà un paper fonamental., convertint-se en el seu director i impulsor fins a la seva mort.<sup>562</sup>

El projecte museogràfic provocà, per enèsima vegada, una altra restauració, sensiblement costosa, adaptant l'espai a les noves necessitats.<sup>563</sup> El 1958 va obrir-se al públic la segona planta. Algunes de les principals novetats a nivell espacial foren l'aixecament d'una galeria de dues plantes en el jardí posterior per albergar les carrosses el 1961 i l'ampliació d'un annex en el solar situat entre el carrer Poeta Querol i Sant Andreu, acabat el 1971, any de l'obertura final del Museu.<sup>564</sup>

En etapes més recents el Palau ha viscut noves intervencions. Entre 1995 i el 2002 es varen realitzar una sèrie de campanyes arqueològiques projectades per fases, amb l'objectiu d'analitzar l'arquitectura des d'un punt de vista històric i especialment estratigràfic, acompanyant-se d'una intensa tasca de documentació, recopilant informes sobre les etapes vitals de la construcció i estudiant-ne la seva estructura des de la seva cimentació.<sup>565</sup> L'escrutini serví, majoritàriament, per conèixer la seva evolució constructiva, identificant diferents elements estructurals i decoratius produïts en distints períodes cronològics.<sup>566</sup> Paral·lelament, entre 1990 i 1997, s'abordaren treballs

<sup>561</sup> TORMO, Elías. «Cuatro más monumentos de la ciudad de Valencia en peligro de pérdida: Iglesia de San Andrés de Valencia, El jardín de Monforte en la Ciudad de Valencia, El Palacio de Dos Aguas en Valencia, San Juan del Hospital de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II, octubre-diciembre 1943, pp. 385-414, esp. 395-399.

<sup>562</sup> COLL, Jaume. «El Museo... ob. cit., p. 114.

<sup>563</sup> IBIDEM, pp. 117-122.

<sup>564</sup> COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., pp. 89-90.

<sup>565</sup> Es pogué comprovar com el solar que havia ocupat el Palau havia estat una necròpoli romana dels segles I a III d. C., fet que complementà la làpida funerària trobada el 9 de setembre de 1743 dedicada per Júlia Coimotho al seu espòs Cayo Lulio Blando. Altrament, en les excavacions conduïdes entre 1995 i 1996, en l'àrea del pati de carruatges foren trobats fragments d'àmfores i en la crugia est restes de ceràmica romana: COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., p. 46. ÍDEM. «Aproximació... ob. cit., p. 56.

<sup>566</sup> COLL, Jaume. «El Palacio... ob. cit., pp. 44-45 (Figs. 3-7).

de restauració durant els quals s'accedí als rebliments de forjats i s'analitzaren els revoltons d'escaiola, molts d'ells contenidors de taulelleria gòtica i barroca així com es documentaren revestiments murals amagats entre falses sostrades, trobant-se també treballs lignis originals [Fig. 245].

El sostre de la planta noble de la crugia de façana ostentava una decoració típicament renaixentista, datada pels volts de 1510, repleta de sirenes, gerros i escuts de traça toscana ubicats al tremujal [Figs. 246-247]. L'heràldica recuperada es componia per un lleó a l'esquerra i una petxina a la dreta, motius que d'acord amb Jaume Coll sembla que no poden assignar-se a cap dels propietaris o habitants del Palau en aquell moment.<sup>567</sup> Si a aquesta dada se li afegeix que la disposició en què fou trobat l'embigat no encaixava correctament amb el traçat de la sala tot sembla apuntar que es tracta d'una obra adquirida durant les reformes modernes realitzades a l'immoble, entre els segles XVI i XVII, a fi d'augmentar l'alçària de la planta noble. L'estructura va ser emprada com a forjat i suport del canyís de la decoració del segle XIX i, tot i que sembla una fàbrica aliena a les projeccions del Palau, és més que probable que fos visible entre els segles XVII i XVIII. El seu anàlisi sorprengué al desvetllar fins a tres capes pictòriques no coetànies, motiu pel qual fou remogut i integrat en el projecte museístic [Fig. 248].

El sostre en si mateix no suposà cap novetat, ja que les reutilitzacions lígnies són quelcom habitual en les restauracions de construccions originàriament medievals però és que a més, l'obra ja havia quedat documentada en la reforma a la que havia estat sotmesa el Palau durant els anys cinquanta del segle passat.<sup>568</sup> Com en tants d'altres casos, la funció arquitectònica s'havia mantingut al llarg del temps però l'estructura es veié mutilada i la seva superfície pictòrica fou notablement alterada, afegint-se a la policromia gòtica fins a dues capes de pintura corresponents a períodes cronològics i estilístics espaiats en el temps. Les restauracions i rehabilitacions experimentades per

<sup>567</sup> COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., p. 65.

<sup>568</sup> Sobre la notícia vegeu: PITA DE AGUINAGA, Jesús. «Un alfarje recuperado» a, COLL, Jaume (et. al.). *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección de Museos Estatales, 2001, pp. 208-228.

l'edifici propiciaren aquest resultat, ocultant el sostre a mitjans del segle XVIII, durant les obres impulsades per Hipólito Rovira.<sup>569</sup>

S'ha pogut documentar que serví com a suport per la sostrada de la Sala Pompeiana, motiu pel qual varen extreure's només dotze de les disset jàsseres recuperades.<sup>570</sup> Descabalar-les va permetre un major estudi de les seves tres capes pictòriques.<sup>571</sup> La primera mostra com en origen les bigues foren dotades d'una decoració eminentment heràldica, amb una composició de tres escuts quarterats en aspa per biga pintats sobre un fons de mini de plom i emmarcats per la característica orla perlada i rodejats per estilitzacions vegetals així com aus de caça i animals fantàstics [Fig. 249]. En peces com els dorments s'han recuperat vestigis d'epigrafia àrab, alternant els fons de vermelló i blanc de plom sobre blau [Fig. 250].<sup>572</sup> En un segon moment s'optà per un repertori exclusivament geomètric –amb franges en zig-zag alternant els tons blaus i grocs– en el que es reutilitzaren totes les parts de l'embigat i, finalment un darrer període marcat per l'estil plateresc que és el més evident a simple vista [Fig. 251].<sup>573</sup> Fou llavors quan el cos del sostre fou mutilat, afegint-se noves peces com els frisos i l'empostissat, fent desaparèixer els gòtics.<sup>574</sup> D'aquesta situació els restauradors han deduït que en època medieval el grup d'artistes encarregats de la policromia degueren treballar primer les peces i posteriorment es procedí al seu muntatge, una pràctica prou habitual, mentre que la decoració del XVI probablement es feu *in situ*, sense desmantellar les bigues mestres ja que hauria suposat una operació doblement complexa.<sup>575</sup>

La policromia plateresca, que és la més visible, s'havia conservat gairebé en la seva totalitat i en bon estat, en part degut a la seva preservació en un microclima estable

<sup>569</sup> L'embigat no va trobar-se complet en un primer moment, diversos fragments del mateix, com frisos o tàbiques van ser identificades en diversos espais del Palau.

<sup>570</sup> L'equip de restauració així ho ha considerat ja que les jàsseres aparegueren encastades en el mur i suportades per canets de pedra. La distància entre aquestes mostra certa coherència constructiva, mostrant una separació d'aproximadament uns 50cm entre les peces, a excepció de les primeres de la sèrie que estaven a uns 80cm l'una de l'altra: PITA DE AGUINAGA, Jesús. «Un alfarje... ob. cit., pp. 208, 209 (Fig. 1).

<sup>571</sup> Sobre el procés d'extracció consulteu: IBÍDEM, pp. 218-224.

<sup>572</sup> IBÍDEM, pp. 211-212 (Figs. 7-8).

<sup>573</sup> IBÍDEM, pp. 211, 213 (Figs. 10-11), 214-217 (Figs. 13-17).

<sup>574</sup> IBÍDEM, pp. 208-209.

<sup>575</sup> IBÍDEM, pp. 215-217.



mantingut per la cambra d'aire entre el fals sostre i el sòl del paviment superior.<sup>576</sup> Com que el criteri d'actuació seguit durant la neteja fou el de mínima intervenció, prioritzant la consolidació i estabilització de les peces, es decidí presentar el sostre amb la seva decoració final. Aquesta opció però no implicà la no presentació de les altres dues capes de policromia, que foren incloses a mode de mostra en la posterior musealització de les peces, incidint en la jàssera on havia quedat visible el primer repertori. Respecte la neteja de les peces fou aplicat un tractament poc agressiu, amb aspiració en sec i extraient les peces encastades d'escaiola amb procediments mecànics, de la mateixa manera que també foren enretirats tots aquells cossos estranys aplicats sobre la fusta, tals com claus. Finalment, els fragments lignis foren exposats dins el circuit museístic, concretament en la segona planta, en un dispositiu en altura que dóna idea del seu aspecte, proporcionant una visió acurada del seu conjunt, fet que respecta l'obra i no la desvirtua.<sup>577</sup>

Un segon exemplar, en aquest cas modern, fou recuperat durant les prospeccions arqueològiques anteriorment citades [Fig. 252]. En els fonaments de la torre emmerletada de la secció est, van poder ser identificats paraments gòtics de rajola i tapiàl al·lusius a dues fases constructives individualitzades entre els segles XIV i XV. En la cantonada del mur que confronta amb el pati va trobar-se un espai buit amb arc escarser d'arrel gòtica, que segons Jaume Coll, hauria servit per accedir per una baixa escala cap a l'entresòl. En el sostre s'havien conservat una sèrie de bigues amagades, amb una cronologia relativa a les darreries del segle XV o principis del XVI. La seva decoració pictòrica, i el sistema de transferència emprat, determinà aquesta apreciació. Les pintures en blanc i blau presentaren una sèrie de llaceries vegetals realitzades amb plantilla, una tècnica que fou especialment comuna a finals de la baixa edat mitjana i que s'anà popularitzant notòriament amb l'entrada a l'edat moderna.<sup>578</sup>

<sup>576</sup> La zona on aparegueren afectacions de tipus biològic, tals com xilòfags, estigué concentrada en el tram del sostre encastat en el mur corresponent a la cara externa del Palau.

<sup>577</sup> IBÍDEM, p. 227 (Fig. 28).

<sup>578</sup> COLL, Jaume. «Aproximació... ob. cit., pp. 58-59. La restauradora Ana Carrassón incideix en que aquest tipus de sistema de transferència aparegué a finals del segle XIV, popularitzant-se al llarg del segle XV, introduint un mètode molt més industrialitzat en la decoració de grans superfícies, com serien els sostres, i permetent que l'aplicació pictòrica estigués en mans de persones menys expertes al tractar-se d'un treball més aviat mecànic i seriàt: CARRASSÓN, Ana. «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)» a, MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear*.

#### 5.1.4 Algunes reflexions sobre la recuperació d'embigats domèstics

En matèria lignia, la ciutat de València era especialment coneguda per ésser l'alberg d'imponents sostres de caràcter civil, com l'antic embigat de la Cambra Daurada (1418-1445) de la desapareguda *Casa de la Ciutat* i actualment ubicat en el pavelló del Consulat de Mar de la Llotja de Mercaders o els enteixinats renaixentistes del Palau de la Generalitat, dispersos per la Sala Daurada Gran i Petita (1520 *ante quem*) –també dita Retret- o la Sala Nova (1540-1566). Les darreres restauracions en casals gòtics i residències urbanes d'origen noble han anat destapant un interessant corpus d'embigats –en la seva majoria eren totalment desconeguts- que ampliaren les informacions prèviament esbossades sobre aquests interiors medievals. Els sostres recuperats presenten una certa homogeneïtat estructural, abundant la tipologia de forjat pla a biga i cabiró, especialment visible en els palaus de l'Almirall, Joan Valeriola o Català-Valeriola, que a més han preservat una no menyspreable part de la seva decoració pictòrica. La detecció i conservació de restes de policromia en aquest tipus d'exemplars, datats entre els segles XIV-XV, és quelcom habitual però per València, amb un llegat ligni més aviat reduït en aquest àmbit, les noves incorporacions han esdevingut autèntics tresors patrimonials i vertaders protagonistes d'una urbs de la que encara manquen dades per desvetllar.

Amb el pas al segle XVI, la pintura es veié suplantada per les motllures, que emfatitzaren amb l'aplicació de cornises ornades i la combinació de peces com els cabirons i les cintes, jocs de relleus i textures que en perspectiva creaven distintes profunditats a mesura que es recorria l'espai. Mostres d'aquesta transició entre el gust medieval i el modern són els forjats de la Sala de l'Escrivania de la Torre Vella del Palau de la Generalitat (1565-1585) o el de la Llotja de Canonges de la Catedral (1566). També entre els segles XV-XVI la conjunció de fusta i ceràmica es tornà més i més popular, apareixent en escena els *socarrats*, amb un repertori que basculava entre les representacions d'animals, els motius florals i vegetals o geomètrics, els escuts d'armes i algunes escenes de tipus cortès. Els *socarrats*, que són ben coneguts, formen part de distintes col·leccions públiques estatals, tals com les del Museo de Cerámica y Artes

Suntuàries 'González Martí', el Museu del Taulell d'Onda, el Museu del Disseny de Barcelona, el Museu de Belles Arts de Castelló o el Museo de Artes Decorativas de Madrid, per citar-ne algunes. La coberta de la creu de terme de Tavernes Blanques, prop del municipi d'Almàssera, és un exemple d'aquest popular muntatge.<sup>579</sup> Amb una configuració arquitectònica similar a la dels *socarrats*, aparegueren embigats en els palaus Català-Valeriola, de l'Almirall i en el Col·legi d'Art Major de la Seda, aquest darrer ubicat en la zona oest del semisoterrani i amb un cronologia propera al segle XV.<sup>580</sup>

L'entaulat, o embigat a biga i fulla, és una altra modalitat que es suma a l'àmplia família dels forjats valencians llegats, constituït per la simplificada unió de les peces de l'empostissat i les bigues, visibles en espais dels palaus Mercader –sobre l'escala d'accés-, Català-Valeriola –que en conserva dos- i Joan Valeriola.

En aquest repàs per alguns dels principals processos de restauració s'intueix com la prioritat tant de l'Administració Pública com dels propietaris d'aquest tipus de béns ha estat la conservació de les obres, integrant-les en la rehabilitació dels seus contenidors arquitectònics. El sanejament, la consolidació de les estructures i l'aturada dels atacs de tèrmits han estat de les primeres actuacions que s'han contemplat, assegurant el patrimoni històric per posar-lo a disposició del major públic possible. També s'observa la manca de criteris únics a l'hora de prendre decisions sobre la conservació de múltiples capes pictòriques en els embigats. La restauració del Palau de l'Almirall donà prioritat a la decoració primigènia. En canvi, en el sostre recuperat en el Palau del Marqués de Dos Aguas la policromia gòtica no era precisament la més ben conservada, sent la darrera, la d'estil plateresc, la que proporcionava una visió més completa de l'obra. Es va decidir no remoure-la, no 'retornar' l'aspecte gòtic a l'estructura, fet que en altres processos sí que s'ha prioritzat. En aquest cas el manteniment de la darrera capa assegurava el conjunt. A fi de documentar la memòria de les peces es va optar per deixar en exposició petites mostres sobre la realitat de la peça, mostrant què s'amaga rere el repertori plateresc. D'aquesta manera, en si mateix, l'embigat sofrí mínimes intervencions. També se n'ha de celebrar la museografia, ja que les bigues recuperades

<sup>579</sup> DIODATO, Maria. «Forjados... ob. cit., pp. 507-508.

<sup>580</sup> IBÍDEM, p. 509.

estan disposades en altura, en suspensió, sense desvirtuar-ne la seva visualització. Aquesta proposta de presentació en canvi, no s'ha aconseguit en la presentació de fragments lignis procedents de conjunts eclesiàstics, on les peces difícilment proporcionen una visió, o intuïció, del seu tot.

La restauració més aviat tardana d'aquest conjunt d'edificis històrics, durant segles propietat privada i ayesades a tot tipus d'alteracions en la fàbrica original -especialment poc sensibles amb l'ornat d'origen medieval- probablement hagi amputat bona part del que probablement fou un escenari artístic més ric.

Igualment, el patrimoni ligni domèstic i civil de València no només es preserva en la seva capital. L'antic Castell de Burjassot, avui Col·legi Major San Juan de Ribera, conserva tres embigats tardogòtics (1389 *post quem*) interessants però excessivament restaurats en el transcurs dels anys seixanta, on es tornà a repintar la seva decoració original, proporcionant una imatge desvirtuada que recorda a la malaguanyada ermita de Paret Delgada, al Tarragonès, víctima també d'aquest tipus d'intervencions [Figs. 253-255].<sup>581</sup> Altres exemplars moderns es conserven en els complexos del Castell de Benissanó i del Palau Senyorial de Llutxent [Figs. 184, 256]. Una magnífica mostra del que foren les arquitectures i estructures del gòtic civil valencià es troba personificada en la recentment restaurada Llotja de Catí (1417-1437), on s'ha recuperat un embigat que actualment articula part del circuit històric-cultural que ofereix la població, i que s'emmarca en la proposta denominada 'Experiències a l'Alt Maestrat', actuant-ne de Centre d'Interpretació gràcies a l'impuls de la Diputació de Castelló i el propi Ajuntament de Catí [Figs. 257].<sup>582</sup>

---

<sup>581</sup> Distints fragments originals es troben custodiats a les reserves del Museu Diocesà de Tarragona i el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

<sup>582</sup> «La Diputació enriqueix l'oferta turística del Maestrat amb l'adequació de la Llotja de Catí com a Centre d'Interpretació», *Dia a Dia*, 11/12/2017. Recurs en línia, direcció URL: « <https://diadia.cat/la-diputacio-enriqueix-loferta-turistica-del-maestrat-amb-ladequacio-de-la-llotja-de-cati-com-a-centre-dinterpretacio/> ». Consulta: novembre 2019.

## 5.2 Sostres pintats en esglésies valencianes: darreres intervencions i troballes

### 5.2.1 L'església de Sant Pere de Xàtiva

L'església de Sant Pere, juntament amb les de Sant Domènec i de Sant Feliu i les conventuals de Santa Clara i Sant Francesc, constitueix un dels exemples conversats a Xàtiva d'arquitectura eclesiàstica d'arcs diafragma amb coberta de fusta a doble vessant, datada en aquest cas en la segona meitat del segle XIV [Fig. 258].<sup>583</sup> Encaixada en ple centre històric, en el barri del Mercat, i orientada en direcció est-oest presenta una nau diàfana encaixada per tres arcs apuntats, descarregats per contraforts exteriors, que sostenen la sostrada i la divideixen en quatre crugies. Aquesta, com succeeix a Santa Maria de Lliria, presenta dos faldons inclinats, d'on destaquen estructuralment les corretges, que culminen en un fals *almizate* que n'ocupa el centre [Figs. 259-260].

La morfologia i estètica de la construcció no responen al projecte medieval original sinó a una dràstica reforma duta a terme en el darrer quart del segle XVII, que la compartimentà en dos cossos ben diferenciats alterant-ne l'estructura, la distribució espacial i l'ornamentació.<sup>584</sup> Actualment es pot distingir part de la fàbrica medieval, relegada a l'est de la nau, metre que l'oest, anteriorment reservat als peus de la nau, es troba el presbiteri barroc, presidit pel retaule gòtic de magnes dimensions. En cadascun dels laterals d'aquest altar s'obre una capella -fet que implicà el foradament dels murs laterals de tancament- coberta per falses voltes, com si d'un creuer es tractés. Visualment, el conjunt està carregat per paraments llisos de color blanc i encintats en negre, cornises i arquivoltes en gris així com decoracions de *putti*, florons i elements zoomòrfics que contrasten amb l'austeritat pètria de la secció més primigènia. Aquesta modificació afegí l'accés situat a la plaça de Sant Pere, anteriorment ocupada per un edifici de secció quadrada que és visible en el dibuix de Xàtiva realitzat per Anton Van der Wyngaerde el 1563 [Fig. 261].<sup>585</sup> Tornant a l'interior del temple, la capella sud permet l'accés a l'actual abadia mentre que la nord ho fa a la sagristia. En la

<sup>583</sup> GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església parroquial de Sant Pere: Conservació i Restauració del Patrimoni Històric Valencià*. València: Generalitat Valenciana, 1995. SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente. «La iglesia de Sant Pere de Xàtiva», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 1, 1996, p. 25.

<sup>584</sup> IBÍDEM, pp. 26-28, 36-38.

<sup>585</sup> GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església...* ob. cit.

pavimentació de l'espai també s'observen diferències. El presbiteri barroc, al qual s'accedeix a través d'una grada de tres esglaons, ostenta marbre blanc. Per contra, el cos de l'església corresponent al segle XIV, es caracteritza per la nuesa dels seus murs perimetrals, fets a base de carreus i tàpia, i dels que únicament n'interrompen la vista els contraforts que envaeixen l'espai de manera vertical.

Recapitulant, durant aquesta transformació moderna s'afegiren dos nous trams als peus de l'església, eliminant el seu tester oest i destruint les capelles gòtiques existents en els espais llegats pels contraforts, que foren ocultats per una pàtina pictòrica d'ordre clàssic en forma de falses pilastres llises ornades amb capitells sobredaurats encarregats de suportar l'entaulament amb una cornisa perimetral, sobre la que descansa la volta de mig punt delimitada per arcs faixons falsejats i decoracions fetes amb guix. D'aquesta manera, el sostre gòtic policromat fou tapiat, fins a la seva (re)descoberta al segle XX. La torre del campanar, per la seva banda, també fou intervinguda, afectant-ne deliberadament i de manera poc intel·ligent el seu basament, que fou eliminat en la seva majoria, motiu pel qual quedà en desús.<sup>586</sup> El seu accés es produïa pel costat oest, connectat amb la nau per una porta de mig punt i, des d'una sala inferior amb volta de canó, començava l'escala de cargol que permetia l'accés a la sala de les campanes.

A banda d'aquesta gran reforma es coneix que, entre els segles XV i XVI, també es dugueren a terme altres modificacions, tot i que molt menys documentades, que comportaren, en la seva majoria, l'ampliació dels laterals de la nau per encabir-hi noves capelles. Aquesta informació va ser recollida en la darrera restauració, quan varen trobar-se dovelles i d'altres peces d'època gòtica esculpides en pedra descontextualitzades i reaprofitades en les filades de la fàbrica barroca.<sup>587</sup>

El 1707 es produí un incendi a l'interior del temple, sent necessària la renovació d'aquesta estètica barroca, que ja es trobava consolidada, tal i com afirmen Ricardo Sicluna i Vicente Torregrosa. Els problemes però tornaren aparèixer un segle més tard, quan el 1806 el campanar s'enfondrà parcialment, probablement degut a les afectacions

<sup>586</sup> IBÍDEM, p. 27. Per una imatge de la sostrada medieval abans l'enderrocament de la volta barroca: GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església...* ob. cit.

<sup>587</sup> GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església...* ob. cit.

ocasionades a finals del segle XVII.<sup>588</sup> A les acaballes del XIX, es decidí tornar a duplicar la seva alçada, sense atendre que aquesta característica havia estat una de les principals causes de la seva destrucció, presentant un aspecte ruïnós de fàcil col·lapse, que va precipitar una intervenció d'emergència l'any 1985, avançant-se al projecte de restauració del conjunt.<sup>589</sup> Precisament aquestes obres es començaren a gestar a partir l'any 1982, quan s'activaren tota una sèrie de protocols per conservar Sant Pere i mantenir-lo en bon estat, produint-se la incoació del seu expedient per la seva futura declaració de monument d'interès històrico-artístic, categoria que li fou atorgada el 25 de març de 1983 per Reial Decret.<sup>590</sup> Un any després, el Servei de Patrimoni de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana va seleccionar l'edifici, incloent-lo en la seva programació anual i començant els tràmits per procedir a la seva restauració, encarregant els primers estudis previs. L'església, en aquell moment, es mantenia tancada al culte i, a banda de salvaguardar la seva arquitectura, una de les principals prioritats de l'empresa fou la recuperació del seu sostre medieval, que finalment es veié alliberat de la seva carcassa moderna [Figs. 262-264].

La direcció del projecte estigué encapçalada pels arquitectes Vicente Torregrosa Soler i Ricardo Sicluna i dirigit pel primer acompanyat dels aparelladors Neus Vera i J. Alfonso Fernández. De la restauració del sostre i les pintures murals se n'encarregà l'empresa Coresal S.L.<sup>591</sup>, que intervingué en les dues fases del projecte, la primera realitzada entre 1988 i 1992, després d'haver-se realitzat un estudi previ que es dilatà dos anys, i la darrera fase duta a terme entre 1993 i 1995.<sup>592</sup>

Durant la restauració va poder comprovar-se com les perforacions del segle XVII sobre els murs perimetrals havien estat realitzades de manera irregular i matussera, provocant una agònica i lenta debilitació en l'estructura. Una fragilitat doblement perillosa per la

<sup>588</sup> IBÍDEM.

<sup>589</sup> Va eliminar-se la sobreelevació, mantenint l'alçada gòtica i coincidint amb els fragments de carreus llegats, mantenint però la fisonomia del remat escalonat pel fet de ser un testimoni visual del poble: SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente. «La iglesia... ob. cit.», p. 34.

<sup>590</sup> IBÍDEM, p. 27.

<sup>591</sup> A diferència del cas de Santa Maria de Lliria, no he pogut tenir accés al quaderns de la restauració, però es conserva un article publicat el 1991 amb alguns apunts metodològics: CORESAL, «Informe técnico de la armadura de madera policromada de la iglesia de San Pedro, Xátiva», *Pátina*, 5, 1991, pp. 33-42.

<sup>592</sup> Per una major informació sobre els professionals implicats en la intervenció arquitectònica vegeu la fitxa tècnica: SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente. «La iglesia... ob. cit.», p. 39. GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església...* ob. cit.

imminent desaparició del campanar, desproveït del seu basament, constrenyent cada cop més els laterals de la nau. Front aquesta patologia s'optà per un tractament dràstic i que, almenys personalment, considero problemàtic, que fou l'eliminació de les capelles laterals. Aquesta supressió, i la manca d'inversió en accions de consolidació, vingué justificada per la recuperació del perímetre original del segle XIV, donant prioritat de forma deliberada a una estètica més connectada a les tendències historiogràfiques -la de les esglésies d'arquitectura diafragma de Llevant- que a l'evolució històrica i natural de la construcció:

«[...] En principio se derriban únicamente las bóvedas vaídas de las capillas laterales de la nave y se excava perimetral y progresivamente la misma, permitiendo sacar a la luz la cimentación de los muros perimetrales de la nave original gótica [...]». <sup>593</sup>

«[...] A causa de l'interès tipològic, la nau diafragma de tres arcs es restitueix a l'estat inicial, tant en els aspectes dimensionals com formals i de percepció de l'espai que configura. Al mateix temps la recuperació de la nau principal, se'n recupera la volumetria exterior clarament definida per la coberta a dos vessants, contraforts de carreus exteriors i torre campanar que s'ha pogut documentar en la seua morfologia original. Açò ha dut, d'altra banda, a l'eliminació de les capelles laterals afegides entre els contraforts, que havien provocat la inestabilitat dels paraments laterals de tàpia i dels cantons de la capçalera, i així s'ha recuperat el perímetre original de l'església del segle XIV [...]». <sup>594</sup>

La coberta, degut a la manca de ventilació i manteniment s'havia anat degradant, presentant greus problemes d'humitat que havien ocasionat pèrdues de policromia i deformacions en la fusta, directament relacionades amb les tensions generades per les variacions microclimàtiques. Les filtracions d'aigua i vapors provocaren que tant els pigments, com els aglutinants i la capa preparatòria s'inflessin, separant-se de la fusta. En conseqüència aparegueren fins a tres tipus d'alteracions; separació de l'aglutinant i el pigment, dissociació de la policromia i capa preparatòria i manca d'adherència respecte el suport, sent necessària l'aplicació de diferents sistemes de fixació. <sup>595</sup>

<sup>593</sup> IBÍDEM, pp. 31-32.

<sup>594</sup> GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo. *L'església...* ob. cit.

<sup>595</sup> CORESAL, «Informe técnico... ob. cit., p. 39.



Per fortuna, l'atac d'insectes no excessivament fou demolidor<sup>596</sup>, preservant-se en bon estat el 52% de les peces de fusta. Les corretges, ricament policromades, mantingueren la seva funció estructural i el seu nombre original, recuperant-se el 93% de les mateixes, de les quals únicament el 44% arribaren en condicions òptimes. Respecte la policromia del sostre, aproximadament un 60% de les corretges havia conservat el llenguatge heràldic –on destaca l'escut de la població– mentre que la secció corresponent a l'*almizate*, amb decoració vegetal, geomètrica i fitomòrfica, arribava al 20% amb certes dificultats.<sup>597</sup> L'equip de restauració, front aquesta situació, considerà que les pistes cromàtiques llegades eren suficients per tenir una idea global del repertori iconogràfic present en la sostrada, especialment de la seva secció central, optant per la seva restitució a fi de proporcionar una lectura 'harmònica' del conjunt. Al meu parer, aquesta 'harmonia' pot considerar-se relativa, ja que la policromia contemporània és clarament visible, distant de l'original, mentre que les assumpcions en matèria decorativa sempre són relliscoses:

«[...] La existencia del 20% de la policromía del almizate permitía definir la totalidad del tratamiento policromo geométrico del mismo, al mismo tiempo que recuperar ese mismo porcentaje de tablas con motivos fitomórficos o zoomórficos [...]».<sup>598</sup>

«[...] Reintegración de la policromía en elementos originales: Fondos de color (entonado). La finalidad de este tratamiento es de evitar espacios vacíos y discontinuidades que perturben la contemplación total y armoniosa de la obra. Se realiza en aquellas zonas en las cuales la falta de información no permite la reintegración figurativa, o donde el tipo de policromía sea uniforme [...] Reintegración figurativa: Es aquella que completa o continúa los motivos decorativos mediante líneas y contornos definidos. Es posible siempre que existan datos claros y determinantes de la forma y coloración de la zona a reintegrar. Estos datos pueden venir dados por: repetición seriada geométrica, por similitud de piezas conservadas o por

<sup>596</sup> Varen documentar-se atacs de fongs i insectes xilòfags: IBÍDEM, p. 39.

<sup>597</sup> Sobre la significació i connotacions d'aquesta heràldica vegeu aquest subapartat i els següents «10.2 El fenomen de la municipalitat i la seva manifestació en parròquies i esglésies valencianes: algunes precisions cronològiques», corresponents al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>598</sup> SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente. «La iglesia... ob. cit., p. 29.

documentación histórica fiable, principalmente fotografías y textos históricos rigurosos [...]».<sup>599</sup>

L'interès en exposar la fàbrica lignia vingué donat, i em reitero, per la importància historiogràfica donada a aquesta tipologia d'esglésies, prioritzant una imatge medieval idíl·lica, que si ve concorda amb el projecte constructiu original no ho fa pas la realitat històrica del monument. L'acció de remoure la volta barroca no em resulta quelcom tant controvertit, atesa la seva pobresa material i manca de funció arquitectònica en comparació amb el sostre, tot i que en altres architectures valencianes no s'ha optat per aquesta opció, com és el cas de l'església de Sant Antoni Abad a València. A Xàtiva, la troballa de l'estructura intacta jugà a favor d'aquesta decisió, a diferència de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona, on la supressió de la volta barroca hauria deixat en evidència les destrosses ocasionades en la coberta original.

Per poder presentar de nou la coberta, es va decidir descabalar-ne les 7.684 peces que la composaven, un treball recolzat per l'aixecament planimètric de la mateixa, realitzant un inventari de cadascuna d'elles amb les seves mesures, localització i descripció.<sup>600</sup> Aquelles taules que es trobaven podrides i que es va considerar que no eren recuperables, degut a la pèrdua de resistència mecànica, van ser substituïdes, tot i que en desconec el nombre ja que és una dada que no ha estat publicada. En paral·lel, altres fragments van ser reinjectats amb petits fragments de fusta, perquè poguessin perpetuar la seva funció estructural. I finalment, en l'*almizate*, es va reposar en gran mesura les peces de traçat geomètric:

«[...] De los elementos inexistentes se repone únicamente su geometría, con el fin de mantener la visión global del conjunto de la techumbre, caracterizada por la disposición regular de escudos en las correas, casetones del almizate con abundante policromía de vivos colores y entablado con figuras zoomórficas y fitomórficos, casetones de los faldones laterales de perímetro blanquiazul y enmarcado perimetral de cada faldón con tablas trapezoidales con escudo [...]».<sup>601</sup>

<sup>599</sup> CORESAL, «Informe técnico... ob. cit., p. 41.

<sup>600</sup> SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente. «La iglesia... ob. cit., pp. 32-34 (Figs. 26-32).

<sup>601</sup> IBÍDEM, p. 34.

Les analítiques sobre la policromia revelaren com les corretges, a diferència d'altres elements com els tirants, presentaven un treball pictòric molt més acurat, fet que no és pas casual.<sup>602</sup> Les corretges, que dominen el mapa visual del sostre, són l'espai assignat per acollir el desplegament heràldic, amb una potència visual superior a la d'altres peces que contenen elements de caire més aviat ornamental, com les seqüències geomètriques i vegetals. Es constata, un cop més, com els sostres pintats eren produccions meditades, on cada peça s'encaixava en un puzzle conceptual amb una dimensió iconogràfica jerarquizada.

Respecte la disposició interior de l'església va decidir-se mantenir el canvi d'orientació modern, conservant el presbiteri barroc, apel·lant a que d'aquesta manera la lectura de l'espai interior de l'església podia ser apreciat des de diferents punts de vista.

### 5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador

L'any 1989, Amadeo Civera publicava la primera monografia sobre el sostre de l'antiga església de Santa Maria de Lliria.<sup>603</sup> L'autor, amb aquest volum concís, en feia un estat de la qüestió, a la vegada que en divulgava nombrosos detalls la seva rica i valuosa iconografia, d'on destaquen, sens dubte, les imatges musicals i corèutiques, entre una amalgama de motius de tipus cortès.<sup>604</sup> Passades ja més de tres dècades, crec que cal valorar el llibre com un absolut punt d'inflexió en la consideració social i cultural del sostre, ja que el seu potencial artístic es coneixia però encara no havia estat explotat. En aquest sentit, l'Ajuntament de Lliria, a l'erigir-se com impulsor editorial, desvetllava públicament el que realment albergava la vella església, sacsejant la consciència patrimonial dels seus convilatans però també obrint els ulls de la comunitat científica enfront aquesta joia lignia valenciana. L'estatus de 'joia', com he mencionat en capítols anteriors, li ve donat per la conservació íntegra de tota la seva l'estructura, que ha patit

<sup>602</sup> «[...] En cuanto a los colores inorgánicos las pruebas han resultado altamente positivas, pues la sola eliminación del barniz amarilleado deja paso a colores de gran calidad, continuidad y cromatismo, sobre todo en los escudos de las vigas, donde la técnica del color y dibujo es bastante más depurada que en las tirantillas [...]»: CORESAL, «Informe técnico... ob. cit., p. 37.

<sup>603</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1989.

<sup>604</sup> Per un anàlisi iconogràfic de la sostrada vegeu el capítol 12 del bloc valencià de la *Segona part*: «12. El sostre de Santa Maria de Lliria: l'eclosió figurativa».

modificacions respecte la seva composició original però que poden considerar-se menors si es comparen amb les destrosses causades en altres exemplars eclesiàstics del territori, com pot resseguir-se en tota aquesta secció. Complementàriament, el nombre d'imatges que conformen el sostre, que superen la desena de miler, esdevenen un magnífic testimoni del que succeïa visualment en aquests interiors eclesiàstics durant un procés històric tant significatiu a nivell polític, social i cultural com el de la creació del Regne de València, ja que Santa Maria fou de les primeres construccions erigides un cop la població passà de mans musulmanes a cristianes pels volts de 1253, quan rebé la seva carta de població.

L'autor, amb la seva aportació, i sense ser-ne del tot conscient, retratà el sostre abans de la seva darrera restauració, de la que indirectament en fou un gran impulsor gràcies a la seva veu reivindicativa, exposant de manera contundent la seva necessitat de conservació:

«[...] Muy conveniente sería un detenido reconocimiento y estudio desde andamio y con buena luz de esta techumbre para revelar el mal estado en que se encuentran las vigas afectadas por la humedad y por insectos parasitarios de la madera, incluso en su parte estructural; al igual que su decoración muy dañada y oscurecida, que ha ido experimentando con el paso de los siglos y que requiere una paciente labor de consolidación, proyecto realizado en el año 1981, pero todavía no ejecutado, por Mauro Lleó con una interesante memoria, mediciones y pliego de condiciones, asegurando la conservación y autenticidad del mismo. Restauración de la cubierta que de llevarse a cabo podría paliar los estragos que sufrió en la Guerra Civil, a pesar que la decoración de la techumbre y las pinturas murales, juntamente ambas formaban un conjunto de gran efecto visual y lo más valioso en gran parte, permaneció incólume. Al mismo tiempo que limpieza, supondría una revisión de todas sus piezas, completando las rotas y dejando sin pintar las deterioradas, dando un tono neutro a las reconstruidas, pues sus policromías son factibles de restaurar. Salvando con todo ello una valiosa techumbre mudéjar [...]».<sup>605</sup>

El fet que la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana impulsés el mateix 1989 un projecte per

---

<sup>605</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 69.

la conservació de la coberta no sembla pas casual, sinó més aviat una resposta immediata, conscient i responsable de tot el que es podia perdre i quedar únicament plasmat sobre el paper imprès. L'arquitecte Roberto Primo García fou l'encarregat de redactar l'estudi previ i l'empresa *Coresal* –que ja ha estat mencionada per la seva experiència en el rescat d'aquest tipus d'obres– també lliurava el seu informe sobre l'estat de la policromia.<sup>606</sup> El projecte final, escrit el 1990 i engegat el mes d'agost de 1994, finalitzaria el 1997 amb Lucrecia Ruiz com a directora tècnica.<sup>607</sup> Cal afegir, que a banda del sostre, també s'intervingué en una darrera fase en les restes de pintura mural que alberguen les capelles laterals i el tester de Santa Maria.<sup>608</sup>

Donada la vàlua artística de la coberta, un dels primers debats que mantingué l'equip de restauració fou si se l'havia de deslliurar de la seva primigènia funció estructural, com finalment es feu. Cal mencionar que aquesta situació és extensible a d'altres construccions, com la parròquia de Sant Antoni Abad de València (1416-1458), que conserva rere la seva volta classicista del segle XVIII la seva sostrada d'origen medieval, que no ha perdut el seu paper arquitectònic o la immediatament mencionada en l'església de Sant Pere de Xàtiva.<sup>609</sup> Seguint amb Lliria, es construí una coberta lleugera, separada entre 5 i 10 centímetres del sostre, formada per perfils metàl·lics i suports aïllants que evitessin un dels majors problemes als que s'havia hagut d'enfrontar l'estructura al llarg dels segles: la filtració d'aigües pluvials, amb la conseqüent pressa d'humitat de la fusta [Figs. 265-266]. Un altre problema afegit, que es veié en el desmuntatge, fou la trobada d'escombraries que s'havien anat acumulant i dipositant sobre la coberta a mode d'amalgama, per tapiar els orificis que s'havien anat ocasionant. Aquesta massa material, emprada com a 'farcit', anà absorbint una major quantitat d'humitat a la vegada que dificultava la ventilació de les peces. Conseqüència directa d'aquesta situació fou la proliferació d'atacs xilòfags [Fig. 267].<sup>610</sup> La presència d'aquests

<sup>606</sup> Vegeu la nota 470.

<sup>607</sup> PRIMO, Roberto. «Restauración de la Iglesia de la Sangre en Lliria (Valencia)», *Loggia*, 4, 1997, pp. 64-75, esp. 71-75.

<sup>608</sup> CORESAL. *Memoria Parcial. Restauración de las pinturas murales en la Iglesia de la Sangre, en Lliria. Valencia. Tercera Parte, Enero 1996*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, 1996.

<sup>609</sup> BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo...* ob. cit., p. III.

<sup>610</sup> He d'agrair a l'arqueòleg Vicent Escrivà, anterior director del Museu Arqueològic de Lliria, que l'any 2013, en una etapa prèvia al doctorat, em proporcionés les memòries de la restauració del sostre, facilitant-me l'estudi del seu estat actual: CORESAL. *Conservación y Restauración de Bienes Culturales*,

insectes s'aturà amb tractaments fungicides i insecticides, aplicats amb una doble intenció: la curació i la prevenció.<sup>611</sup> Tots aquests elements, juntament amb la fusta de baixa qualitat i les reintegracions de morter en els caps de corretges i bigues van ser remoguts i reemplaçats per fusta curada de pi silvestre o de faig [Figs. 268-270]. La mateixa sort tingueren els elements metàl·lics col·locats *a posteriori*. El fet de no estar compostos de ferro forjat, com els originals, havia facilitat l'aparició d'oxidacions, a més, la manca d'eficàcia en l'anclatge acabà provocant un augment del volum de les peces, creant nombroses esquerdes. Les peces reposades foren d'acer inoxidable a fi d'evitar un altre cop aquesta mateixa problemàtica [Fig. 271].

Després d'aquesta maniobra de consolidació, *Coresal* s'hagué d'enfrontar al repte de documentar tècnica i fotogràficament tota la coberta –una de les de majors dimensions de tota la sèrie valenciana– composta per sis crugies, cadascuna d'elles formada per dos faldons inclinats entre els quals s'encaixa un fals *almizate*. Si bé en un primer moment es pretenia desmuntar íntegrament el sostre, la inestabilitat de l'assemblatge original frenà a l'equip, que mantingué les corretges i cabirons *in situ*, sent netejats des del seu emplaçament suspès a través de la muntura d'una bastida. Frisos, infinites tauletes, tàbiques i cintes foren sigil·lades segons uns codis de colors estipulats per crugia i una nomenclatura general. Es va optar per netejar totes les peces, retornant-los tota la seva vivacitat. Tota l'operació es dugué a terme a l'interior de la pròpia església, habilitant-se en les capelles espais per a l'emmagatzematge i de treball [Figs. 272-273].

L'actuació directa sobre la capa pictòrica dels diferents elements del sostre estigué marcada per tres requisits: reversibilitat, compatibilitat i estabilitat.<sup>612</sup> Aquesta premissa tenia per objectiu principal la conservació, sense incidir, transformar o

---

S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Primera Parte.* Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 26, 29.

<sup>611</sup> Es va emprar un protector en dissolvent orgànic amb una base de principis actius de compostos clorats i coadjuvants que asseguraven l'estabilitat de la fusta i la fixació de productes actius. La seva aplicació es va fer per fases, en impregnacions successives amb temps d'assecat intermedis (aconseguint una absorció de 250 a 300 gr/m<sup>2</sup> o 350 a 400 gr/m<sup>2</sup> en funció de la porositat i el nivell de deteriorament): CORESAL. *Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Primera Parte.* Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, 1995, p. 109.

<sup>612</sup> CORESAL. *Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Primera Parte.* Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, 1995, p. 90.

desvirtuar l'aspecte que tenia la sostrada en el moment d'iniciar la intervenció, criteri que en anteriors projectes, com l'al·lusiu a Sant Pere de Xàtiva, no s'havia seguit. Les addicions anaren més enfocades a la consolidació del conjunt de l'estructura i, respecte la policromia, únicament es retocaren i emplenaren algunes imatges per millorar-ne la seva lectura global, evitant la interpretació lliure d'aquells motius que havien anat craquejant-se. En aquest sentit tota l'operació anà enfocada a frenar les causes i agents de degradació.

Un altre aspecte que seguia aquesta mateixa política de conservació fou el ressalt d'aquells canvis estructurals i estètics que havia patit el sostre al llarg del temps, a mode de memòria constructiva i històrica, prioritzant la 'documentació' de la pròpia arquitectura. L'església, durant els segles XIV i XV, experimentà diverses modificacions que tingueren com a resultat l'aparició de diverses capelles, impulsades per famílies benestants i ubicades en els espais llegats entre els contraforts interns. Aquesta transformació de l'espai de la nau evidentment afectà el sostre, que veié com els seus faldons requerien d'una major llargària. Durant la restauració, aquesta alteració es deixà patent. En època moderna havien estat intervingudes quatre de les sis cruïes de l'església, motiu pel qual les seccions lígnies que sobrevolen les capelles, cobertes per voltes de creueria, estan exemptes de decoració [Figs. 274]. Es tracta d'un fet que jo he pogut constatar a simple vista però que els restauradors confirmen de manera explícita en la memòria de la intervenció atesa la seva importància per la comprensió de l'evolució històrica del monument:

«[...] Entre 1324 y los primeros años del siglo XVI, se van ampliando lateralmente las crujiás centrales, mediante el retranqueo de los muros de cerramiento, apoyándose en los contrafuertes exteriores de los arcos diafragmas. Se crean de esta manera cinco nuevas capillas y un atrio de entrada lateral. A tal efecto, obviamente, se amplía la armadura de cubierta en estas zonas, para cubrir los nuevos espacios creados, si bien esta ampliación no se policroma, y es supuestamente en esta intervención, donde desaparecen los frisos de remate de la mayor parte de las crujiás [...]».<sup>613</sup>

<sup>613</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Primera Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1995, p. 4.

L'anomalia, que secciona radical i visualment certes parts de la sostrada, demostra com aquestes obres d'ampliació, per la seva dilatació en el temps, tingueren una finalitat estrictament estructural, almenys al meu entendre. D'altra banda, el fet que la coberta en pedra de les capelles no entrés excessivament en conflicte amb l'estructura lignia denota un cert grau de respecte per la primera.

La planta de l'església dibuixa doncs una imatge gairebé unitària, donada per la diafanitat de la nau única, que ofereix des dels seus peus una imatge clara i centralitzada del tester [Figs. 275-276]. Les capelles, sis en total, ocupen la tercera i quarta crugies del costat de l'evangeli i la segona, tercera, quarta i cinquena del de l'epístola. Aquestes alteracions baix medievals i modernes en l'esquelet del sostre únicament provocaren, com he mencionat, diferents longituds en els corresponents faldons afectats, romanent altres parts segons la seva projecció original. Entre aquests faldons inclinats es situa una superfície plana coneguda com *almizate*, que en el cas de Lliria presenta una àrea composta per catorze o quinze carrers, amb una superfície aproximada de 20'92m<sup>2</sup> en els sis conservats. Cadascuna d'aquestes grans seccions està composta per unes motllures que ressegueixen el perímetre de la peça i les corretges on s'encaixen les tàbiques. Paral·lelament, els faldons originals presenten una amplària de 4'37m<sup>2</sup> amb una composició de quinze carrers, separats entre cabirons, i nou files, situades entre les corretges. Els faldons modificats, aquells que es troben sobrevoiant les capelles, varen ser ampliat entre quatre i sis files més. En ambdós casos, atesa la manca de policromia en les seccions posteriors, la superfície real vista susceptible a ser decorada ascendeix vora els 225m<sup>2</sup>.<sup>614</sup> Conseqüentment, la superfície total desenvolupada amb decoració arriba als 1.264'5 m<sup>2</sup>.<sup>615</sup>

Més enllà d'aquestes qüestions hi ha d'altres peculiaritats estructurals que mereixen atenció. Es tracta de la troballa de marques de fuster en els reversos d'algunes peces, concretament en les cintes i empostissat del faldó del costat de l'epístola de la quarta

<sup>614</sup> La composició i mesures dels faldons i *almizates* de la primera, segona i tercera crugies es troben detallades a: CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Primera Parte.* Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1995, pp. 22-25.

<sup>615</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Primera Parte.* Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, p. 6.



crugia.<sup>616</sup> Les peces presenten la seva numeració incisa sobre la fusta, probablement indicant la seva posició durant el muntatge de la secció [Figs. 277-279]. També en referència a aquesta part del procés de construcció i assemblatge, els restauradors localitzaren quatre politges originals encastades en el sostre; tres a l'*almizate* de la cinquena crugia i una darrera en el faldó del costat de l'evangeli de la sisena [Fig. 280].<sup>617</sup> Aquests elements podrien haver servit de suport a l'hora d'enlairar determinades peces ja que el sostre sobrevola el paviment de la nau des d'una distància de supera els 10 metres. Avala aquesta hipòtesi el fet que aquesta mateixa operació estigui documentada en altres contextos, concretament en l'elevació de bigues per les obres del Castell del Rei de Tarragona l'abril de 1314.<sup>618</sup>

A aquesta presentació sobre les especificitats arquitectòniques del sostre, s'han d'afegir aquelles que es troben poc documentades, fruit d'alteracions més contemporànies. Els restauradors analitzaren amb cura cadascuna de les crugies que el componen, revelant pèrdues, substitucions i reaprofitaments de materials sorprenents.

La sisena crugia, corresponent a la zona del presbiteri, desvetllà la que es podria considerar com una de les majors descobertes de tot el procés de restauració: la recuperació d'un antic retaule gòtic que es trobava amagat entre el seu entrebigat [Fig. 281]. Aquesta secció del sostre sofrí pèrdues notòries l'any 1950 per l'esfondrament de la coberta, obligant a reconstruir-ne una part. És molt possible que aquesta desgraciada situació motivés la (re)utilització del retaule, que va ser trobat fet pedaços entre els carrers i files del faldó corresponent al costat de l'evangeli d'aquesta crugia. Una anomalia que Amadeo Civera, sense profunditzar en el tema, ja havia esmentat:

«[...] En la sexta crujía, lado izquierdo novena entrecalle, la más cercana al muro lateral, el lugar correspondiente a los casetones está ocupado por una gran tabla rectangular, muy mutilada y que posiblemente formaría parte de algún antipendio o frontal de altar

<sup>616</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, pp. 60,63-65.

<sup>617</sup> IBÍDEM, pp. 60, 68.

<sup>618</sup> COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei en temps de Jaume II: edició comentada dels llibres de comptes de l'obra, 1313-1317*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1995, p. 70.

de finales del siglo XIV, siendo reutilizado como pieza de relleno en algunas reformas de la techumbre [...]». <sup>619</sup>

Si els cinc fragments foren recuperats l'any 1994 no fou fins uns anys més tard que l'Institut Valencià de Conservació i Béns Culturals, en complicitat amb l'Ajuntament de Lliria, s'encarregà de la seva neteja, recomposició i anàlisi. <sup>620</sup> Les peces resultaren ser part d'un retaule datat a la primera meitat del segle XIV, dedicat a Sant Pere Apòstol i Sant Pere de Verona i actualment preservat al Museu Arqueològic de Lliria tot i que en un principi es va valorar la seva exposició a l'interior del temple. <sup>621</sup> En el moment d'ésser descabalades, les peces del retaule estaven en un estat de conservació alarmant, degut al seu elevat grau de fragmentació. Durant la seva recuperació es varen reposar fins a vuitanta cinc fragments de pintura, adherits amb cola natural. Les llacunes van ser omplertes amb estuc de cola, al mateix nivell de la capa pictòrica proporcionant una lectura visual molt més equilibrada. Finalment s'aplicà un vernís de resina sintètic.

Per les mides de les peces i situació dels personatges representats es creu que correspongué a un retaule d'unes dimensions de l'60x2'20 cm, del que es desconeix si mai ostentà una predel·la. En el centre de la composició apareixen els dos sants titulars: d'una banda, Sant Pere de Verona, identificable per l'hàbit de l'ordre dominicana i per aparèixer amb els signes del seu martiri, el sable incrustat en el crani i la palma. De l'altra, i amb les mateixes dimensions que el primer, es situa Sant Pere Apòstol, abillat com a pontífex, amb túnica, pali, tiara i bàcul, i amb les característiques claus. Entre els fragments recuperats també s'intueixen les escenes que haurien compost els carrers laterals. En les dedicades a la vida de Sant Pere de Verona s'han identificat la seva ordenació, la seva prèdica i tasca evangelitzadora i el moment de la seva mort. Respecte Sant Pere Apòstol hi ha referències a la seva vocació, al moment de la seva negació i la seva crucifixió.

<sup>619</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* oB. cit., p. 60.

<sup>620</sup> «L'IVACOR restaurarà peces del fons del Museu Arqueològic de Lliria», *El Punt Avui*, Cultura Lliria, 14 d'octubre de 2009. Recurs en línia, direcció URL: «<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/92001-livacor-restaurara-peces-del-fons-del-museu-arqueologic-de-lliria.html>». Consulta: novembre 2019.

<sup>621</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, p. 1.

La temàtica martirial i hagiogràfica no és quelcom exclusiva d'aquest retaule sinó que també s'observa en els fragments de pintura mural preservats en les murs interiors de l'església. Concretament en la capella situada en la quarta crugia del costat de l'epístola, on es preserven les restes murals del martiri de Sant Pere de Verona [Figs. 282]. És possible que antigament el moble litúrgic presidís aquest espai? Sembla plausible. Més enllà de la coincident temàtica iconogràfica, una revisió a les visites pastorals efectuades a Llíria revela la institució d'un altar dedicat als dos sants: *visitatio altaris Beati Peri et Petri, martiris*.<sup>622</sup> En aquest espai Arnau Gil, amb data 1386 *ante quem*, hi instituï un benefici, gaudit pel prevere Pere Pasqual, un patronatge que però es veié interromput per l'actuació dels jurats de la vila qui posteriorment hi establirien un espai elevat, que encara ostenta en la seva part inferior un escut cairejat on hi ha emplaçat un lliri sobre les armes d'Aragó en clara al·lusió al poder municipal.<sup>623</sup> Es tracta d'una tribuna privilegiada, que probablement fou reservada per l'oligarquia local -com els jurats, el mostassaf o el batle- que exigiren un lloc preminent des d'on assistir en les celebracions i festes. No sembla fortuït que en la construcció d'aquesta tribuna, que es sosté gràcies un sistema de volta de creueria, esberlés part de la pintura mural, que es veié afectada per l'arrencament d'un dels nervis de la volta, actualment excessivament restaurat.

Un altre aspecte destacable en relació al retaule es la ostentació, en la seva part superior, d'un escut heràldic compost per ones bicolors, molt similars a les que també mostra el frontis i la clau de volta de la capella ubicada en la tercera crugia del costat de l'evangeli. El blasó ha estat tradicionalment associat al llinatge dels Martínez o Fòntova, dedicats a la indústria tèxtil i que gaudiren de certa notorietat en la vida econòmica de Llíria durant el segle XIV.<sup>624</sup> No sembla descabellat pensar que aquestes famílies impulsaren l'obra del retaule. En els fragments recuperats només ens n'ha arribat la seva heràldica però es possible que altres famílies també en fossin comitents?

<sup>622</sup> CÀRCEL, Milagros; BOSCA, José Vicente. *Visitas pastorales de Valencia: siglos XIV-XV*. València: S.n., 1996, pp. 273-281.

<sup>623</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic: l'església i el poble de Llíria en els segles medievals*. Llíria: Ajuntament de Llíria, 2003, p. 359.

<sup>624</sup> IBÍDEM, p. 366.

Un altre interrogant que em plantejo és: en quin moment el retaule va perdre la seva qualitat pictòrica, i ulteriorment patrimonial, per ésser considerat com mer material ligni de substitució? La seva reutilització, com he comentat, podria enquadrar-se al voltant 1950, moment en què aquesta part de la coberta exigí una actuació immediata degut al seu esfondrament. Notícies històriques del segle XIX, ressenyades en capítols anteriors i que ara recupero, demostren una manca de sensibilització cultural per part dels veïns de Lliria envers Santa Maria, que la trobaven excessivament antiga i esbalandrada. Aquest mateix pensament es feia extensible als vuit retaules que llavors es conservaven en el seu interior:

«[...] El altar mayor, obra muy antigua, contiene tablas con pintura de algún mérito; los otros siete retablos puestos en las capillas laterales son de muy mal gusto [...]» José María Zacarés, 1846.<sup>625</sup>

«Después de visitar esta Iglesia [de l'Assumpció de Nostra Senyora], preguntamos á la gente de Liria qué nos queda por ver: [...] la parroquia antigua es una iglesia tan pobre, tan fea y vieja, que no vale la pena de verla. Duchos en la apreciación de estos juicios vulgares, nos hacemos conducir á este templo menospreciado, y trepando á lo más alto de la empinada villa, encontramos allí un espécimen muy interesante del arte románico en su transición ojival [...] El interior es de una sola nave, muy ancha, con cinco arcos apuntados, muy abiertos, que sostienen la techumbre de madera, labrada toscamente de en forma de barraca. Entre los arcos hay altares á un lado y otro, y sobre ellos escudos nobiliarios. En la primera á mano derecha hay dos lucillos de estilo gótico, y un retablo valioso por su antigüedad, con las imágenes pintadas de San Lorenzo y San Esteban, y escenas de su martirio [...]» Teodoro Llorente, 1889.<sup>626</sup>

És més que evident que els mobles litúrgics estigueren exposats a la seva desaparició o reutilització.<sup>627</sup> En fotografies de principis del segle XX conservades a l'Arxiu Municipal de Lliria hi ha capturat l'interior de l'església, constatant la presència de retaules i antependis en els espais de les capelles, com el frontal exhibit en la capella-museu, ubicada en la segona crugia del costat de l'epístola [Figs. 73-74]. Malauradament no

<sup>625</sup> ZACARÉS, José María. «Valencia artística... ob. cit., p. 1.

<sup>626</sup> LLORENTE, Teodoro. «Capítulo XII: Campo de Liria y montañas de Chelva», *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Valencia*, T. II. Barcelona: Cortezo, 1889, p. 532.

<sup>627</sup> Sobre la reposició i substitució de peces –procedents del propi sostre o d'altres– en sostres pintats medievals en faig esment a: VALLS, Maria del Mar. «Imatges oblidades... ob. cit., pp. 91-92.

s'aprecia en cap d'elles el retaule dels 'Dos Peres', sent difícil que pugui provar-se en quin moment exacte es produí la seva mutilació. A banda de la troballa del retaule, en aquesta mateixa crugia, es trobaren peces com corretges i tàbiques a mode d'empostissat, un ús d'emergència atesa la necessitat de reposar fusta. Per aquest motiu, i de manera extraordinària, posteriorment a la intervenció es varen recol·locar alterant la disposició de la sostrada. En la resta de crugies es va mantenir la situació en què va trobar-se l'estructura.

Paral·lelament, el desmuntatge de la primera crugia, corresponent als peus de la nau i on es troba emplaçat el cor elevat, revelà altres alteracions malauradament habituals en sostrades d'origen medieval. El repte plantejat en aquest cas per a l'equip de restauració fou la identificació de dos caps de corretja treballats amb motlures de caire antropomorf, que encara preservaven restes de policromia [Fig. 283]. Es varen descobrir en el faldó del costat de l'epístola, en les corretges número 6 i 8, amagades en la cara interna del muntatge i ocultes en el mur del cor. La seva presència encara resulta ambigua, a pesar de la seva popularitat en diferents tipus de treballs lignis medievals. A mode de breu apunt, a banda de sostres, i dins dels marges geogràfics de la Corona d'Aragó, també poden citar-se els sotacors, tals com els procedents de la Catedral de Tarragona, la desapareguda església de la Sang d'Alcover o l'ermita de San Román a la Puebla de Castro, on aquest tipus de mènsules tenen un protagonisme notori [Fig. 284].<sup>628</sup> En àmbit valencià, el 2015, es retrobà el sostre medieval de l'església de Santa Maria de Ayora, recuperant-se mènsules amb aquestes mateixes especificitats decoratives [Figs. 285-286].<sup>629</sup> Igualment, el sostre preservat a l'església de l'Assumpció

<sup>628</sup> Aquest tipus de mènsules esculpides solen aparèixer com a suport d'aquells elements amb major pes dins l'estructura lignia, com les jàsseres o bigues mestres i les corretges. En les superfícies en voladís, com les tribunes o els sotacors, s'ubiquen en els extrems, convertint-se en un dels motius decoratius i simbòlics més preponderants i interessants. Solen encarnar motius zoomorfs i antropomorfs, sent especialment habituals les carasses. Aquest tipus d'elements, a pesar de la seva extensa aparició, no suggereixen una presència merament ornamental, tal i com han reivindicat Pierre Olivier Dittmar i Monique Bourin a propòsit l'estudi de la tribuna de l'església de Santa Eulàlia de Millas (1440-1442), a l'actual regió del Pirineu Oriental: BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier. «Les identités sociales dans le decor des plafonds peints languedociens» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dir.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 26-27. Tornant a València, Luis Tramoyeres i Amadeo Serra i Óscar Calvé han observat com en les mènsules dels embigats de la Casa de la Ciutat hi ha encapsulada part de la singularitat conceptual del projecte ligni: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., pp. 187-239. TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... op. cit.

<sup>629</sup> «Descubren en Ayora un artesonado del siglo XIII», *Diario Las Provincias*, 27/08/2015, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.lasprovincias.es/culturas/201508/28/descubren-ayora-artesonado-siglo>

de la Verge de Vallibona també ostenta aquest tipus de peces, amb decoració antropomorfa que actua com a suport per les corretges i bigues.

A Lliria, en canvi, constitueixen els únics fragments conservats en tota l'estructura. Aquesta dada dificulta l'assumpció que procedeixin de la fàbrica original, més aviat semblen reaprofitaments d'algun altre sostre, tal i com plantejà l'equip de restauració i com s'ha pogut constatar en altres ocasions com succeí a la Pobla de Benifassà, que serà abordada en apartats consecutius.<sup>630</sup>

A l'interior de Santa Maria es conserven tres frisos policromats *in situ*, però a l'inici de la restauració únicament n'hi havia dos, situats en la sisena i tercera crugies del costat de l'epístola. L'actualment ubicat en la segona crugia del costat de l'evangeli, especialment visible des del cor, fou disposat en aquest emplaçament per l'equip de Coresal [Figs. 287-288].<sup>631</sup> Va ser trobat en el procés de desmuntatge de la teula i l'empostissat del faldó del costat de l'epístola d'aquesta mateixa crugia, ampliat per l'emplaçament d'una capella promoguda per la família Pasqual, i col·locat amb la cara policromada en el revers de la part visible del sostre i amb un estat de conservació precari agreujat pel fet d'haver estat en contacte amb les filtracions de brutícia i aigua de pluja. Aquest fris conté imatges inèdites en tota la sostrada, almenys que ens hagin llegat, com la presència d'un seguici de tres músics que toquen el tamborí i el flabiol i que són acompanyats per dos altres personatges masculins que alcen els braços tot ballant. També en aquesta mateixa peça de fusta apareixen dues escenes musicals i una altra de dansa, constituint un total de quatre imatges relacionades amb aquesta temàtica, una densitat corèutica i musical notòria i similar al dels altres exemplars presents en l'interior del temple. Una altra escena que el distingeix de la resta de frisos conservats és l'escenificació d'un torneig amb llança entre dos cavallers en muntura. A pesar de la seva exposició a la pols i la brutícia el cert és que la capa pictòrica aconseguí sobreviure, perdent-se només alguns detalls parcials de les imatges que no han aconseguit distorsionar-ne en excés la seva lectura.

---

[20150827234158-v.html](https://doi.org/10.2436/20150827234158-v.html). Consulta: novembre 2019. Anteriorment Arturo Zaragoza ja n'havia citat els vestigis: ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., p. 70 (nota 26).

<sup>630</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, p. 69.

<sup>631</sup> IBÍDEM, p. 22-42.

En aquesta mateixa secció del faldó fou recuperat un segon fris, però en aquest cas havia estat absolutament esberlat, conservant únicament dues representacions d'un possible total de vint. En ell s'observa la representació de dues harpies contraposades i separades per un element vegetal i una escena de falconeria on un personatge masculí sosté a l'au en la seva mà dreta mentre aviva la silueta d'un gos de caça del que només es veu la meitat del cos, el corresponent a les potes posteriors i la cua. Un cop netejat i restaurat es repensà el seu retorn i integració al sostre. Les seves reduïdes dimensions, i alta fragmentació, l'haurien desvirtuat, sent gairebé invisible a ulls del públic. Per aquest motiu es decidí traslladar-lo a les sales del Museu Arqueològic de Lliria, on actualment pot admirar-se amb una proximitat difícil d'aconseguir respecte la resta [Fig. 289].

Altres fragments de frisos, potser integrants d'aquesta mateixa peça, també anaren apareixent a mesura que s'estudiava i descabalava aquesta part del sostre. Malauradament, en el passat havien estat absolutament maltractats restant minsos detalls iconogràfics. Únicament pot intuir-se la representació d'una au i d'una parella de personatges masculins i femenins, sense que pugui concretar de quin tipus d'escenes es tracta [Figs. 290-291]. Dos frisos més foren trobats, aquests però sense policromia, i es muntaren en el costat de l'evangeli, en la sisena i cinquena crugies. Es desconeixia el seu emplaçament original així que les noves ubicacions, especialment la del fris decorat i recuperat, estigueren pensades i destinades a la seva correcta visualització, motiu pel qual es disposaren en aquells trams que no alberguen capelles laterals.

Complementàriament a aquestes informacions s'ha d'afegir la localització de tres peces més en la segona crugia, també dispersades per l'àrea corresponent a l'ampliació moderna. D'una banda, els restauradors identificaren dos fragments de frisos que havien estat emprats a mode de sobre taules de la secció de l'*almizate*. Per harmonitzar-los amb la resta de peces que conformen aquesta plataforma central s'incidiren, sobre els motius iconogràfics, unes rosetes de vuit pètals en relleu sobre la fusta. D'aquesta manera s'escapçaren les imatges de cavalleria que les peces havien ostentat en un primer moment [Fig. 292].<sup>632</sup>

---

<sup>632</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, p. 79.

D'entre totes les dades proporcionades, i a mode de recapitulació, puc establir que la primera, segona i sisena crugies són les que han sofert majors maltractes. El sisè tram, a l'haver-se esfondrat a mitjans del segle XX, perdé gran part de la seva estructura i conseqüentment fou reposat d'emergència, emprant-se elements i peces de proximitat completament alienes a la pròpia construcció. Com pot observar-se en els gràfics realitzats per *Coresal*, és la crugia que presenta un major nombre de reposicions, marcades en vermell [Figs. 293-294]. Respecte la primera, corresponent als peus de la nau, és evident que fou alterada en algun període que de moment m'és totalment incert. La descoberta d'antics cap de corretja, juntament amb altres elements, revelen una alta cota de peces antigament reintegrades. Finalment, la segona crugia, presenta unes característiques similars a l'anterior; amb nombrosos frisos procedents de la pròpia fàbrica dispersats per l'estructura dels faldons per reomplir-los [Figs. 295-304].

Totes aquestes informacions extretes de la memòria de restauració esdevenen un autèntic document de l'obra, detectant moviments i permetent posar la lupa en la seva estructura i les imatges que en formen part. Un altre avantatge de tot aquest procés és l'obtenció de fotografies detallades d'aquelles peces que, per la seva posició en altura, no faciliten el seu anàlisi. Gràcies a aquestes imatges, complementades amb la visita a l'església, he pogut detectar detalls que fins ara no han estat debatuts en profunditat.

D'una banda, destaquen les novetats heràldiques aportades per la neteja de les taules. En el faldó del costat de l'epístola de la primera crugia, ben visible si s'accedeix al cor elevat, s'aprecia la superposició de dos escuts [Fig. 305]. La figura d'un bou sobre camp de gules ha estat sobreposada a la coneguda heràldica municipal, el *lilium* en plata, també sobre camp de gules. Per què s'hi pintaria a sobre? En els anys posteriors a la restauració, autors com Amadeo Civera, cregueren que es podria tractar dels 'Borja' o alguna família amb el cognom 'Bou'.<sup>633</sup> Josep Antoni Llibrer en canvi, després d'un estudi documental exhaustiu sobre Santa Maria, identificà l'escut amb els Boatella, una important saga de notaris establerts a Lliria i amb un membre especialment vinculat a Santa Maria. Es tracta de Bernat Boatella, prevere de la parròquia durant la primera

<sup>633</sup> CIVERA, Amadeo. «Emblemas, blasones y signos heráldicos del arte ojival en la Primitiva Parroquia de Lliria» a, BRU, Santiago. (Ed.). *Crónica de la XX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*. València: Academia de Cultura Valenciana, 1996, pp. 321-322.



meitat del segle XV.<sup>634</sup> Es possible que aquest personatge -amb un protagonisme a Santa Maria notablement posterior a la confecció del sostre- decidís que havia d'imprimir la seva empremta? L'aposta em sembla afirmativa. El llenguatge heràldic li proporcionava reconeixement, apropiant-se simbòlicament de l'espai.<sup>635</sup> Hi ha una tercera hipòtesi, expressada per Arturo Zaragozá, en la que adjudica l'escut a Pere Boyl, tresorer reial de Blanca d'Anjou entre 1302 i 1306, seguint l'estela d'autors com Teodoro Izquierdo (1912), Fortunato Selgas (1903) i Luís Martí Ferrando (1973).<sup>636</sup> Front aquesta identificació jo em qüestiono una sèrie de fets: Si aquest escut fou contemporani a la realització del sostre perquè es suplantaren les imatges? Quines motivacions justificaren aquesta espècie de *damnatio memoriae*? I més, quan el *lilium* al·ludia al govern municipal de Lliria. D'altra banda, quin interès podia tenir el tresorer reial en la promoció d'una sostrada valenciana? Per tots aquests motius, em decanto per la vinculació exposada per Josep Antoni Llibrer. Tanmateix, aquesta línia d'investigació que compta amb Arturo Zaragozá com a darrer defensor està directament vinculada amb la detecció d'una sèrie d'escuts -absolutament despercebuts amb anterioritat a la restauració per la brutícia sobre ells acumulada- i que estan disposats de manera interrompuda en les corretges i alicers de la quarta crugia. Es tracta de les armes d'Aragó i la casa dels Anjou, llinatge patern de la reina consort Blanca d'Anjou, amb un camp flordelísat en atzur i lambell de cinc pendents. Aquestes noves dades serviren a Amadeo Civera per perfilar la cronologia anteriorment proposada per la sostrada; si en la seva primera monografia havia considerat que l'any 1283 havia de prendre's com a data *post quem*, ara s'havia d'acotar entre el període comprés entre 1295 i 1310.<sup>637</sup>

<sup>634</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., p. 366.

<sup>635</sup> Florence Journot, en qüestions heràldiques recorda la dimensió simbòlica, vinculada a la imatge pública i prestigi social, que adquireix el blasó en la seva impressió sobre el suport artístic escollit, independentment de la seva manifestació plàstica: «[...] (les blasons) montrant a priori des jeux d'alliances [...] Incluant les stratégies matrimoniales, les dimensions politiques [...] il déploie la puissance de sa famille devant les visiteurs, mais de plus, il se comporte comme s'il s'appropriait la demeure, ce qui en théorie sort de son droit [...]»: JOURNOT, Florence. *La Maison...* ob. cit., pp. 280-281.

<sup>636</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados...» ob. cit., p. 53.

<sup>637</sup> Amadeo Civera comparà l'emblema de Lliria amb l'ostentat en el sepulcre de la reina, emplaçat en el Monestir de Santes Creus. Aquesta mateixa heràldica també pot observar-se en els murs i vitralls de la capella de Santa Àgata del Palau Reial de Barcelona, comissionada pel matrimoni (Jaume II i Blanca d'Anjou o de Nàpols). CIVERA, Amadeo. «Emblemas...» ob. cit., p. 322. Aquesta informació serà discutida més àmpliament en el subcapítol «10.2.1 Els casos d'Onda, Xàtiva, Vallibona i Lliria», corresponent a la *Segona Part*.

Un altre aspecte que no ha estat abordat per cap autor és la presència d'una certa anomalia pictòrica en les taules que constitueixen l'empostissat del sostre. Es tracta d'unes peces mínimament policromades, exemptes de capa preparatòria però decorades. Gràcies a les fotografies de la restauració he pogut constatar que sobre elles únicament va aplicar-se, amb la punta del pinzell i en negre, el perfil dels motius vegetals que el decoren, enquadrats per línies rectes tot creant un rectangle que delimita la superfície visible i que amb tota seguretat actuà de guia per als pintors [Fig. 306]. Aquest tipus de marques, que poden considerar-se part del dibuix preparatori també poden observar-se en les taules descabalades de la parròquia de Vallibona, per posar un exemple valencià, facilitant la transferència de les composicions pintades [Fig. 307].<sup>638</sup>

L'interior d'aquests rectangles és però el que resulta un tant desconcertant. Hi ha dibuixades formes abstractes realitzades a mà alçada i amb pigment negre que amaga formes pseudocúfiques simètriques que s'emmirallen l'una amb l'altra. Els motius recorden a les estilitzacions geomètriques i vegetals islàmiques, com si es tractés d'una reinterpretació de les mateixes, passant per un procés de transformació en el que la representació queda desproveïda de les connotacions de la seva cultura visual d'origen per passar a formar part d'un altre llenguatge artístic, aquest de caràcter híbrid. Els mateixos motius, amb lleugeres variacions, també poden ser detectats en altres sostrades conservades en els territoris que antigament conformaren la Corona d'Aragó.

En la coberta a dues aigües del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya (1349-1369) també hi fan acte de presència, especialment en algunes peces centrals de l'*almizate* de la segona crugia i en diferents taules que tanquen els espais entre les jàsseres i la seva unió amb els arcs diafragma [Figs. 308-309]. Tanmateix aquesta obra presenta notoris moviments de peces i repintats post medievals. L'execució matussera

<sup>638</sup> La restauradora Ana Carrassón ha estat pionera en els estudis sobre el dibuix preparatori en sostres pintats medievals: CARRASSÓN, Ana. «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)» a, MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. Madrid: Ediciones la Ergástula, 2016, pp. 259-287. L'aparició de recents publicacions sobre altres processos de restauració corroboren una mateixa *praxi* en el procés de decoratiu de bigues i tauletes. En l'embigat de la capella de Sant Miquel del Monestir de Pedralbes també s'han identificat restes de dibuix preparatori així com s'han individuat tècniques de transferència de motius pictòrics com l'estergit: FONT, Lúcia; SENSERRICH-ESPUÑES, Rosa. «Tècnica constructiva i pictòrica de l'embigat policromat de la capella de Sant Miquel del Monestir de Pedralbes» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada en laire... sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni Consultors 2.0 edicions, 2019, pp. 177-190, esp. 180, 183.

de les pintures m'indueix a pensar que podria tractar-se d'afegits contemporanis, realitzats en successives intervencions en l'estructura i que, malauradament, no han estat documentades. Un dels pocs vestigis que es conserven sobre aquestes restauracions és la presència de dues tauletes, ubicades en la secció nord del fals *almizate* de la segona crugia, on pot llegir-se 'RESTAURADO 1985 AÑO SONSOLES XABIER' [Fig. 310]. Que aquestes imatges en concret fossin un afegit neomedieval podria ser una via per interpretar aquests motius en la coberta de Lliria? Podria ser, però el fet de que a Lliria ocupin el 100% de l'empostissat, de manera constant i massiva, és el que m'indueix a pensar que pot tractar-se del repertori original. Altrament, si s'haguessin policromat en època moderna o contemporània això hauria suposat el desmuntatge de l'estructura o la creació d'una bastida per poder decorar tots els faldons. Però, curiosament, aquestes imatges desapareixen en els trams moderns de la sostrada, els que sobrevolen les capelles laterals i que foren afegits un cop l'obra havia estat finalitzada.

Una altra sostrada que pot refermar la meva hipòtesi és la conservada a l'església de l'Assumpció de Nostra Senyora de Vallibona, de la que només ens ha llegat menys del 50%. En el faldó corresponent al costat de l'evangeli -que es troba totalment desvirtuat i ocult sobre la volta barroca-, en la sisena crugia, he pogut observar motius similars als de Lliria i amb una execució tècnica gairebé exacta [Figs. 311-312]. I, un altre cop, es troben situades en l'empostissat. A Vallibona aquestes fórmules vegetals i geomètriques no enquadren pseudoepigrafies però es repeteix el mateix *modus operandi*, l'aplicació de d'un perfil fi en negre que marca les siluetes dels motius directament sobre les peces de fusta, sense capa preparatòria pictòrica prèvia.<sup>639</sup> Unes imatges que a Vallibona es repeteixen contínuament en altres crugies però amb un esclat de color diferencial. En aquestes altres seccions la peça de fusta prèviament ha estat policromada amb una base de pigment vermellós sobre el que s'han aplicat els dibuixos fets a pinzell i amb pigment negre [Figs. 313-314]. Aquestes variacions em porten a proposar que aquest motius que protagonitzen l'empostissat de Lliria es deixaren inacabats, bé per manca de pressupost o per algun altre entrebanc ocorregut durant el procés decoratiu, que donà com a

<sup>639</sup> He d'agrair al restaurador Voravit Roonthiva la nostra visita conjunta a l'església de Vallibona el febrer de 2020. Gràcies per haver aclarit els meus dubtes sobre les especificitats tècniques dels processos pictòrics a l'Edat Mitjana. Tanmateix, qualsevol error en les hipòtesis formulades recau sota la meua responsabilitat.

resultat la única aplicació d'una capa pictòrica més aviat preliminar. L'habitual hauria estat l'eliminació de les naturals excrescències de resina, polint la fusta per poder donar pas a la imprimació pictòrica.<sup>640</sup>

Per consolidar la meua proposta, i intentar provar que aquestes pintures formaren part del repertori decoratiu original, també és d'utilitat una altra informació recavada en les memòries de la restauració. En la segona crugia va trobar-se una d'aquestes peces de l'empostissat reutilitzada com a taula de l'*almizate*, aquesta plataforma central ubicada en l'espai sobrant entre els faldons. S'observa perfectament com sobre el dibuix amb pigment negre es va pintar l'altra decoració, indicant que aquesta fou anterior i enquadrant-la sense cap mena de dubte en el període medieval [Fig. 315].<sup>641</sup>

Seguint amb informacions relacionades amb la vessant prèvia a la decoració massiva del sostre és interessant recalcar que gràcies a *Coresal*, hi ha diverses fotografies que mostren com els artistes encarregats de la policromia del sostre empraren algunes taules, concretament les ubicades en la cinquena crugia del costat de l'evangeli, per realitzar proves de dibuix.<sup>642</sup> Són imatges que a pesar de no ser idèntiques a les que es troben en els frisos i les taules hi tenen relació. Es tracta de la representació d'un escuder que mostra les armes d'Aragó, sent acompanyat per tres conills o llebres, una escena que probablement fos una preparatòria per la plasmació de motius cinegètics, com els que apareixen en el fris disposat en el faldó de l'evangeli de la cinquena crugia [Fig. 316]. En el fris, a diferència de l'esbós, el conill o llebre es persegueix per un falconer a cavall. En un altre fragment apareix la inscripció 'AVE MARIA', que també pot

---

<sup>640</sup> Sobre aquest procés és especialment interessant i il·lustrativa la documentació llegada en el llibre de comptes de les obres del Castell del Rei de Tarragona entre 1313 i 1317 d'on no només s'esclareix el procés d'abastiment de la fusta sinó també la seva preparació en successives fases, incloent el treball previ i posterior a la intervenció dels pintors: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei...* ob. cit., pp. 81-83. Sobre l'aplicació de la pintura al tremp i el treball multicapa vegeu: CARRASSÓN, Ana. «Aspectos técnicos de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *Actas del XII Simposio Internacional de Mudéjarismo: Teruel 14-16 septiembre de 2011*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 103-116, esp. 111-116.

<sup>641</sup> CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1996, p. 79.

<sup>642</sup> IBÍDEM, pp. 76-77.

identificar-se en alguns bogets [Figs. 317-318].<sup>643</sup> Finalment, tot i que a diferència dels altres esbossos no està traçat amb carbonet sinó amb pintura, també s'ha pogut recuperar la silueta d'un bust coronat [Fig. 319]. Un bust ambigu, per la manca d'expressivitat i cabells, però que es similar als que es troben representats en el fris de la tercera crugia, en el faldó de l'epístola, així com en un altre fris perdut i conservat únicament en clixés fotogràfics antics propietat de l'Arxiu Mas (Ref. 71641).

Per concloure, de tota aquesta intervenció, plena de noves descobertes i informacions, un dels objectius principals per la Generalitat Valenciana i l'Ajuntament de Llíria fou la neteja de cadascuna de les peces, per recuperar d'aquesta manera l'esplendor cromàtic que s'havia perdut. La imatge que actualment ofereix l'església de Santa Maria ha passat per un tediós procés d'eliminació de pols i brutícia acumulada, que estava especialment incrustada en la pintura. Gran part del sostre presentava una superfície preliminar a base de resina, especialment en les corretges, que havia causat acumulacions de materials, contraccions en la fusta i esquerdes. Els reversos de les peces foren netejats per medis mecànics –raspalls i mètodes d'aspiració i empolainat– eliminant les acumulacions de pols, morter i serradures.

Per poder protegir i resguardar la pintura durant tot el procés de desmuntatge les peces van ser empaperades amb paper japonès, una tècnica emprada en altres processos de restauració, com el cas del sostre de l'església de l'Assumpció de Nostra Senyora de Vallibona on els fragments empaperats formen part d'una fase de la restauració inconclusa que ha ocasionat pèrdues irreparables en l'estructura [Figs. 320-324].<sup>644</sup> A Llíria, posteriorment es va aplicar una espàtula elèctrica per assentar-la i aconseguir la semi liquació de l'adhesiu.

---

<sup>643</sup> Sobre la presència d'esbossos en els fragments lignis del Castell de Peratallada: RÀFOLS, Josep Francesc. «Fragments d'un enteixinat de Peratallada», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. I, Núm. 2, juliol 1931, pp. 46-51, esp. 48.

<sup>644</sup> El paper japonès s'empra en la restauració de produccions lignies per protegir la capa pictòrica de possibles despreniments durant el procés de desmuntatge i emmagatzematge al taller. D'aquesta manera s'ajuda a la fixació de la pel·lícula de pintura sobre el seu suport. Les làmines de paper solen adherir-se amb una barreja de resina i cera diluïda en essència de trementina: CORESAL. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesanado policromado de la iglesia de la Sangre, en Llíria. Primera Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana, Gener 1995, p. 95.

Per poder emfatitzar tota la tasca realitzada fins el 1997, s'instal·là una nova lluminària en el temple, amb l'objectiu que aquesta impactés indirectament sobre les peces i les pintures. Diferents focus foren hi dispersats, ubicats de manera estratègica i amb intenció museogràfica, creant ombres i punts de llum. El visitant, a l'entrar a l'interior de Santa Maria, es topa directament amb un cel a tot color, on destaca el to vibrant del vermelló.

La seva (re)inauguració l'ha convertit un dels atractius turístics de Lliria, establint un horari fixe de visites. La coberta, gràcies a la recuperació de la seva fisonomia i cromatisme veritables ha protagonitzat des d'ençà diferents projectes editorials versats en el seu estudi. El 2003 l'Ajuntament de Lliria promogué l'aparició d'una monografia dedicada a Santa Maria, escrita per Josep Antoni Llibrer i centrada en l'anàlisi del passat medieval de la població i la seva relació amb l'església. Entre 2007 i 2011, coincidint amb l'aniversari de la carta de poblament de la vila, aparegueren nous volums dedicats a complementar dites informacions i en concret, a desenvolupar les proporcionades per aquesta darrera restauració. Autors com Amadeo Civera, donada la seva conjuntura, canviaren el seu discurs, proposant noves claus interpretatives per la seva iconografia, fet que serà discutit en la *Segona Part*.<sup>645</sup>

### 5.2.3 Els fragments lignis de l'església de Sant Pere de la Pobla de Benifassà

Sobre el patrimoni eclesiàstic de la històrica comarca de la Tinença de Benifassà, situada a l'extrem nord de la Comunitat Valenciana, a la província de Castelló, destaca indiscutiblement el Reial Convent de Santa Maria de Benifassà. Es tracta d'una fundació de 1233 realitzada pel monarca Jaume I, actualment ocupada per una petita comunitat de monges cartoixanes que hi resideixen des de 1959 i que únicament permeten breus visites setmanals els migdies de cada dijous, restringint l'accés al cos de l'església.<sup>646</sup> El territori, amb una baixíssima densitat de població, està dominat pel

<sup>645</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestrall...* ob. cit. V.V.A.A. 750 Aniversari de la carta de poblament. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2007. V.V.A.A. *Lliria: historia, geografia y arte: nuestro pasado y presente*. 2 Vols. València: Universitat de València, 2011.

<sup>646</sup> Jaume I, en la seva campanya d'expansió i ampliació dels territoris de la Corona d'Aragó, fundà la Tinença de Benifassà que comprenia els pobles de Castell de Cabres, Boixar, Coratxar, Fredes, Bellestar, Bel i la pròpia localitat de la Pobla de Benifassà. Foren una sèrie de petits nuclis urbans rurals que romangueren sota la jurisdicció del Monestir cistercenc de Santa Maria. Segons els anals del Monestir la

paisatge que regna en el seu parc natural. El Monestir, en l'actualitat, sembla continuar, a pesar de l'escuet flux turístic, ser un dels principals atractius de la zona. Molt pocs coneixen la troballa realitzada l'any 2004 a l'interior de la parròquia de Sant Pere de la Pobla de Benifassà: uns fragments lignis doblement amagats en la seva coberta a dues aigües [Fig. 325].<sup>647</sup>

Es descobriren durant les obres de restauració de l'església, impulsades per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència i des de la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana, comptant amb els restauradors Fernando Vegas i Camila Mileto com arquitectes redactors.<sup>648</sup> L'any 2000 començaren els tràmits per realitzar l'avant projecte i procedir als primers estudis previs, desenvolupant-se la intervenció en dues fases consecutives; entre 2003 i 2004 s'intervingué la capella dita de la Comunió i l'àrea corresponent als peus de la nau i el cor elevat, i entre 2005 i 2006 fou consolidat el cos de la nau i la cúpula que cobreix la zona presbiteral. Juntament amb els restauradors en cap, col·laboraren Violeta Montoliu i David Naravo -en qualitat de documentalistes històrics- i Dolores Guirao, Victoria Fernández, José A. Hidalgo, Ángela López, María José Miñarro i Miguel Ortiz com a tècnics encarregats de l'aixecament gràfic.<sup>649</sup>

L'església, de morfologia senzilla, presentava una nau diàfana dividida per quatre trams coberts per un fals sostre fet de canyís i guix que, un cop remogut, descobrí una coberta

---

primera pedra de la construcció de l'església fou disposada l'any 1264, sent consagrada el 29 de març de 1276: DOMÈNECH, Vicent. «Com naix i creix el monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà en temps de Jaume I el Conqueridor», *Boletín de Divulgación cultural*, Año XV, Número 85, 2011, pp. 20 (Croquis realitzat per Josep Cavanilles, 1975), 25. Per completar aquestes informacions consulteu: DÍAZ, Eugeni. «Capítulo VII: Santa María de Benifassà (1233-1835). El seu procés de construcció i ornamentació segons els annalistes del Monestir» a, *La llum de les imatges: Paisatges sagrats, Sant Mateu 2005*. València: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 153-185.

<sup>647</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Techumbre medieval procedente de la cubierta de la Iglesia parroquial. La Pobla de Benifassà» a, *La llum de les imatges: Paisatges sagrats, Sant Mateu 2005*. València: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 246-249.

<sup>648</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Restauración de la cubierta de la Iglesia parroquial de San Pedro en la Pobla de Benifassà» a, LÓPEZ, Gracia (Coord.). *Praxis edilicia: 10 años con el patrimonio arquitectónico*. València: Ediciones Generales de la Construcción, 2007, pp. 142-147. Sobre la metodologia emprada en la restauració i criteris de conservació vegeu: VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Estudios previos a la intervención en el patrimonio arquitectónico. El caso de la Iglesia Parroquial de San Pedro de la Pobla de Benifassà (Castellón)», *Ars Longa*, 11, 2002, pp. 171-194.

<sup>649</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Fragmentos de historia construida. La restauración de las Iglesias de Nuestra Señora de la Asunción en Vallibona y de San Pedro de la Pobla de Benifassà» a, ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 125-133, esp. 133.

de fusta a doble vessant.<sup>650</sup> La sostrada es sostinguda per arcs diafragmes dels que arrenquen tres jàsseres, una de central i dues a la meitat de cadascun dels faldons en pendent [Figs. 326-328]. Com en tantes d'altres situacions similars, probablement aquesta voluntat d'emparedar el primitiu sistema de coberta es degué a la manca de valoració envers aquest i la seva conseqüent degradació amb el pas dels segles. La decisió d'ocultar l'antiga fàbrica però, no fou exclusiva sinó que en època moderna i contemporània la fisonomia de l'església canvià radicalment degut a una sèrie de remodelacions que s'anaren succeint en el temps. Entre els segles XVI-XVII s'aixecà el campanar renaixentista i l'anomenada capella de la comunió, adossada al flanc septentrional [Fig. 329]. Entre els segles XVII-XVIII s'elevà un sistema cupular sobre la zona absidal i entre finals del XIX i principis del XX s'amplià el cos de l'església amb l'obertura de la primera sagristia, ubicada en el flanc nord i que seria substituïda a principis de segle XX [Fig. 330].<sup>651</sup>

Durant la primera fase de la intervenció, l'estudi estratigràfic revelà noves dades sobre les alteracions suportades per l'església, com el desmuntatge del mur del tester i la reutilització dels seus carreus per poder erigir la cúpula que el corona. Però potser la més interessant, degut a l'argument que m'ocupa, és la documentació del desnivell de més d'un metre que havia experimentat el terreny que circumda el turó on es troba Sant Pere. El moviment de terres, amb el canvi de cota, havia provocat una subseqüent entrada d'humitat a l'interior de l'edifici, provocant esquerdes i escames en l'enlluït de la zona del sòcol interior. D'aquesta manera, el sostre havia patit un important atac de tèrmits i insectes xilòfags, que havien perpetrat en l'església degut a la manca de manteniment en la teulada i per la condensació de vapor d'aigua procedent del subsòl.<sup>652</sup>

Un dels primers objectius proposats per l'equip de restauració fou l'eliminació d'aquestes patologies, estabilitzant l'estat dels materials constructius de l'església. Va reparar-se i impermeabilitzar-se la teulada així com va eliminar-se el terratzo emprat en la pavimentació, compost de morter de ciment i poc transpirable, fins a trobar la terracota subjacent. La falsa volta de canyís també va ser remoguda seguint aquest

<sup>650</sup> Per una imatge de la coberta moderna: IBÍDEM, p. 129.

<sup>651</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Fragmentos de historia... ob. cit., pp. 125-126.

<sup>652</sup> IBÍDEM, p. 127.



mateix criteri. Poc s'esperava la descoberta de fragments lignis amb policromia medieval.

El sostre que aparegué sota la volta era de traça senzilla i, aparentment, estava exempt de qualsevol decoració. L'estructura es trobava en un pèssim estat de conservació, amb un important atac d'insectes xilòfags que havien reduït i consumit la corporeïtat de les taules de fusta gairebé al gruix d'un foli de paper [Figs. 331-333]. Front aquesta situació va pensar-se que la millor opció era la substitució total:

«[...] Muchos de los especialistas consultados (carpinteros, constructores, casas comerciales...) aconsejaron su completa sustitución ya que, a su juicio, no quedaba casi nada aprovechable de la antigua estructura. No obstante se decidió realizar un estudio detallado de todas las piezas [...]». <sup>653</sup>

Afortunadament, abans de procedir a la seva eliminació s'analitzaren les peces, podent-se recuperar fins a onze taules medievals policromades, úniques en tot l'entramat. Les peces havien estat instal·lades de manera caòtica i desordenada a mode de faldó, en el darrer tram del sostre, corresponent a l'àrea del cor [Fig. 334].<sup>654</sup> La seva ubicació, desplaçada respecte l'estructura general, evidencià des d'un primer moment que es tractava d'un afegit, probablement incorporat a la sostrada en època moderna, amb anterioritat a la construcció de la volta barroca.

Aquestes taules mostren una certa aparença tèxtil, amb nombrosos i complexos entrellaçats que creen una massa vegetal ordenada i simètrica que va mutant en floretes, fulles i gerros i que es acompanyada per representacions d'animals com paons, grius o dragons i cérvols [Figs. 335-339]. Les pintures havien conservat gran part de la seva superfície, sent únicament necessària la seva neteja, evitant qualsevol tipus de reintegració de llacunes.<sup>655</sup> Un cop restaurades, passaren a la reserva del Museu de Belles Arts de Castelló, sent retornades a la Pobla de Benifassà uns anys després per ser instal·lades a l'interior de Sant Pere. Des del 2017 es troben ubicades en un nou plafó que li serveix de base, emplaçat en la zona presbiteral, en una sistema que vol

<sup>653</sup> IBÍDEM, p. 129.

<sup>654</sup> Per una imatge de l'estat i disposició de les peces anteriors a la seva restauració vegis: GIBBERT, Joan Miquel; ANDREU, Manolo (Coord.). *Els annals del monestir i convent de Benifassà*. Benifassà: Onada, 2010, p. 58.

<sup>655</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Fragmentos de historia... ob. cit., p. 132.

minimitzar les alteracions sobre el seu fràgil cos i a la vegada es fa ressò de la seva situació. Havien estat integrades a l'arquitectura de Sant Pere però tot apunta a que no hi pertanyien.<sup>656</sup>

«[...] El proyecto y la obra se plantearon con el objetivo de conservar al máximo la cubierta antigua en su materialidad y se proyectaron acciones dirigidas en este sentido: sustitución sólo de las piezas que eran del todo irrecuperables desde un punto de vista estructural; tratamiento de toda la madera con productos anti xilófagos; creación de una barrera contra las termitas en el perímetro del edificio. Se debió encontrar un compromiso entre la conservación de la mayor cantidad posible de piezas originales y su funcionalidad estructural y constructiva: por esta razón se realizaron con madera similar a la original prótesis de cabezas e injertos de partes intermedias e, igualmente, se reconstruyeron en algunos casos con resina las hendiduras que acogían los saetinos que se habían perdido completamente por el ataque de las termitas y que eran necesarias para recolocar estos elementos en su sitio para que la cubierta desempeñara su función constructiva y estructural [...] Los habitantes están identificando el carácter que infunden a la cubierta la manufactura de las jácenas y jaldetas y su condición parcialmente consumida por el tiempo, como identifican la dignidad y nobleza en el rostro surcado de cicatrices y arrugas de un anciano venerable. A nuestro juicio, los arquitectos restauradores tienen la obligación no sólo de restaurar física o funcionalmente el edificio, sino también de mantener y preservar el carácter del edificio que deriva de su materialidad, manufactura, heterogeneidad, fragmentación, de la pátina que han adquirido con el paso del tiempo».<sup>657</sup>

El retorn de les peces al poble no estigué exempt de polèmica ja que van haver de ser reclamades pel govern municipal, al·legant-ne la pertinença, tal i com detallen alguns articles en premsa escrita local:

«[...] Las tablillas halladas en la Pobra, van en esa línea. La oposición, Junts per la Tinença, ya reclamó en el primer Pleno de la legislatura “el retorno de las tablas policromadas que se hallaron durante la rehabilitación de la techumbre de la iglesia de

<sup>656</sup> Agraeixo molt sincerament a l'Ajuntament de la Pobra de Benifassà les facilitats ofertes en la meua visita a l'església, especialment a la Teresa Alemany que m'acompanyà personalment al seu interior i em proporcionà material bibliogràfic així com compartí diferents dades sobre el manteniment de les peces al poble.

<sup>657</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Restauración de la Cubierta... ob. cit., pp. 146-147.

Sant Pere”, pidió su portavoz José Ramón Royo. El portavoz de la oposición recordó al alcalde del PP, Victor Gargallo, que “se las llevaron sin más explicaciones y a día de hoy no sabemos dónde están ni cuando las devolverán”. Según el portavoz de la oposición “nos dicen que en Valencia, pero Valencia es muy grande, estaban aquí y ahora no sabemos ni dónde están, por lo que le hemos pedido que se aplique para que nuestro patrimonio vuelva a la Tinença”». <sup>658</sup>

Un altre dels reptes que plantejà la seva descoberta fou el de la seva procedència. L'equip de restauració, com he comentat, comprovà com les dimensions de les peces no encaixaven amb les de la fàbrica original, característica que es suma al fet de ser les úniques que ostenten policromia. És possible que fossin un pedaç per reparar la coberta? D'on provenien? Segons Arturo Zaragoza, probablement foren portades d'algun altre sostre que fou desmuntat, proposant el Monestir de Santa Maria de Benifassà com a potencial productor per la seva proximitat geogràfica. <sup>659</sup>

Reconstruir el procés de reposició es planteja complex, especialment perquè la incorporació d'elements aliens als sostres pintats fou una pràctica habitual durant l'edat moderna i la nostra contemporaneïtat, com demostra la recuperació parcial del retaule dels Sants Peres durant la restauració del sostre de l'església de Santa Maria de Lliria, mencionada anteriorment. Però, la hipòtesi plantejada per Arturo Zaragoza podria considerar-se vàlida? Del Monestir es coneix que les galeries claustrals foren cobertes per embigats, com en el convent de Sant Francesc de Morella, i el Refectori ostentà originàriament una coberta de fusta a doble vessant. Estigueren però aquests sostres policromats? No se'n té constància gràfica ni documental. Sí que es coneix que la nau de l'església estava igualment coberta per una sostrada a dues aigües, sent substituïda el 1460 per una volta de pedra. <sup>660</sup>

<sup>658</sup> «Las tablillas de la Pobl de Benifassà guardan grandes similitudes con dibujos bizarros medievales centroeuropeos», *3x4 Info*, 18 de novembre de 2013, recurs en línia. Direcció URL: <http://3x4.info/2013/11/las-tablillas-de-la-iglesia-de-la-pobl-de-benifassa-guardan-grandes-similitudes-con-dibujos-bizarros-medievales-centroeuropeos/>. Consulta: octubre 2019.

<sup>659</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Techumbre medieval procedente de la cubierta de la Iglesia parroquial. La Pobl de Benifassà» a, *La llum...* ob. cit., p. 248.

<sup>660</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres, modelos y técnicas» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMÓN, Maud; PUCHAL, Georges (Dirs.). *Du Frioul à l'Aragon...* ob. cit., pp. 55-83.

Una problemàtica afegida a aquesta incertesa és l'estat de ruïna en què es trobà el Monestir durant el segle XIX. El 5 de desembre de 1843, amb l'aplicació de la llei de desamortització de Mendizàbal, la construcció es portà a subhasta. Fins la seva compra per la Diputació de Castelló, durant els anys seixanta, el conjunt fou repetidament saquejat. Els veïns de la zona l'aprofitaren com a 'cantera', emprant materials de diversa índole en la construcció d'habitatges i parcel·les rurals, a pesar que el govern de la República hagués considerat els vestigis com 'Monument Nacional' l'any 1931. La manca de fons per emprendre la restauració del conjunt portà finalment a la Diputació a cedir el complex el 1959 a la Cartoixa de Sant Pere d'Isère, instal·lant-s'hi una comunitat de monges de clausura que s'ocuparen de revifar l'estructura, procés exempt d'informacions oficials:

«El març de 1960 se signà l'escriptura de cessió de Benifassà a la Gran Cartoixa. Hi hague a partir d'este moment un tira i aflixa entre Diputació-Cartoixa i Belles Arts, sobre quines parts del monestir haurien de mantenir-se i restaurar i quines altres no. En un principi el Ministeri exigia la restauració de tot el conjunt i la Cartoixa, a través del prior de Portaceli contestà que esta exigència era del tot impossible dur-la endavant 'porque si bien existen restos diseminados de antiguas construcciones, son tan escasos que no permiten formar concepto exacto de la clase de obras que precisaría realizar', i demanava que es modificara el criteri que mantenia BBAA, quelcom que fou atès, obligant als cartoixans a restaurar només l'església i el claustre. Pel que feia a la resta d'elements arquitectònics d'interès 'deberá encarecerse de dicha orden la conservación de aquellos restos que puedan ofrecer interés artístico o arqueológico procurando recogerlos o utilizarlos en las nuevas construcciones que hayan de hacerse'». <sup>661</sup>

#### 5.2.4 *Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona*

Vallibona és una població rural de la província de Castelló que ha viscut aclaparada per l'èxit turístic de la seva conveïna Morella, capaç de projectar el seu atractiu arquitectònic simplement amb el pas de qualsevol viatger per la N-232, carretera que la circumcida. Escarpat en la roca, el Castell i les seves muralles, han esdevingut un símbol de la comarca dels Ports i són motiu suficient per desviar aquells interessats en el patrimoni cultural, que es sorprenen, en la seva arribada al poble, per la monumentalitat

<sup>661</sup> DÍAZ, Eugeni. «Capítulo VII... ob. cit., p. 185.

pètria que els deparen els seus carrerons. Vallibona, per contra, s'oculta entre les muntanyes de Benifassà, ressentint-se d'aquesta idíl·lica postal medieval. Durant anys, ha semblat que la població simplement podia fer-se notar per la seva activitat ramadera i per l'espectacle natural que n'abriga les seves cases blanques:

«[...] Qué espectáculo ofrece aquí la naturaleza! Colocado un espectador en la cresta de elevado Turmell, donde empiezan las vertientes hacia Vallibona, solamente descubre picos sin límites y barrancos que espantan: la naturaleza se presenta allí sin que el arte la altere: solo el tiempo ha desfigurado la forma de los montes». <sup>662</sup>

La situació però, donà un gir considerable a principis del segle passat, quan es descobrí que la parròquia de l'Assumpció de la Verge amagava rere la seva volta moderna la primitiva coberta de fusta policromada [Fig. 340]. La carcassa del segle XVIII, que no s'ha remogut, actua com una mampara que emmascara la morfologia del primer projecte constructiu, el de finals del segle XIII [Fig. 341]. La memòria col·lectiva havia oblidat el sostre, una estructura absolutament malmesa per la manca de manteniment i desprestigiada per no ser contenidora de l'estètica imperant en un determinat moment. Fins i tot durant la Guerra Civil Espanyola el conjunt ligni es mantingué intacte, sent totalment ignorat.

L'església de l'Assumpció es troba actualment encaixada per les cases del concentrat nucli municipal de Vallibona -en els laterals est, nord i oest- mostrant una degradada vestimenta barroca [Figs. 342-345]. Dues portalades permeten l'accés a l'interior. Una de moderna, situada al peus de la nau, i una altra lateral, que preserva una portada de tradició romànica tardana coberta per un porxo. A través d'aquesta s'entra directament en el tercer tram de la nau, corresponent al costat de l'epístola. L'interior revela un espai diàfan irregular -degut a l'orografia del terreny on s'assenta- coronat per una volta barroca de llunetes, únicament interrompuda per una cúpula oval rebaixada sobre petxines en el tram dels peus de la nau, on s'instal·là el cor elevat [Fig. 346]. Cúpula i volta encara conserven, tot i que amb certa precarietat, els esgrafiats en blaus, blancs i

<sup>662</sup> CAVANILLES, Antonio Josef. *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura y Frutos del Reyno de Valencia*, T. I. Madrid: Imprenta Real, 1795-1797, pp. 6-8. Recollit a: ZARAGOZÁ, Arturo. «La iglesia parroquial de Vallibona y los techos pintados medievales valencianos» a, *Art i arquitectura a l'Església de l'Assumpció de Vallibona*. Vallibona: Ajuntament de Vallibona, 2017, p. 22.

daurats que dibuixen de manera entrelaçada aus, fulletes i lleons [Fig. 347].<sup>663</sup> En primera instància res faria pensar que caminant sobre elles reposen, en una letargia obscura i imposada, els vestigis del que amb tota seguretat fou un cel multicolor: l'antic sostre medieval [Figs. 348-349].

L'estructura que avui en roman és parcial, únicament ens ha arribat un terç de la mateixa. Les obres dutes a terme al segle XVIII comportaren noves construccions com l'erecció del campanar i l'ampliació del cor, implicant l'elevació del sistema cupular que el corona.<sup>664</sup> Aquestes estructures suposaren la total supressió del primer tram del sostre, del que únicament en sobrevisqueren algunes mènsules d'antiga decoració antropomorfa, que es troben encastades en el mur a mode de recordatori de la seva existència [Figs. 350-351]. Aquesta fou una de les primeres estocades que rebé. A principis del segle XX, arribà la segona. La projecció de la Capella de la Comunió, d'aspecte neoclàssic i de considerables dimensions, obligava a obrir un nou espai en el costat de l'evangeli, elevant l'altura de la coberta per poder albergar-la [Figs. 352-354]. Aquesta maniobra costà el desmantellament total tant del faldó del costat de l'evangeli com de l'artesa central del sostre medieval [Fig. 355], una tipologia arquitectònica que degué ser similar a la que ostenten esglésies com la Sant Miquel de Montblanc, al Tarragonès. La parròquia però no fou l'única afectada sinó que també es demoliren les cases adjacents a aquesta secció del mur.<sup>665</sup> Els fragments descabalats no desaparegueren ni foren destruïts, sinó que foren reutilitzats de manera arbitrària, a mode de pedaç en el nou sistema de coberta, perllongant artificialment la secció. S'havia amputat més del 50% del sostre i es demostrava que aquest simplement era considerat llenyam. Quan s'esgotaren aquests vestigis, el nou faldó fou cobert amb canyissos que serviren de base per les teules [Fig. 356].

<sup>663</sup> Per un estudi sobre l'interior barroc de la parròquia vegeu: ITURAT, Joaquín. «El interior barroco de Vallibona (Un espacio dentro de otro)» a, *Art i arquitectura a l'Església de l'Assumpció de Vallibona*. Vallibona: Ajuntament de Vallibona, 2017, pp. 51-73.

<sup>664</sup> Arturo Zaragoza sintetitza les remodelacions dels segles XVIII i XX en aquests dos treballs: ZARAGOZÁ, Arturo. «La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Vallibona y las Iglesias de arcos diafragma y techumbre de madera», *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 71, Gener-Juny 2004, pp. 77-92, esp. 80-82. ÍDEM. «La iglesia parroquial... ob. cit., pp. 26-28.

<sup>665</sup> Els arquitectes restauradors Fernando Vegas i Camila Mileto també recullen les conseqüències de les transformacions contemporànies de l'església: VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Restoration of Gothic Wooden Ceilings» a, *SHATIS'11 International Conference on Structural Health Assessment of Timber Structures*. Lisboa, 2011, pp. 1-6, esp. 2-3.

Aquest desastrós i particular muntatge deixà un espai entre el costat de l'evangeli i l'ocupat per la Capella, al que s'accedeix a través de la sagristia, per una escala que dona accés a una mena de golfes rere l'extradós de la volta barroca. Es tracta d'un passadís fictici i insegur que discorre entre la fina volta del divuit, foradada per minúsculs fragments que se n'han anat desprenent i que han deixat obertures que mostren la caiguda de més de deu metres sobre la nau, i l'estructura interna de la volta de la Capella. Per ell només poden caminar alguns privilegiats i especialistes, que entre el canyís i la fusta mal conservada, intentem identificar els diferents taulons policromats, que desvelen un agonitzant imaginari profà protagonitzat per cavallers, figures femenines i masculines nues, sexes i fal·lus, un bosc vegetal estilitzat, múltiples estrelles -record d'una antiga volta celest-, un prominent conjunt heràldic així com diverses representacions d'animals i bèsties.<sup>666</sup>

El faldó de l'epístola, per fortuna, es conserva íntegre. Aquesta integritat però ha de considerar-se parcial ja que a pesar que l'estructura es manté gairebé intacta -a nivell arquitectònic- el seu estat de conservació és absolutament precari. Únicament les crugies del quart i el cinquè tram conserven la seva riquesa cromàtica i gran part del repertori iconogràfic.<sup>667</sup> La resta de seccions ofereixen un panorama desolador del que només resten alguns detalls. Les antigues estructures dels arcs diafragmes encaixen el faldó, gairebé a mode de sepulcre, que el té, de moment, destinat a una clausura històrica obligant als restauradors a despenjar-se entre l'obscur, estret i complicat espai sobrant entre la volta del segle XVIII i la teulada [Figs. 357-359].<sup>668</sup> Un espai que al resseguir la forma de la volta es va constrenyent en la seva baixada, dificultant les tasques de conservació i investigació.

El difícil accés al sostre i l'aïllament geogràfic i natural de Vallibona han tingut conseqüències negatives en la divulgació del seu patrimoni ligni. El desconeixement

<sup>666</sup> Agreeixo profundament a l'Ajuntament de Vallibona el permís per accedir a les entranyes de la parròquia i descobrir-ne el seu sostre pintat la tardor de 2017. Destaco especialment l'atenció proporcionada per l'André Redó, qui va acompanyar-me pacientment durant tot un llarg matí i va dedicar-me el temps necessari per fotografiar les restes de la coberta. Gràcies per compartir la passió per la conservació i divulgació del patrimoni ligni medieval.

<sup>667</sup> Per una aproximació al mateix vegeu el subapartat «12.1 Altres escenaris figuratius: notes sobre la coberta eclesiàstica de Vallibona», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>668</sup> Vull expressar la meua immensa gratitud al restaurador Voravit Roonthiva, qui en una visita conjunta a Vallibona -el febrer de 2020- va despenjar-se per aquesta secció del sostre, ajudant-me a documentar les imatges conservades, fet que d'altra manera no hauria estat possible.

envers l'estructura, que partia des dels propis convilatans, ha afavorit la manca de referències historiogràfiques. Molt pocs autors, abans que l'arquitecte Arturo Zaragoza catapultés el sostre en l'àmbit divulgatiu i universitari, se'n feren ressò. Manuel Milián Boix, l'any 1952, recollí una breu referència, probablement motivada per les llavors recents obres de la Capella de la Comunió:

«[...] Su Iglesia Parroquial guarda interesantes restos arqueológicos, siendo el más importante la casi totalidad del *antiguo artesanado* medieval de la segunda iglesia, siglos XIV-XV, con pintura a la manera de los ceramistas de Paterna i Manises, con profusión de motivos heráldicos, fauna, flora, anagramas, inscripciones y arabescos».<sup>669</sup>

Pocs anys després, Salvador Roda Soriano, historiador i col·laborador de la publicació periòdica *El Levante* -a qui el poble de Vallibona homenatjà dedicant-li un carrer- també en feu menció, recalcant-ne el seu presumpte aspecte '*mudèjar*', seguint amb la tradició historiogràfica del XIX.<sup>670</sup>

L'arquitecte Arturo Zaragoza, com s'ha mencionat, ha dedicat part de la seva trajectòria professional al coneixement i preservació dels sostres pintats medievals valencians. El sostre de la parròquia de l'Assumpció apareix citat tant en la seva tesi doctoral com en els articles posteriors a aquesta, versats en l'actualització de les hipòtesis apuntades sobre l'arquitectura d'arcs diafragma en el Llevant peninsular.<sup>671</sup> Posteriorment, i en qualitat d'inspector de patrimoni de la Direcció General de Cultura de la Generalitat Valenciana per la província de Castelló, ha tingut un paper summament actiu en els

<sup>669</sup> MILIÁN, Manuel. *Morella y su comarca: turismo, historia, arte*. Morella: Fidel Carceller, 1952, p. 67.

<sup>670</sup> RODA, Salvador. «Camino del dolor del estilo mudéjar en el reino de Valencia», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, T. XXVIII, 39, Gener-Abril 1957, pp. 1-24. Per un perfil biogràfic de l'autor: GASCÓN, Vicente. «Biografía de Roda Soriano», *Prohombres Valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*. València: Caja de Ahorros de Valencia, 1978, pp. 301-303.

<sup>671</sup> Arturo Zaragoza, en els seus primers treballs, prengué l'estela d'investigadors com Leopoldo Torres Balbás o Elías Tormo per actualitzar les teories existents entorn l'arquitectura d'arcs diafragma, especialment en l'àrea de Llevant. Aconseguí demostrar com la implantació d'aquest sistema estructural en l'àmbit eclesiàstic i civil de l'incipient Regne de València es devia a la influència exercida per la tradició constructiva occidental, canalitzada per ordres monacals com el Císter. Sobre aquestes primeres referències bibliogràfiques vegeu la nota 443.



processos de restauració d'alguns sostres pintats valencians, entre ells el de Vallibona.<sup>672</sup>

L'esperada restauració no arribà fins l'any 2005, quan s'obtingué el pressupost necessari per engegar el projecte. Com a promotora de l'acció hi intervingué la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, juntament amb l'Institut Valencià de Restauració i Conservació amb un equip liderat pels restauradors Fernando Vegas i Camila Mileto.<sup>673</sup> Les problemàtiques mencionades motivaren la imperiosa necessitat de realitzar l'aixecament fotomètric del sostre, per avaluar-ne el seu estat de conservació, abast decoratiu i situació respecte la volta moderna [Fig. 360]:

«[...] Se empleó el distanciómetro láser asociado a un tecnógrafo para el levantamiento de las plantas y secciones de la iglesia y del campanario, incluido el espacio comprendido entre la bóveda barroca y el artesonado gótico [...] Para realizar el levantamiento cenital de estas pinturas, se necesitó organizar todo un equipo humano e instrumental que permitiera el acceso seguro a estos espacios de reducidas dimensiones, que cuando se estrechan pueden tener 50 cm y en la zona de los estribos de las bóvedas tienen una caída de varios metros sobre el trasdós de las capillas laterales [...]».<sup>674</sup>

En aquesta primera temptativa, a banda de dictaminar en quin estat es trobava la fàbrica gòtica, el principal interès era atacar d'arrel els problemes de filtracions d'aigua i les infeccions per xilòfags, autors principals dels petits però perillosos despreniments

<sup>672</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «La Iglesia de Vallibona (Castellón) y las techumbres de Iglesias de arcos y armadura valencianas», A.M.Y.C., any XII, 1990-1991, pp. 33-47. ÍDEM. «Experimentación arquitectónica en la frontera medieval valenciana: Morella y Benifassà» a, ALANYÀ, Jordi (et al.). *La Memòria daurada: obradors de Morella s. XIII-XVI*. Morella: Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 55-93. ÍDEM. *Jaume I (1208-2008)...* ob. cit.

<sup>673</sup> Juntament amb ells treballà un ampli equip de col·laboradors: Ignacio Corresa (encarregat de realitzar la documentació històrica), Valentina Cristini, José Antonio Hidalgo, David de Andrés, Belén Bachero, Mario Dubla, Soledad García, Teresa López, Carlos Martínez, Lluís Mira, Juan Carlos Salas, Inés Segura, José Miguel Zapata. Per més informació consulte: VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Proyecto de Restauración de la cubierta del campanario y la Iglesia Parroquial de la Asunción de María en Vallibona, Castellón» a, LÓPEZ, Gracia (Coord.). *Praxis edilicia: 10 años con el patrimonio arquitectónico*. València: Ediciones Generales de la Construcción, 2007, pp. 222-229. ÍDEM. «Fragmentos de historia construida. La restauración de las Iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Vallibona y de San Pedro de la Poble de Benifassà» a, ZARAGOZÁ, Arturo (Ed.). *Jaume I (1208-2008). Arquitectura any zero. Museu de Belles Arts de Castelló del 13 de novembre de 2008 a l'11 de gener de 2009*. València: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 115-125. Altres documents inèdits: VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Proyecto de restauración de las techumbres de los faldones sur y Norte de la cubierta de la Iglesia parroquial de la Asunción de Vallibona», Generalitat Valenciana, 2009. ÍDEM. «Proyecto básico y de ejecución de restauración de la torre campanario y cubiertas de la Iglesia de la Virgen de la Asunción de Vallibona», Generalitat Valenciana, 2005.

<sup>674</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Proyecto... ob. cit., p. 226.

de la volta barroca. A fi de consolidar tota l'estructura de la parròquia no només s'actuà sobre la coberta sinó que es reparà el campanar, es reforçà la teulada i estructura del temple així com s'apuntalaren alguns punts de l'entaulat medieval.<sup>675</sup>

El pèssim estat en què es trobaven les taules policromades dispersades en la tercera crugia, corresponents al faldó del costat de l'epístola, obligà a desmantellar-les i substituir-les per nou llenyam [Fig. 321]. Les peces formaren part de l'itinerari expositiu d'*Arquitectura any zero* quem com mencionava a l'inici d'aquest capítol, fou comissariada per Arturo Zaragoza al Museu de Belles Arts de Castelló a finals del 2008, coincidint amb la cloenda d'aquesta primera fase del projecte de restauració. I no fou fins l'agost de 2017 que retornaren a 'casa', sent llavors quan els veïns de Vallibona i la resta de públic interessat pogueren començar a gaudir-les. Paradoxalment la Capella de la Comunió es convertí en espai museogràfic d'allò que havia esbotzat [Figs. 361-362]. En ella es disposaren aquests fragments, revelant pistes d'un univers figuratiu d'eclosió profana únicament comparable amb la riquesa temàtica del sostre de Santa Maria de Lliria.

L'exposició compila bigues, taules i corretges, on es desplega un ampli mostrari heràldic d'on destaca, per la seva singularitat, l'escut de Vallibona juntament amb mènsules d'aparença antropomorfa que originalment anaven encastades en l'estructura de l'arc diafragma i tenien la funció de suport de les primeres. L'actual museografia de la Capella, tanmateix, les mostra disperses i el muntatge no resulta del tot acurat respecte l'original [Figs. 363-365].<sup>676</sup> Juntament amb elles apareixen representacions d'aparent caire cerimonial, combats entre cavallers i híbrids, animals fantàstics, bèsties endimoniades en contorsió, una figura femenina nua d'evidents connotacions negatives i morals així com una abundant massa vegetal entre la que també es distingeixen epigrafies llatines com 'AVE MARIA' i pseudoinscripcions aràbigues.<sup>677</sup> L'espai també acull la projecció d'un breu audiovisual que mostra el sostre ocult [Fig. 366].

<sup>675</sup> ÍDEM. «Fragmentos... ob. cit., p. 121.

<sup>676</sup> Sobre la significació i connotacions d'aquesta ostentació heràldica vegeu el capítol «10. El llenguatge heràldic en els sostres pintats valencians: peculiaritats d'un fenomen transversal», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>677</sup> Per una aproximació al mateix vegeu el subapartat «12.1 Altres escenaris figuratius: notes sobre la coberta eclesiàstica de Vallibona», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

Algunes de les peces conserven les etiquetes dels restauradors, amb indicacions sobre el seu inventari, però sense aquest, resulta extremadament difícil imaginar-se amb exactitud com varen trobar-se i en quina disposició [Fig. 367]. En un panell imprès hi ha exposat l'aixecament gràfic de tota la sostrada, però manca detall sobre cadascuna de les peces [Fig. 360]:

«[...] una decena de miembros del equipo, vestidos con monos, gorros, cascos de minero con luz incorporada, mascarillas para el polvo y pertrechados con equipo de alpinismo, zapatillas, mosquetones y cuerdas fijadas a los machones y vigas principales de la cubierta, se descolgó en diversos puntos de la armadura para tomar medidas y realizar las fotografías individuales de las jácenas, jaldetas, ménsulas, canes, tabicas, tablillas y saetinos. Se realizaron cerca de 3000 fotografías clasificadas por su ubicación que, posteriormente, fueron rectificadas una a una según sus medidas e insertadas en su lugar preciso dentro del puzzle de la planta cenital dibujada de la armadura [...]». <sup>678</sup>

El propi equip de restauració, l'any 2007, deixà constància de la necessitat d'una segona fase d'intervenció, que encara es troba pendent d'aprovació i finançament. En la meua exploració personal sobre la volta em resulta evident com algunes de les accions realitzades foren pensades esperant la seva execució imminent. La segona crugia del sostre presenta bona part del faldó del costat de l'epístola empaperat amb paper japonès, que amb tota seguretat va emprar-se per segellar la capa pictòrica, quedant-se a mitges la posterior neteja, que es va veure abruptament interrompuda per la manca de fons [Figs. 368-371]. Ha passat més d'una dècada des de la seva aplicació i encara que la intenció fos la de protegir la pintura, la base cel·lulosa del paper japó ha anat absorbint les restes de policromia fins a fer-les desaparèixer, especialment en aquells fragments on l'estat de conservació era dèbil.<sup>679</sup> Actualment, tota aquest secció del sostre -a excepció de les bigues, on s'aprecia lleugerament part del llenguatge heràldic- s'ha perdut per una mala praxi, per no haver enretirat a temps una mesura basada en criteris de conservació però que la burocràcia, i la poca cura, han empès a un destí fatal. Unes conseqüències que es sumen a la llista de maltractaments que ha sofert l'obra.

<sup>678</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Proyecto... ob. cit., p. 226. Malauradament el detall de tota aquesta informació fotogràfica encara és inèdita i pertany als restauradors.

<sup>679</sup> He visitat el sostre de Vallibona en dues ocasions, primer l'any 2017 i posteriorment el 2020 i he pogut apreciar com la manca de policromia s'havia accentuat.

Una de les principals fites de la segona fase de la restauració era la d'ampliar el circuit museogràfic a l'interior de la parròquia. L'actual disposició de la Capella de la Comunió és resultat de la voluntat de fer romandre a Vallibona el seu patrimoni artístic i apropar-lo a la ciutadania. Cal comentar però, que tenint en compte les dimensions de l'estructura, l'exposició actual esdevé un simple tast, que encara està lluny de tornar a fer brillar el sostre o més ben dit, el que d'ell ha romàs. La proposta pretén habilitar l'església pequè en el futur sigui possible passejar sobre la volta sense riscos [Fig. 372]:

«[...] Dentro de estas actuaciones pendientes en la iglesia, la principal sería la restauración y recuperación del artesanado policromo, con la organización de un recorrido museístico por el interior de la iglesia entre el trasdós de la bóveda barroca y el artesanado gótico con la utilización de la planta superior de la sacristía como espacio expositivo, que permitiera respetar ambas fases de construcción del templo, a la vez que ofreciera la magnífica oportunidad de redescubrir en cada visita el tesoro oculto en los faldones góticos de la iglesia, en una aventura de exploración de sus entresijos históricos».<sup>680</sup>

En definitiva, la situació en la que es troba el sostre encara és provisional, passats més de deu anys des de la primera intervenció. Tanmateix, el fet que el faldó de l'evangeli fos desmantellat deixà al descobert una sèrie de detalls que mostren la cara interna del procés de decoració i d'assemblatge del mateix. Un procés summament d'interès pel fet d'ésser un aspecte poc explícit en la documentació medieval –almenys en la coneguda fins al moment–, segurament perquè es confiava en la perícia dels propis fusters i perquè la transmissió del coneixement tècnic era quelcom que tenia lloc en les propis tallers de forma empírica.<sup>681</sup> Els investigadors Joan Domenge i Jacobo Vidal, han interpretat de

<sup>680</sup> VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. «Proyecto... ob. cit., p. 228.

<sup>681</sup> Per aquest motiu és especialment apreciat el text de Diego López de las Arenas (*Breve compendio de la Carpintería de lo Blanco y tratado de Alarifes, con la conclusión de la : regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la geometría y puntas de compás*) publicat a Sevilla en primera edició el 1633 i autèntic document històric de la fusteria dita 'de lazo'. En ell es recullen receptes de taller -plenes d'anotacions, dibuixos i informació de caràcter pràctic- que permeteren recuperar tota una sèrie de fórmules i restaurar el descrèdit estès sobre l'ofici. El *Tractat*, posteriorment, ha estat estudiat i interpretat de la mà d'historiadors com Manuel Gómez Moreno sent però l'arquitecte Enrique Nuere el gran especialista en la matèria, comptant amb un intens historial de publicacions i amb la seva pròpia Fundació 'Taujel-Líderes en Carpintería Histórica', assessorant en restauracions i reconstruccions de distintes sostrades, en l'àmbit castellà majoritàriament. Segueixen aquest *Tractat* altres menys coneguts però igualment interessants i complementaris, que aborden el context iberoamericà, com l'escrit per Fray Andrés de San Miguel a la segona meitat del segle XVII: GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por López de Arenas en este año de 1619: edición facsímil con introducción y glosario técnico*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan,

manera pionera els documents relacionats amb la producció de sostres pintats a la Corona d'Aragó, analitzant contractes i demandes per part de promotors, proporcionant llum sobre aquest procés cooperatiu entre fusters i pintors.<sup>682</sup>

Les publicacions per part de l'equip de restauració de Vallibona no compilen dades d'aquest tipus, desconec si foren plasmades en els informes inèdits entregats a la Generalitat Valenciana. Tot i això les imatges que contextualitzen els fragments disposats en l'espai de la Capella de la Comunió són les dels serradors, entalladors, fusters i pintors del conegut '*friso de los carpinteros*' de l'encavallada d'entrecinta de la Catedral de Terol, al·ludint a aquesta col·laboració entre artesans. Els fusters de Terol, d'altra banda, no deixen de ser un efectiu mecanisme visual per divulgar el patrimoni ligni peninsular dins el circuit patrimonial i turístic donada la seva grata popularitat.<sup>683</sup>

La possibilitat d'observar les taules descabalades des d'una distància mínima permet detectar una sèrie de detalls interessants i rellevants per la comprensió del sostre. I és que existeixen notables diferències tècniques respecte l'execució de les peces, especialment en els taulons de l'empostissat, que aparentment procedeixen d'un mateix faldó, el corresponent al costat de l'epístola de la tercera crugia. Algunes d'elles mostren l'habitual capa preparatòria, sobre la que s'ha aplicat un fons de vermelló en el que apareixen precioses estilitzacions vegetals, representacions d'estrelles i geometries així com la figura d'un personatge femení nu i parelles d'animals fantàstics [Figs. 373-375]. En canvi, n'hi ha d'altres on la capa pictòrica és inexistent i directament s'aplicà un fons en blau, sobre el que es disposà una decoració similar a les peces ara citades: estrelles i

---

1966. NUERE, Enrique. *La Carpintería de lo blanco: lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985. ÍDEM. *La Carpintería de lazo: lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*. Màlaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1990. ÍDEM. *La Carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Lería, 2000. ÍDEM. *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco y la verdadera historia de Enrique Garavato carpintero de lo blanco y maestro del oficio*. Madrid: Munilla-Lería, 2001. Per una síntesi consulteu: AGUILAR, María Dolores. *La carpintería mudéjar en los tratados: curso monográfico de doctorado*. Màlaga: Universidad de Málaga, 1984. (Consultat a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y el Generalife).

<sup>682</sup> Els propis autors arribaren a la conclusió que la manca d'especificacions escrites es deu a l'assumpció de que aquests 'secrets' d'ofici eren sobradament coneguts per tota la professió i no es veia la necessitat de deixar-ne constància escrita: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat... ob. cit., pp. 9-46, esp. 26-30. Vegeu també: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Les cobertes de fusta a la Corona d'Aragó (època medieval i moderna)» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada en laire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, 2019, pp. 73-85.

<sup>683</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «4.1 La construcció d'una identitat nacional: l'encavallada de la catedral de Terol com a Capella Sixtina del Mudéjar», corresponent a aquesta *Primera Part*.

motius geomètrics, florals i vegetals [Figs. 376-377]. Per què no es varen preparar adequadament aquestes darreres? Potser perquè el projecte de Vallibona finalitzà de manera abrupta? Són aquestes peces la mostra d'un acabament inesperat i necessàriament matusser? Es fa difícil emetre un judici de valor atesa l'enorme fragmentació a la que ha estat sotmesa l'estructura però sobta el contrast qualitatiu i tècnic entre els vestigis recuperats.

En peces com els cabirons, el treball per part dels pintors es fa evident, les fulletes i els roleus vegetals apareixen resseguits amb escrupolós detall, combinant tons de vermelló amb blaus que són puntejats i perfilats amb blanc de plom [Figs. 378-380]. En algunes posts aquesta cura i atenció també es fa patent al dibuixar-se i pintar-se precisos laberints geomètrics així com fulles unides per roleus vegetals degudament ombrejats [Figs. 381-382]. Les bigues mestres ostenten igualment aquest grau de delicadesa, emmarcant amb cartel·les repletes de fulletes els diferents escuts, treballats amb precisió. També cal notar com les cares inferiors i posteriors d'aquests contenidors heràldics apareixen decorats amb inscripcions llatines –com 'AVE MARIA'– o representacions d'animals [Figs. 383-384].

El que pot distingir-se també en aquestes parts del sostre disposades en la Capella són les traces de dibuix preparatori, tant amb punta metàl·lica –ja fos de plata o plom– com a pinzell. Majoritàriament es tracta de marques incises en la fusta, solucions funcionals que ajudaven a optimitzar el temps i els recursos dels pintors encarregats de la decoració, indicant-los els espais destinats a la mateixa. Aquest recurs tècnic era especialment important en empreses constructives com les dels sostres, on cada peça formava part d'un engranatge de magnes dimensions, un puzzle on cada element formava part d'un joc de relació i oposició respecte els altres, sent imprescindible un mètode que enquadrés les parts visibles d'aquella taula un cop finalitzada la composició.<sup>684</sup> Una composició de la que els pintors no necessàriament havien de conèixer els detalls ja que la seva tasca era habitualment prèvia al muntatge final. Que les decoracions es produïssin abans de la instal·lació de forma generalitzada és una sospita que s'ha anat

---

<sup>684</sup> CARRASSÓN, Ana. «El dibujo... ob. cit., pp. 260-262.

confirmant en els darrers anys, després de l'anàlisi i desmuntatge de nombrosos sostres en l'àmbit mediterrani i pel treball d'autors com Joan Domenge i Jacobo Vidal.<sup>685</sup>

És doncs quelcom comú, que a l'hora de desmantellar un sostre, apareguin restes de policromia amagades. A Vallibona, aquest tret s'evidencia en els taulons corresponents a l'empostissat, on la tinta plana –vermelló o blau– que comprèn el fons de la composició supera els marges de les incisions del dibuix preparatori, assegurant que un cop la peça estigués degudament col·locada no s'observés cap resta de fusta, sinó que a la vista tot fos color. Un altre exemplar que mostrà aquestes mateixes característiques, fou el sotacor ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona, restaurat l'any 2000. Al remoure's el paviment de l'estança superior on es troba ubicat es va poder comprovar com les biguetes estaven policromades fins i tot en les parts no visibles.<sup>686</sup>

Retornant a les incisions corresponents al dibuix preparatori, a Vallibona, aquestes són tremendament visibles, sent clar que foren concebudes com un sistema eficaç a l'hora de transferir composicions pictòriques i motius decoratius. Un cop més, en les taules de l'empostissat en delimiten la seva cara visible un cop els tapajunts i els cabirons fossin acoblats [Fig. 385]. I en les bigues recalquen l'espai que han de comprendre cadascuna de les barres que componen la Senyal d'Aragó que les inunda [Fig. 386]. En la quarta crugia, en el faldó conservat sobre la volta, corresponent al costat de l'epístola, en un dels escuts amb la creu d'Iñigo d'Arista s'aprecia amb especial nitidesa l'ús d'un compàs o d'un rosset a l'hora d'emmarcar la silueta de l'escut [Fig. 387].

Paral·lelament a aquesta modalitat, la tècnica del tremp d'ou també requeria de la presència d'un dibuix pictòric previ o bases de color sobre les que assentar la

<sup>685</sup> Aquest tret no eximeix que un cop el sostre estigués muntat els decoradors poguessin aplicar dauradures delicades o afegir alguns retocs: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 32. MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats» a, ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pp. 355-362, esp. 357-358. ÍDEM. «La decoració dels teginats» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya)*. Barcelona: Enciclopèdia de Catalunya, 2005, pp. 72-76, esp. 72.

<sup>686</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 127-162, esp. 133 (Fig. 7). Aquestes dades també són recollides a: VALLS, Maria del Mar. «Trasmissioni mediterranee: La ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 129/2, 2017, pp. 499-515, esp. 503.

representació. Diverses taules exposades a la Capella –aparentment procedents de l'empostissat– semblen inacabades, i es que únicament mostren aquest primer estadi del procés decoratiu [Fig. 388]. En aquest sentit, és especialment pertinent la comparació entre dues imatges que representen el mateix motiu iconogràfic: un diable de cara grotesca i cos absolutament en contorsió, amb les cames passades sobre el coll [Figs. 389-390]. La imatge aparentment inacabada mostra una base marronosa –probablement hagi adquirit aquesta tonalitat per la degradació dels sulfats dels pigments originals– i sobre ella apareix el cos inanimat, en ocre-blanc, del malvat personatge. En un altre fragment, aquest mateix motiu, apareix perfilat a mà alçada en negre, insuflant-li vida a través de la seva marcada expressivitat, resseguint-ne la dentadura i les faccions, la corna i les orelles, així com la indumentària que constata que efectivament es tracta d'un dimoni contorsionat. A totes les figures de cavallers, híbrids, animals i vegetació inanimats els atribueixo la categoria de dibuix preliminar, basant-me en els estudis realitzats per Ana Carrassón a col·locació de l'encavallada de pont de la Catedral de Terol. La restauradora mostra com en un personatge coronat, ubicat en la secció I del faldó dret d'aquesta, poden distingir-se els traços d'aquesta base de color prèvia als detalls pictòrics, feta amb vermell sobre un fons ocre-blanc, que es distingeix contigu al perfil en negre amb el que posteriorment es caracteritzà al personatge.<sup>687</sup> D'igual manera, també s'ha conservat una altra taula d'empostissat on la peça està policromada així com hi ha dibuixades les cartel·les que contenen les representacions, sense que aquestes facin acte de presència [Fig. 391].

L'anàlisi del faldó corresponent al costat de l'epístola es suma i revela majors incongruències tècniques i detalls pictòrics. Com comentava anteriorment, únicament la quarta i cinquena crugies conserven bona part del repertori iconogràfic original. De la sisena, corresponent a l'àrea absidal, s'aprecien escassos detalls, com la Senyal d'Aragó i altres escuts heràldics [Figs. 392-394]. Ara bé, en la secció que correspondria a l'artesa central hi ha disperses taules d'empostissat on apareixen motius geomètrics i vegetals anàlegs als del sostre de l'església de Santa Maria de Lliria, anteriorment comentats. Com a Lliria, només s'aprecien els perfils d'aquests motius, fets a mà alçada i a pinzell, emprant pigment negre [Figs. 395-396]. Unes peces que contrasten amb altres taulons on hi ha disposada una base cromàtica blava sobre la que s'han aplicat les

<sup>687</sup> CARRASSÓN, Ana. «El dibujo... ob. cit., pp. 272-273 (Fig. 5).



representacions amb orpiment [Fig. 397].<sup>688</sup> Tanmateix, el faldó corresponent al costat de l'epístola de la cinquena crugia mostra aquestes mateixes representacions, amb una execució tècnica similar a com s'observa a Lliria [Fig. 398].

Per finalitzar, entre les crugies cinc i quatre, en el faldó corresponent al costat de l'evangeli, he pogut identificar un esbós inèdit. Es tracta d'una silueta realitzada a mà alçada i amb pinzell, amb orpiment, dibuixant la silueta d'una au o d'un ànec [Fig. 399]. La imatge presenta idèntiques característiques a la troballa d'un altre esbós en la coberta de Santa Maria de Lliria, tractant-se en aquest cas, d'un bust inexpressiu, anteriorment exposat [Fig. 319].

Aquesta recopilació de dades deixa una sèrie d'interrogants: És casual que les peces exemptes de capa preparatòria o detalls pictòrics siguin precisament els taulons que formaven part de l'empostissat? Quin fou el motiu d'aquesta situació quan clarament altres peces com les bigues, cabirons i posts mostren una precisió i qualitat tècnica molt més elevada? Aquestes taules d'empostissat, un cop muntades i degut a la seva disposició en altura, haurien donat la sensació d'ésser totalment policromades, proporcionant una visió harmònica de conjunt. Justificà aquest acabament una mancança pressupostària o la necessitat de tancar el projecte edilici? Aquestes hipòtesis i preguntes queden de moment sotmeses a la categoria d'especulacions ja que la conservació de menys del 50% de l'estructura total no em permet anar més enllà.

### 5.2.5 Algunes reflexions sobre la recuperació i restauració de sostres eclesiàstics

A diferència dels embigats domèstics, els sostres conservats en esglésies valencianes han gaudit d'una major cobertura i documentació. L'accessibilitat i el caràcter privat de molts dels palaus o casals urbans han estat factors determinants a l'hora de realitzar descobertes i iniciar processos restauradors. El sector eclesiàstic, amb presència i recorregut historiogràfic, ha deixat majors pistes sobre l'evolució històrica i natural dels sostres que en formen part. L'interès per part dels arquebisbats, ajuntaments i la pròpia Generalitat Valenciana han propiciat que en els darrers anys les actuacions perpetrades

---

<sup>688</sup> He d'agrair a Voravit Roonthiva la realització d'una espectrometria que confirmà que les restes pictòriques amb tonalitats groguenques corresponen a l'ús d'orpiment.

en parròquies i esglésies hagin comptat amb el suport administratiu necessari, recuperant vestigis sorprenents que deixen evidència de que allò que ens ha llegat són les restes d'un ocàs. A aquesta complicitat i relació entre institucions s'ha sumat el suport mediàtic, fent possible que cada cop més les troballes al·lusives a sostres tinguin un cert ressò en premsa, començant pels mitjans estrictament locals. D'aquesta manera, en el seu moment, la posada en valor del sostre procedent de la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona comptà amb el recolzament de publicacions com *El Levante*.<sup>689</sup> Resulta grat veure com aquesta relació va quallant. El 2016, va saltar la notícia de la detecció d'un antic tram medieval en la coberta a doble vessant de l'església de Santa Maria d'Ayora, datada a finals del segle XIII i de la que s'han pogut recuperar algunes mènsules de decoració antropomorfa.<sup>690</sup> Recentment, el febrer de 2020, *El Levante* tornava a informar de la descoberta de vestigis lignis procedents del monestir de Sant Vicenç de la Roqueta, trobats durant els treballs arqueològics que s'hi estan duent a terme, dirigits pel Servei d'Arqueologia (SIAM), restaurades per l'IVACOR i actualment dipositades a l'Ajuntament de València a l'espera d'una possible exhibició museogràfica després de la rehabilitació del monestir, en un plantejament similar a l'implantat a Vallibona.<sup>691</sup>

A pesar dels esforços de l'Administració Pública per fer el seguiment d'aquests processos patrimonials, que he anat reiterant al llarg d'aquest discurs, també hi ha espai per la crítica i per recordar males praxis. Resulta inquietant observar la manca d'un protocol unitari, o l'existència de criteris de conservació preestablerts a l'hora d'intervenir unes obres de característiques similars, quan, a més, es detecta la presència d'uns mateixos agents en les restauracions. És el cas de les intervencions a les esglésies de Sant Pere de Xàtiva i Santa Maria de Lliria, gairebé consecutives. Els restauradors encarregats de liderar ambdós projectes foren distints però l'empresa ocupada de la mateixa no (*Coresal S.L.*). La diferència de criteris és però totalment contradictòria. A

---

<sup>689</sup> VERNET, Núria. «El tesoro oculto de Vallibona», *Levante*, 06/05/2018, recurs en línia. Direcció URL: <https://www.levante-emv.com/castello/2018/05/07/tesoro-oculto-vallibona/1714246.html>. Consulta: febrer 2020.

<sup>690</sup> Vegeu la nota 629.

<sup>691</sup> GARCÍA, Hortensia. «Rescatan parte de un alfarje policromado del siglo XV 'perdido' de la Roqueta», *El Levante*, 08/02/2020, recurs en línia. Direcció URL: <https://www.levante-emv.com/valencia/2020/02/09/rescatan-parte-alfarje-policromado-siglo/1975734.html>. Consulta: febrer 2020.

Xàtiva, les prioritats en qüestions de conservació vingueren dictaminades per la importància d'una tendència historiogràfica: la tipologia arquitectònica de les esglésies d'arcs diafragma i coberta a doble vessant, antigament conegudes com 'esglésies de reconquesta'. A fi de recuperar aquesta imatge s'eliminaren les capelles laterals, fent desaparèixer part de la documentació material que envolta l'evolució constructiva del temple. Més greu em resulta la restitució de policromia i detalls iconogràfics, encara que es tracti d'una secció del sostre, en aquest cas l'*almizate*, especialment quan el precedent emprat com a model constitueix el 20% del repertori total. La decisió fou, si més no, arriscada. Una decisió desestimada en el projecte de Lliria, respectant la fàbrica original, restituint elements quan la peça ho requeria però deixant els nous afegits exempts de policromia, evidenciant la diferència amb transparència. Paral·lelament, la decisió d'emplaçar frisos i vestigis en espais diferents del lloc on havien estat trobats estigué sempre supeditada a criteris museogràfics, en virtut de la seva visibilitat, justificant-se així la presència d'un dels fragments al Museu Arqueològic de Lliria.

Els casos de la Pobla de Benifassà i Vallibona són un altre exemple de com gestionar el patrimoni artístic en les àrees rurals. En ambdues poblacions es trobaren fragments lignis en un context desesperançador. En el primer, la recuperació fou minsa, marcada per una gran descontextualització que encara segueix oberta. A Vallibona, a pesar de conservar-se part de l'estructura medieval, la seva correcta presentació i recuperació requereix d'una forta inversió que encara es manté en suspens. Les dues poblacions han lluitat perquè el seu patrimoni ligni romanguí en el seu terme municipal però en el cas de la Pobla de Benifassà molt pocs són coneixedors que a l'interior de Sant Pere hi ha instal·lat un plafó amb les taules trobades en la seva coberta, sent gairebé nul·la la promoció o informació turística proporcionada al respecte. Vallibona, en canvi, ha intentat, i aconseguit, ser més present en els mitjans de comunicació i des del seu Ajuntament i Arquebisbat s'han organitzat xerrades, presentacions, material de promoció com pòsters i publicacions monogràfiques per donar a conèixer les poques dades, però no per això menys valuoses, que ofereix el seu agònic sostre.

És quelcom comú que un cop el públic es troba cara a cara amb l'obra, es vegi meravellat front la multiplicitat d'imatges que el protagonitzen, un espectacle iconogràfic monumental en el millor dels casos. Un espectacle que tanmateix peca d'una manca de

context en la seva divulgació, que va en detriment del seu coneixement ja que l'espectador pot veure's fàcilment atordit per la quantitat d'informació visual que se li està proporcionant. Manquen majors campanyes de promoció. En el meu recorregut personal per la Comunitat Valenciana ha estat reconfortant comprovar com ajuntaments i oficines de turisme estaven ben predisposades a l'hora de proporcionar-me accés a les obres i, en alguns casos, sorprenent-se del meu coneixement sobre l'existència de les mateixes, un indicador més de la falta d'afluència turística o acadèmica en el seu entorn.

L'estudi dels processos restauradors és absolutament indispensable a l'hora d'abordar l'anàlisi dels sostres pintats medievals, especialment pel descuit –i en molts casos maltracte– al que han estat exposats al llarg dels anys. Un oblit en forma d'amputacions, ocultacions, espolis i alteracions. La devaluació artística d'aquests exemplars propicià restauracions i reparacions de caire matusser, emprant qualsevol material disponible per apedaçar esquerdes, causant més estralls que aquells ocasionats pel pas del temps i les inclemències meteorològiques. Per tant, abans d'abordar-ne la interpretació dels seus repertoris iconogràfics cal cerciorar-se del percentatge medieval del que realment gaudeix l'obra.

Les destrosses ocasionades en el sostre de Vallibona són certament una llàstima, una conseqüència més de la manca de sensibilitat front una estètica que es considerarà obsoleta. Una operació que esberlà bona part de la seva estructura i deixà obertes les ferides ocasionades, exposant també bona part d'allò que recullen la majoria d'informes de restauració inèdits: els reversos de les peces, l'aparició d'esbossos i probes de dibuix i presentació de les peces més enllà dels seus marges expositius, revelant detalls sobre el seu muntatge i procés pictòric. Aquesta informació, que he intentat recollir, es suma a les hipòtesis assentades per la restauradora Ana Carrassón, confirmant la perpetuació d'una metodologia tècnica al llarg dels segles medievals. Per tant, el sostre de Vallibona, a pesar de les enormes dificultats que planteja la seva lectura no deixa de proporcionar informació útil que potser en un futur, amb l'aparició de majors dades documentals, pot acabar de completar-se.

## 6. LES BALEARS I EL SEU PATRIMONI LIGNI MEDIEVAL: COMPLICACIONS, DIFICULTATS, TROBALLE I DARRERES RESTAURACIONS (1983-2020)

A diferència de València, l'Aragó o Catalunya els sostres pintats conservats a les Balears són pràcticament uns desconeguts. Si bé en la resta de territoris s'han fet estimacions contrastades del catàleg d'obres conservades, perdudes o espoliades, Mallorca encara està per explorar-se vertaderament. En aquest sentit m'interessa remarcar com aquest capítol, centrat en la política patrimonial contemporània i en l'estat de la qüestió dels mateixos, no pot equipar-se amb l'anterior en contingut, ja que aquest constitueix un primer assalt a un argument que se m'ha aparegut consistentment opac. Al meu entendre manca diàleg entre les institucions competents: Bisbat de Mallorca, Govern de les Balears, museus i fundacions privades. Totes elles són custòdies d'embigats d'interès i totes elles pequen del mateix problema: els sostres hi romanen en silenci, totalment desapercebuts. Falten cartel·les informatives però sobretot no abunden els espais acondicionats per la seva correcta exposició, a excepció dels Jardins d'Alfàbia on es conserva l'encavallada promoguda pel llinatge dels Bennàsser, degudament senyalitzada i que fou restaurada per darrera vegada entre 1986 i 1989 per Frederic Soberats Ligely [Fig. 25].<sup>692</sup> També he de dir, al seu favor, que mai se m'ha denegat l'accés a cap de les seves instal·lacions i sempre hi ha hagut molt bona predisposició per facilitar la recerca. És possible que l'aparent desinterès pels sostres mallorquins només respongui a una manca d'estudi? Pot la investigació desencallar i revertir determinades situacions? Pot esperar-se una major inversió en conservació? D'aquesta manera, un dels embigats domèstics més ben conservats de tota Palma, el procedent de Can Pontivich (NIG 23723)<sup>693</sup>, es custodia a la reserva del Museu de Mallorca des de 1979, a través d'una

<sup>692</sup> Frederic Soberats Ligely fou vocal de la SAL i restaurador. Que hagi pogut documentar, estigué implicat en les excavacions del subsòl de la Catedral de Palma el 1988 i en la restauració d'una sèrie de retaules exposats en la mostra 'La Pintura Gòtica Mallorquina', celebrada a Palma entre juliol de 1965 i novembre de 1973: PONS, Gabriel; RIERA, Maria Magdalena. «Excavacions arqueològiques a la Seu de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 44, 1988, pp. 3-55, esp. 3. ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Una aportación museogràfica 'La exposición Pintura gòtica mallorquina'», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, T. XXXVIII, Any XCVII, 1981, pp. 455-474, esp. 469. El 1997 estigué encarregat de la restauració dels embigats del claustre de Sant Francesc de Palma. El 2002, juntament amb la seva filla, s'encarregà de valorar el procés de desmuntatge i restauració de l'embigat de Can Pontivich, en el que havia col·laborat: SOBERATS, Frederic; SOBERATS, Natalia. «Un alfaje mudéjar y un ventanal gótico en el Museo de Mallorca» a, *Homenatge a Guillem Rosselló-Bordoy*, Vol. 1. Palma: Govern de les Illes Balears, Conselleria d'Educació i Cultura, 2002, pp. 945-967.

<sup>693</sup> Sobre el casal de Can Pontivich vegeu: QUIROGA, Magdalena. «88. Armes: Montcò [var. Monsó, Montzó] Enteixinat mudéjar», *1. Catàlegs del Museu de Mallorca. Patrimoni Heràldic...* ob. cit., pp. 208-209.

compra efectuada pel Ministerio de Cultura l'any abans [Fig. 400].<sup>694</sup> Tot i tenir pocs detalls sobre les circumstàncies de la seva troballa, una de les primeres fotografies publicades, l'any 1988, mostra el detall de l'entrebicat, amb la capa pictòrica en condicions gairebé òptimes, tal i com pot observar-se en l'actualitat.<sup>695</sup> Sembla que les majors afeccions es produïren en les taules parederes laterals, causant erosions en els detalls pseudoepigràfics cúfics [Figs. 401-403]. A jutjar per la valoració emesa per Joana Maria Palou i Luis Plantalamor, que el pogueren observar *in situ*, sembla que l'embicat s'havia preservat amb la totalitat del seu repertori decoratiu, sent necessària una neteja acurada però no una intervenció especialment agressiva, sobre la que entraré en detalls en apartats consecutius.<sup>696</sup> Les descripcions proporcionades quan encara formava part de l'arquitectura de Can Pontivich concorden en bona mesura amb el que es custodia al Museu.

Igualment i com ha estat recordat anteriorment, quan el Govern Balear adquirí *in extremis* el 1997 el sostre procedent de Can Verí, quan aquest estava per subhastar-se a través la Casa Christie's, la intenció era poder instal·lar-lo en l'accés de dit Museu [Fig. 404].<sup>697</sup> Abans de poder arribar-hi però, el polígon de Son Fuster, on romania emmagatzemat, cremà. Entre el seu retorn a l'Illa i la seva malaguanyada desaparició va transcórrer gairebé una dècada. Certament les causes de la seva extinció foren fortuïtes, un desgraciat accident però: per què seguia sense tenir un destí museístic atès el seu valor històric-artístic?

<sup>694</sup> Agraïxo a la conservadora del Museu de Mallorca, la Sra. Rosa Aguiló, que em facilités aquestes dades. També li vull donar les gràcies per haver cercat, tot i que sense èxit, major informació sobre el seu ingrés.

<sup>695</sup> MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 2, L'Illa de la calma. Sèrie major. Palma de Mallorca: La Isla de la Calma, 1988, p. 286.

<sup>696</sup> «[...] En el edificio hay una techumbre plana de exuberante decoración: la cara inferior de las vigas presenta motivos vegetales estilizados, en marcos rectangulares formados por rosetas geométricas. La cara inferior de los listones alterna pequeñas estrellas de ocho puntas centradas por rosetas estilizadas, con motivos geométricos vegetales estilizados, enmarcados por octógonos alargados, en alternancia con octógonos regulares centrados por rosetas unos y por flores de lis otros [...]»: PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares... ob. cit., p. 153 (Casa nº5 de la calle Pont y Vich Palma).

<sup>697</sup> El fons documental del Museu de Mallorca conserva dibuixos en paper milimetrat i a escala 1:10 de l'estructura, que no he pogut reproduir per incompatibilitats de drets d'imatge: Museu de Mallorca, Fons documental, Carpeta CGC M507 Pl D/ Cl i Cr.7: Enteixinat de Can Verí.

La Catedral de Palma<sup>698</sup>, de visita obligada, amaga en la seva sagristia, d'accés restringit, un altre embigat de vibrant cromatisme, restaurat gràcies a l'impuls del Bisbat el 2012 [Fig.405].<sup>699</sup> Fragments del corredor dels ciris, anteriorment abordat, apareixen dispersos pel recorregut turístic tradicional, sense que pugui conèixer-se quina era la seva veritable ubicació i forma [Figs. 50, 52]. Tampoc s'ha pensat en al·ludir a la seva presència en les sales del Museu Diocesà, on es conserva un dels fragments més espectaculars i que ajuda a complementar la visita [Fig. 51]. De la mateixa manera, la porta de la Casa de l'Almoïna que dona accés a l'escala que connecta amb la sala de consulta de l'Arxiu Capitular, aquesta mateixa i el claustre de la catedral mostren distints vestigis lignis sense ser acompanyats en cap moment per cap indicador de la seva procedència [Figs.406-409]. Sobre ells, tornaré més endavant.

El Museu Fundación Juan March, amb la seva llarga trajectòria expositiva i divulgativa<sup>700</sup>, segueix mantenint inadvertit l'embigat de la sala on s'exposen els betlems monumentals napolitans, a la planta baixa [Fig. 410]. Les grans vitrines que els encaixen en dificulten la seva observació, mantenint-lo descontextualitzat. D'on prové? Fou aliè a la fàbrica original? O tot el contrari, és un dels elements inherents al seu passat com a residència històrica (Can Gallard del Canyar)?<sup>701</sup> O potser fou aportat per Josep Costa Ferrer durant la seva rehabilitació, ja que també s'hi conserva un fragment del corredor dels ciris a mode de coberta, que sospito que hi arribà per aquest canal [Fig. 53].

L'escola de Turisme de Palma, al carrer Sol 3, ocupa l'immoble anteriorment conegut com *Cal Comte de la Cova* i conserva distints forjats en la seva planta baixa [Figs. 36-37].<sup>702</sup> En el portal d'accés, en l'ull de l'escala<sup>703</sup> i en la sala de professors [Fig. 411]. La meva

<sup>698</sup> DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu...* ob. cit. DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 126-142.

<sup>699</sup> He d'agrair al Bisbat de Mallorca, i en concret a la Sra. Catalina Mas, el permís de visita per poder estudiar i fotografiar l'embigat *in situ*.

<sup>700</sup> El portal web de la Fundación compta amb un recopilatori de totes les exposicions temporals comissariades de de 1996 fins l'actualitat: Fundación Juan March, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.march.es/arte/exposiciones/?p0=1&p1=21&p2=2&p3=3&p6=3&l=1>». Consulta: març 2019.

<sup>701</sup> Sobre el solar on s'assenta la Fundación vegueu: MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 2... ob. cit., pp. 242-243.

<sup>702</sup> MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1... ob. cit., pp. 104-105.

<sup>703</sup> El 1895, Bartolomé Ferrà publicà un dibuix d'aquest sostre, vegeu la nota 69.

sorpresa fou majúscula al poder accedir en aquesta darrera i topar-me amb un embigat amb dues estrelles monumentals encaixades (*salamons*) i, en el seu interior, detectar-hi mocàrabs en fusta [Fig. 412].<sup>704</sup> La decoració és absolutament extraordinària però sembla que ningú sigui conscient de la seva enorme vàlua. Sostres amb mocàrabs apareixen en la documentació al·lusiva a les '*obres a la morisca*' adquirides per Martí l'Humà l'any 1402 a Xàtiva, que no s'han conservat.<sup>705</sup> A Palma també he pogut documentar aquesta especificitat, aparentment pròpia dels sostres ubicats en l'antic entramat urbà del call jueu, en la casa del carrer Sol 10 també coneguda com Can Julià o Can Fortuny<sup>706</sup>, concretament en l'embigat ubicat en el seu primer pis [Fig. 413].<sup>707</sup> L'associació fou possible gràcies a la col·laboració amb el professor José Morata, qui em cedí fotografies d'aquest segon embigat, presumptament encara instal·lat a la finca. El caràcter privat de la mateixa no m'ha permès comprovar si encara hi continua, i en quines condicions, a diferència del primer exemple. Ambdós sostres, que en si mateixos constitueixen un *unicum*, són joies lígnies i una mostra aproximativa del tipus de mocàrabs que s'haurien produït, en l'àmbit de la fusteria, a la Corona d'Aragó. La seva presentació dins aquestes estrelles monumentals, dites *salamons* o *salomonis* en la documentació, potser només pot considerar-se representativa de la ciutat medieval de Palma i en concret del tipus d'obres promoguts per membres de la comunitat jueva. Estem front a una idiosincràsia artística dels embigats del Regne de Mallorca?

<sup>704</sup> Els *salamons* o *salomonis* són estrelles de fusta monumentals treballades, que apareixen en la documentació mallorquina del segle XIV en referència a la construcció d'embigats en l'àmbit del call de Palma (vegeu les transcripcions de l'annex documental del segon volum, docs 6 i 12). Els *salamons* poden ser identificats en els sostres de les cases emplaçades al carrer Sol números 3 i 10, Montesión número 11, Pelleteria número 33 i en el pati del Col·legi de la Sapiència de Palma de Mallorca.

<sup>705</sup> Sobre aquest argument vegeu el subapartat «8.2.1 El trasllat d'un somni artístic: sobre la política lígnia de Martí l'Humà», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>706</sup> MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 2... ob. cit., pp. 282-283.

<sup>707</sup> Magdalena Cerdà i Antònia Juan han publicat fotografies d'aquest embigat, cedides per José Morata, sense referenciar però aquesta extraordinària i anòmla ornamentació: CERDÀ, Magdalena; JUAN, Antònia. «Cases, castells i esglésies: els artesans que construïren la ciutat» a, SABATER, Sebastiana; CERDÀ, Magdalena; JUAN, Antònia (Coords.). «Ciutat és congregació concordant de moltes persones». *La ciutat a l'edat mitjana* (eBook). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2020, Fig. 5. Joana Maria Palou i Luis Plantalamor referenciaren aquesta mateixa casa, citant-ne l'embigat del pati, també ornat amb *salamons* tot i que sense mocàrabs: PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares... ob. cit., pp. 162-163 (Casa nº16 de la calle del Sol Palma: Fig. 13). El dibuix publicat concorda amb la fotografia publicada per Donald G. Murray i Aina Pascual (vegeu l'anterior nota).



Una altra característica que també sembla exclusiva del territori és la identificació d'escriptura àrab cursiva en embigats de clara cronologia post conquesta.<sup>708</sup> En el casal conegut com Can Sureda d'Artà o Ca'n Verí<sup>709</sup>, avui Centre Cultural Contemporani Pelaires i situat al carrer Verí 3 de Palma pot detectar-se, en el forjat de la planta inferior i que serveix de recepció i sala d'exposició [Figs. 414-415].<sup>710</sup> El seu estat de conservació és absolutament precari però encara es distingeix la decoració que antigament embellia les seves bigues amb *faxes e escudets*, sent aquest un distintiu propi dels sostres de la Corona d'Aragó, descartant amb fermesa que pugui tractar-se d'una producció islàmica.<sup>711</sup> En les bigues parederes és on apareixen els vestigis epigràfics cúfics i en cursiva. Un altre cop, l'estructura resulta un element ornamental, una al·lusió al passat medieval de la propietat però mancat de context o referències que recalquin, ja no només la seva excepcionalitat cal·ligràfica, sinó la seva mera existència. Desconec si en algun moment se l'ha tractat per consolidar-ne la seva estructura o fixar les poques restes de policromia que li resten atesa la seva categoria com a BIC des de 1951 (RI-510001227). Si la seva ubicació actual concorda amb l'original és una de les qüestions que em plantejo.

Els diferents sostres fins aquí exposats són els més accessibles i el que pretenc és subratllar-ne la seva situació a pesar del seu interès patrimonial. Tant si són visibles i fàcilment accessibles com custodiats en espais d'accés restringit el cert és que es troben totalment desaprofitats. El panorama a dia d'avui és desencoratjador perquè la ciutat i el gruix de turistes que la visiten desconeixen aquesta vessant de la Palma medieval. El seu turisme cultural porta dècades dinamitzant-se a través la Llotja de Mercaders, obra mestra de Guillem de Sagrera (1426-1447),<sup>712</sup> el Castell de Bellver,<sup>713</sup> el Palau de

<sup>708</sup> L'epigrafia islàmica i els motius cal·ligràfics d'origen àrab formaren part de la realitat artística de la Corona d'Aragó però solen manifestar-se a través l'escriptura cúfica, almenys pel que respecta al corpus epigràfic compilat en els sostres valencians, aragonesos i catalans. Sobre aquest argument vegeu el subapartat «11.3 Pseudoepigrafia i fórmules àrabs en els sostres de la Corona d'Aragó: una aproximació al catàleg d'obres», corresponent al bloc valencià de la *Segona Part*.

<sup>709</sup> MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1... ob. cit., p. 40.

<sup>710</sup> He d'agrair al professor José Morata que em dedicués tota una tarda per mostrar-me una Palma amagada, la que conserva sostres pintats medievals a peu de carrer. Gràcies a ell vaig poder prendre fotografies de distints embigats, entre ells el conservat en aquest centre cultural.

<sup>711</sup> Sobre la significació de les '*faxes e escudets*' (combinació de les armes del Rei d'Aragó amb l'heràldica dels promotors) consulteu el subcapítol «10.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques», corresponent al bloc valencià de la *Segona part*.

<sup>712</sup> CIFUENTES, FRANCISCO. *La Lonja de Guillem Sagrera: el Salón de los Mercaderes* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. Josep Quetglas i el Dr. Antonio Armesto). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.

l'Almudaina i la Catedral, ambdós front al Parc de la Mar. Però l'Illa té molt més a oferir i espero que la recerca ajudi a il·luminar unes obres que, fins fa mig any i escaig, encara es trobaven desbancades del circuit acadèmic.

La historiografia dels sostres pintats medievals mallorquins és breu. Les sèries publicades per Bartolomé Ferrà entre les darreries de 1800 i principis del segle passat il·lustren sobre la realitat de Palma i dels esforços perpetrats per difondre pèrdues com la del casal Bonapart<sup>714</sup> i promoure restauracions.<sup>715</sup> Les dades recopilades serviren a Josep Francesc Ràfols per incloure els sostres mallorquins en l'emblemàtica *Techumbres y artesonados españoles* (1926). Hi ressaltà els conservats a la casa 'de don Gabriel Aguirre' – de localització desconeguda –, el de la casa Vilallonga al carrer Portella<sup>716</sup>, el de la crugia del claustre del Col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència i els embigats de les galeries del claustre del monestir de Sant Francesc, que en aquell moment estaven per intervindre's.<sup>717</sup> Després de la restauració dels anys 30 els embigats del monestir tornaren a ser restaurats l'any 1997 i de la mà de Federico Soberats Liegey, amb l'assessorament històric d'Elvira González.<sup>718</sup>

---

DILMÉ, Enric. *La restauració històrica de la Llotja de Palma de Mallorca (1866-1905). Lliçons d'una intervenció vuitcentista* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. José Luis González Moreno-Navarro i el Dr. Joan Domenge). València: Universitat Politècnica de València, 2014. Vegeu també: ALOMAR, Gabriel. *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Colección de Estudios Históricos y Biografías 3. Barcelona: Blume, 1970. DOMENGE, Joan. «Guillem Sagrera: maître d'ouvre de la cathédrale de Majorque: aspects métriques et économiques du travail de la pierre (1422-1446)», *Histoire & Mesure*, XVI, 1986, pp. 373-403. PALOU, Joana Maria. *Guillem Sagrera*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1985.

<sup>713</sup> ALOMAR, Antoni Ignasi. «Les fortificacions del Castell de Bellver», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 61, 2005, pp. 391-426. SABATER, Gaspar. *El Castell de Bellver*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1990. V.V.A.A. *Bellver 1300-2000: 700 anys del Castell: cicle de conferències*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2001.

<sup>714</sup> Per una síntesi consulteu: BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*, L'Arjau 12. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2009, pp. 116-117.

<sup>715</sup> Sobre la seva trajectòria i implicació en la divulgació i estudi del patrimoni ligni medieval i modern mallorquí vegeu el subapartat «2.1 El cas mallorquí: entre pèrdues i restauracions», corresponent al segon capítol d'aquesta *Primera Part*.

<sup>716</sup> RÀFOLS, Josep Francesc. *Techumbres y artesonados españoles...* ob. cit., pp. 46-47, 78 (Fig. 18). Per major informació sobre altres teginats mallorquins de cronologia moderna vegeu: DOMENGE, Joan. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca... ob. cit., pp. 208-210, 225.

<sup>717</sup> Sobre la restauració del claustre del monestir de Sant Francesc de Palma vegeu el subcapítol «2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares'», corresponent a aquesta *Primera Part*.

<sup>718</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. In memoriam», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, p. 387 (nota 2).

El Col·legi, fundació del canonge Bartomeu Lull el 1629, és un edifici estructurat entorn un pati quadrangular interior porticat. En aquest pati és on es troba un forjat amb tres *salamons* en un estat de conservació deplorable [Figs. 416-417].<sup>719</sup> Entre 1880 i 1970 acollí la seu de la SAL. Em pregunto si els seus membres estigueren involucrats en el manteniment o alteració del forjat. És molt probable perquè un dels seus membres, Bartolomé Ferrà, cedí el 1899 un *salamó* al Museu Diocesà de Palma, tal i com recull Rafael Ysasi [Fig. 418].<sup>720</sup> En l'actualitat està desaparegut, sent aquesta l'única notícia que he pogut rastrejar. Gràcies al dibuix realitzat per Ysasi puc afirmar que la seva morfologia era molt similar a la dels forjats de la planta baixa de les cases del carrer Sol 10 i Peleteria 33 [Figs. 419-421]. Entre els que encara es mantenen *in situ* en destaca un per la inclusió dins seu de motius cal·ligràfics islàmics, sense poder assegurar si es tracta d'un motiu pseudoepigràfic o d'una inscripció àrab donat el seu desgast i dificultat en la lectura [Fig. 422].

Marcel Durliat, tot i que no abordà la qüestió en feu una referència apuntant a la 'simplicitat' estructural del corpus, especialment tenint en compte la seva distància tècnica amb les produccions islàmiques.<sup>721</sup> Probablement aquesta apreciació rau en l'homogeneïtat arquitectònica dels exemplars conservats a la ciutat de Palma, on abunden els embigats *a biga i cabiró* i els entaulats *a biga e fulla*. Incidí en com el corredor dels ciris, molt similar en execució tècnica i decorativa a l'entaulat de la casa del carrer Portella o el procedent de Can Verí, demostra la digestió i imitació de les formes islàmiques per part de fusters i pintors cristians durant el Regne Privatiu [Figs. 38, 125-126, 423].

Però no fou fins 1974 que Joana Maria Palou i Luis Plantalamor proporcionarien un corpus d'embigats per al Regne de Mallorca. La seva recopilació, estrictament descriptiva, distingia entre quatre tipologies: encavallades (personificades en l'exemplar dels Jardins d'Alfàbia), cobertes a dues aigües com les que ostentaren les esglésies de

<sup>719</sup> Sobre la seva història consulteu: RAMIS, Rafael. «El Pontificio Colegio de la Sapiencia de Mallorca durante el siglo XVII: constituciones y colegiales», *Historia de la Educación: revista interuniversitaria*, 33, 2014, pp. 167-192.

<sup>720</sup> YSASI, Rafael. *Museo Diocesano Arqueológico Diocesano...* ob. cit., Vol. 1: làmina C X III IX, fol. 124. Vol 2: p. 116, f. 124: 3464. Artesonado Carpintería (Un floró d'enteixinat, procedent d'un sòtil a l'antiga casa part davant el Col·legi de la Sapiència).

<sup>721</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 222-223.

Santa Magdalena d'Inca<sup>722</sup> i la del Prat de Sant Jordi<sup>723</sup> (ambdues desaparegudes), estructures planes sense funció arquitectònica com el corredor dels ciris (desvallestat)<sup>724</sup> o l'entaulat de Can Verí (perdut en la crema del polígon de Son Fuster) i els forjats o embigats *a biga e cabiró*, sent aquests darrers els més populars [Figs. 14-15, 25, 45, 125-126, 424-428]. Entre ells es troben els corresponents als patis del carrer Montesión 25, del carrer Miramar 10 (actualment número 6 i encara visible), del carrer Pare Nadal 8 (actualment número 4), del carrer Campaner 1 (desconec el seu estat), del carrer Zagranada 24 (actualment número 10), del carrer Sant Jaume 33 i 41 (d'ambdós desconec el seu estat), del carrer Feliu 22, del carrer Sant Nicolau 20 (desconec el seu estat), carrer Sa Gerreria 4 o casal de Can Serra (es conserva i és propietat de l'Ajuntament de Palma), del carrer de la Pau 25 (desconec el seu estat), del carrer Sol II (en són mencionats dos però desconec la seva situació), casal Bonapart (enderrocat),<sup>725</sup> claustre de Sant Francesc, del carrer Pelleteria 33 (manté la seva numeració i aparentment es conserva), del carrer Montesión 35 (actualment número 11 i encara visible), claustre del Col·legi de la Sapiència i del carrer Sol 16 (actualment número 10) [Figs. 429-438]. A aquest catàleg manca afegir el teginat amb llistons fingits del pati de Can Armadans, al carrer Sanç 9. Gràcies a la feina de documentació inèdita realitzada pel professor José Morata, els canvis de numeració experimentats en l'urbanisme de Palma han pogut suplir-se en bona mesura.

No és exagerat afirmar que la ciutat compta, per si sola, amb la major concentració de sostres de tots els territoris que formaren part de l'antiga Corona d'Aragó. El caràcter privat de la majoria ha afavorit el seu desconeixement i ha propiciat que amb certa assiduïtat hagin estat emblanquinats o simplement oblidats, acusant-s'hi el pas del temps. Bartomeu Bestard, en un article publicat al *Diario de Mallorca* el 2007, els reivindicà, assenyalant la singularitat del seu nucli d'acollida:

<sup>722</sup> Sobre la restitució de la seva sostrada vegeu el subcapítol «2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares'», corresponent a aquesta *Primera Part*.

<sup>723</sup> BERNAT, Margalida; SERRA, Jaume. «L'església del Prat de Sant Jordi segons els apunts de Rafael Ysasi a 'Oratorios Primitivos de Mallorca'» a, LOZANO, Antoni; RIERA, Magdalena; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (Coord.). *Arquitectura i enginyeria popular a Mallorca: actes del VIIè Congrés el Nostre Patrimoni Cultural*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 2006, pp. 15-42.

<sup>724</sup> Sobre aquest argument torneu al subcapítol «2.1.4 El desmantellament del corredor dels ciris», corresponent a aquesta *Primera Part*.

<sup>725</sup> Retorneu al subcapítol «2.1.3 Pèrdues urbanes: el casal dels 'Bonapart'», corresponent a aquesta *Primera Part*.

«El hecho de que Palma no haya sufrido la devastación de ninguna guerra desde el año 1229, le confiere la singularidad -a pesar de las demoliciones indiscriminadas acaecidas sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX- de conservar muchas casas de origen medieval, con sus pinturas murales, sus puertas y ventanas góticas; y sus techumbres de madera policromadas, conocidas popularmente como artesonados o "enteixinats". Estos elementos de la casa medieval han llamado siempre la atención de los historiadores, eruditos y curiosos. En el caso concreto de las techumbres han sido objeto de estudio en diferentes épocas, llegando a ser clasificadas en diferentes tipologías. Bartomeu Ferrà; Joana M<sup>a</sup> Palou y Luis Plantalamor; o José Morata, son algunas de las personas que han ido trabajando sobre el tema. Quizás éste último haya sido el que más tiempo ha dedicado, y sigue dedicando, a estos elementos artísticos. Los que hemos tenido la suerte de trabajar durante la época universitaria con el doctor Morata nos hemos percatado de la gran cantidad de información que nos pueden dar estas estructuras de madera policromada [...]». <sup>726</sup>

El professor José Morata, a qui he anat nombrant al llarg d'aquesta introducció, és qui millor els coneix. En els últims 30 anys ha anat recopilant fotografies i notes d'aquells embigats que tenia l'oportunitat de veure, creant una base de dades que s'ha mantingut inèdita fins la tardor de 2020, quan la UIB la publicà en accés obert. Personalment, hi vaig poder tenir accés abans, durant les meves visites a Mallorca al llarg de 2018, facilitant-me l'entrada a dit argument i atenent els dubtes que m'anaven sorgint. El caràcter novell del catàleg en general han fet que el meu estudi sobre la fusteria medieval mallorquina tingui com a fil conductor aquesta concreta població lígnia, la situada a Palma, a excepció de l'exemplar conservat en els Jardins d'Alfàbia.

La publicació del seu arxiu comportà la revelació de més de seixanta embigats, integrats en el projecte de recerca «*La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca (Ref. HAR2016-77032-P)*», liderat conjuntament entre Magdalena Cerdà, Sebastina Sabater, José Morata, Antònia Juan i Miquel Àngel Capellà, comptant amb la col·laboració de Marta Fernández. <sup>727</sup> La seva consulta pot realitzar-se a través del portal de la UIB, que

<sup>726</sup> BESTARD, Bartomeu. «Techumbres medievales de Palma», *Diario de Mallorca*, 30/09/07, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2007/09/30/techumbres-medievales-palma-4344902.html>». Consulta: gener 2020.

<sup>727</sup> Per una introducció al projecte vegeu: SABATER, Sebastiana; JUAN, Antònia; CERDÀ, Magdalena. «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca (HAR2016-77032-P)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso*

permet navegar entre les distintes fotografies, acompanyades de descripcions i, en casos comptats, també de bibliografia.<sup>728</sup> Com he pogut comentar amb el propi José Morata en més d'una ocasió, qui sap si algun d'aquests sostres ja ha desaparegut rere la remodelació de l'immoble que li feia de contenidor. Moltes de les fotografies presses formen part de visites úniques, moments extraordinaris que capturen la bellesa d'uns interiors dels que no es té seguiment. Per tant, el conjunt té les seves dificultats per actualitzar-se.

Aquesta realitat tant excitant i a la vegada desafiant pot convertir-se en una oportunitat, un punt de partida per garantir la coneixença d'aquest segment de la història de l'art del Regne de Mallorca.

### 6.1 Palma de Mallorca i el seu món domèstic medieval: desvetllant un massiu corpus d'embigats

El projecte mencionat sorgí de la necessitat d'ampliar els horitzons de la dimensió domèstica a l'Edat Mitjana, una línia d'investigació que s'inclou entre les preocupacions i interessos d'actualitat de la comunitat científica internacional, abanderada per membres del grup de recerca *Anthropologie historique du long Moyen Âge* (AHLOMA) de l'EHESS de París.<sup>729</sup> A Mallorca es comptava amb els antecedents fixats per Maria Barceló Crespí, Guillem Rosselló-Bordoy<sup>730</sup> i Jaume Sastre<sup>731</sup> que, amb la documentació a la mà, recorregueren les distintes estances que composaven els habitatges, il·lustrant-

---

*Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 1725-1729. Entre el 22 i 23 d'octubre de 2020 es van presentar els resultats finals de dit projecte, en el congrés online 'La casa medieval a Mallorca i la Mediterrània. Elements constructius i decoratius', dirigit per la Dra. Sebastiana Sabater.

<sup>728</sup> La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca (HAR2016-77032-P), Biblioteca Digital de les Illes Balears, recurs en línia. Direcció URL: «<http://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/casaMedieval/page/about>». Consulta: octubre 2020.

<sup>729</sup> Vegeu la nota 449. En aquest mateix sentit la revista de l'INHA, *Perspective: actualité en histoire de l'art*, dedicarà aquest 2021 una de les seves entregues bianuals a aquest argument, a l'exploració del concepte «Inhabiting» i que es publicarà després del dipòsit d'aquesta tesi doctoral.

<sup>730</sup> BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca...* ob. cit. Vegeu també: BARCELÓ, Maria. *Elements materials de la vida quotidiana a la Mallorca baixmedieval: Part forana*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 1994.

<sup>731</sup> SASTRE, Jaume. *Alguns aspectes de la vida quotidiana a la ciutat de Mallorca (època medieval)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1995.

ne els seus espais i connotant-los.<sup>732</sup> L'aplec d'informació notarial va permetre l'articulació d'aquells vestigis que formaren part de la topografia medieval de Palma. La configuració de l'espai íntim, i les seves funcions, anà acompanyat de fotografies referents a distints elements arquitectònics i decoratius referenciant-se ja el treball en solitari conduït per José Morata.<sup>733</sup> El seu llegat, constituït per gairebé 500 fitxes, fou el germen del que acaba de veure la llum. Un primer avenç d'aquest mostrari fou la publicació de 146 vestigis de pintura mural mallorquina, tots procedents de l'àmbit civil.<sup>734</sup> L'actual base de dades, de vocació integral, aglutina referències pètries (bases, capitells, cimacis, claus de volta, columnes, gàrgoles), lignies (embigats, bigues, taujels) i pictòriques (pintura mural, grafits).

Així doncs, al corpus de sostrades fins ara exposades s'han d'afegir els exemplars domèstics de la primera planta de la casa del carrer Can Campaner 6 (fitxa 0492), el del primer pis de Can Desclapés o Can Salas al carrer de la Puresa 2 (fitxa 0293),<sup>735</sup> el de la planta baixa de Can Juncosa al carrer Sant Nicolau 12 (fitxa 01719), el del primer pis de Can Manent al carrer Costa de Santa Creu 5 (fitxa 0486), els tres forjats de Can Martí Feliu (fitxes 0187, 0261, 0008, 0015),<sup>736</sup> el del primer pis de Can Poderós al carrer Costa de Poderós 6 (fitxa 0140), el de la planta baixa de la finca del carrer de les Tereses 7 (fitxa 0369),<sup>737</sup> el de la planta baixa de la casa del carrer del Palau 4 (fitxa 0379), el de la planta baixa de la siutada al carrer del Sol 16 (fitxa 0474), el del Consell de Mallorca (planta baixa, carrer de Can Tamorer 1) (fitxa 0479) que es trobava emblanquinat i fou

<sup>732</sup> Són igualment d'interès: DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 218-223 (Les cases particulars). LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. I. Palma de Mallorca: Lluís Ripoll Editor, 1977, pp. 227-253 (La casa medieval: morfologia e iconografia).

<sup>733</sup> BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca...* ob. cit., p. 17.

<sup>734</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures murals a l'àmbit civil a Mallorca (segles XIII-XV). 146 Casos i una classificació*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2017.

<sup>735</sup> BARCELÓ, Maria. *Ciutat de Mallorca en el trànsit a l'edat moderna*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1988, pp. 193-194. ÍDEM. *La talla a la ciutat de Mallorca (1512)*. Palma de Mallorca: Edicions de la Universitat de les Illes Balears, 2002. MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. I... ob. cit., p. 110.

<sup>736</sup> BESTARD, Bartomeu; ALOMAR, Maria Luisa. «Els escuts medievals de Can Feliu, Palma» a, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (Coord.). *El patrimoni menor: actes del Vè Congrés el Nostre Patrimoni Cultural*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 1999, pp. 191-198. MORATA, José; TUGORES, Francesca; RUIZ, Margalida; HOUMAN, Soad. «Research into Medieval Civil Architecture in Mallorca: the examples of Can Serra, Can Martí and Can Oleo (Palma de Mallorca, Spain)» a, *First International Research Seminar on Architecture Heritage and Sustainable Development of small and medium cities in south mediterranean regions. Results and strategies of research and cooperation*. Florència: Edizioni ETS, 2005, pp. 335-342. SABATER, Sebastiana; JUAN, Antònia; CERDÀ, Magdalena. «La casa medieval... ob. cit.

<sup>737</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures murals...* ob. cit., p. 60.

netejat entre 2008 i 2009 revelant el seu autèntic cromatisme,<sup>738</sup> el de la planta baixa de la casa del carrer Monti-sión 19 (fitxa 0478), el de la planta baixa de la casa del carrer Peleteria 33 (fitxa 0298), el del primer pis de la finca del carrer Puresa 6 (fitxa 0483), el perdut i procedent del carrer Sant Gaietà 5 (fitxa 0487), el del primer pis del carrer Sant Jaume II (fitxa 0490) i el del primer pis del carrer Portella 6 (fitxa 0200) [Figs. 439-447].<sup>739</sup> D'entre aquests, són i han estat de custòdia pública els exemplars del Consell de Mallorca, l'embigat de Can Pontivich, el conjunt ligni de Can Serra i el forjat de Sant Gaietà 5, malauradament perdut el 2007. Els dos darrers, malauradament, han estat objecte de sorolloses reivindicacions locals pel seu abandó.

### 6.1.1 Trasllat i instal·lació de l'embigat de Can Pontivich al Museu de Mallorca

El casal de Can Pontivich fou demolit el 1980 i se'n salvaren dos elements patrimonials, ambdós part de la col·lecció del Museu de Mallorca en l'actualitat: un embigat trobat en l'àrea de la planta noble i un finestral [Figs. 400,448]. Gràcies a Frederic i Natalia Soberats, pare i filla, es coneixen els detalls del seu desmuntatge i trasllat, dut a terme el 1979 i dirigit pel fuster Ramon Nicolau i el seu equip.<sup>740</sup>

L'estructura, de 53m<sup>2</sup>, va trobar-se incompleta, havia esta retallada. Al desmantellar-se es pogué comprovar com el saló sobre el que estava suspès havia estat reduït en favor d'una dependència annexa. És probable que el teginat, en origen, cobrís la sala o menjador de la casa, aquest espai destacat on es desenvolupava la vida de relació dels propietaris.<sup>741</sup> Durant el procés s'inventariaren fins a 1160 peces, de 15 perfils diferents entre bigues, taules, posts, cabirons i cavalls, entre altres.<sup>742</sup> Totes elles tornaren a ser reposades en el muntatge final.

<sup>738</sup> DOLS, Maria. «Informe 202. Enteixinat de Can Tamorer. Estudi tècnic de l'enteixinat medieval de Can Tamorer», *Memòria del Patrimoni Cultural MPC 09. Intervencions autoritzades pel Consell de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports, 2009. MORATA, José. «Informe sobre el alfaje de la C/Tamorer I de Palma», *Memòria del Patrimoni Cultural MPC 08. Intervencions autoritzades pel Consell de Mallorca*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports, 2008. Els tràmits per poder accedir a aquesta documentació inèdita es trobaven en marxa quan esclatà la crisi de la Covid-19, sent un material que la tesi, finalment, no ha pogut integrar.

<sup>739</sup> Vegeu la nota 71.

<sup>740</sup> SOBERATS, Frederic; SOBERATS, Natalia. «Un alfaje mudéjar... ob. cit., p. 946.

<sup>741</sup> BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica...* ob. cit., p. 77.

<sup>742</sup> Per un detall sobre el nombre de peces i les seves superfícies consulteu: SOBERATS, Frederic; SOBERATS, Natalia. «Un alfaje mudéjar... ob. cit., pp. 947-948, 951.



La seva arribada al Museu s'intuí complexa perquè cap de les sales del seu recorregut expositiu posseïen l'espai suficient per albergar-lo. Es va plantejar la seva disposició en la sala dedicada a l'art islàmic però la planta rectangular de la mateixa obligava a amputar l'obra, de secció trapezoïdal després de la rehabilitació soferta a Can Pontivich en un moment incert. És probable que dita alteració tingués lloc en època moderna, almenys per la informació que es té sobre la finca en aquell moment. Primer va ser propietat de la família Zaforteza (segle XV), posteriorment dels Sureda apareixent Joanot Sureda al cadastre de 1576.<sup>743</sup> Al segle XVII, un descendent seu, Joan-Miquel Sureda i de Santacília comprà un casal annex a Catalina de Montaner i Miralles. Fou en aquest instant quan s'alterà l'estructura medieval? La denominació contemporània, Pontivich, li ve dels propietaris del segle XVIII, els Pont de la Terra i els Vich. Les darreres notícies que es tenen són de la reforma de 1923, quan la casa perdé definitivament la seva essència històrica.

Tornant a la instal·lació de l'embigat al Museu, la institució, finalment, acceptà la proposta d'adaptació [Figs. 449-451]. D'aquesta manera s'eliminà la part angular del sostre, que comportà l'extracció d'un carrer sencer, una jàssera completa i part de les posts parederes. La sala es va esquadrar, aixecant-se un mur fictici de tancament per fixar el perímetre de l'estructura. Al desprendre's de la seva funció arquitectònica es va haver de fer una instal·lació encoberta a base d'alumini per sostenir les bigues mestres de manera artificial. Aquestes, que presentaven atacs xilòfags en els seus caps van ser retallades, sense eliminar amb dita operació cap motiu iconogràfic d'interès. Les parts esbotzades corresponien a les *faxes* en or i gules en al·lusió al govern de Mallorca. Aquesta solució, emmarcada en les obres de rehabilitació del Museu el 1981, formaren part del projecte presentat per l'arquitecte Alejo Reynés Corbella.<sup>744</sup>

Del seu informe tècnic es desprenen dades que donen idea de l'estat de conservació del sostre quan hi arribà. El principal problema, que fou el primer en ser atacat, era la proliferació de xilòfags en la fusta. La manca de manteniment i l'exposició de les taules al fum, derivat dels sistemes de calefacció, havia provocat l'ennegriment d'algunes parts i la pèrdua d'imprimació de la capa pictòrica en la part baixa del sostre [Figs. 401-403,

<sup>743</sup> MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 2... ob. cit., p. 286.

<sup>744</sup> SOBERATS, Frederic; SOBERATS, Natalia. «Un alfaje mudéjar... ob. cit., pp. 952-953.

452-455]. Així mateix es documentaren les 'reparacions' a les que se l'havia anat sotmetent, trobant-se distints claus de ferro dispersos per tota la superfície lignia, a mode de pedaç. La restauració, aprovada el 1982, fou encarregada a l'empresa Angel B. Beltran S.A., amb seu a Madrid i amb un cost total de 2.422.575 milions de pessetes.<sup>745</sup> Tant aquesta com el projecte de rehabilitació del Museu foren aprovats a la vegada.

La neteja, el muntatge i la instal·lació final tingueren lloc en el propi edifici del Museu.<sup>746</sup> Dels treballs de fusteria se n'encarregaren el taller d'Antonio Obrador de Son Serra, de l'aplic de vernís Marcos Taltavull mentre que en el muntatge intervingueren Eduardo i Federico Soberats amb la col·laboració de Ramón Nicolau Mateu. Entre les distintes fases seguides m'interessa destacar el criteri seguit en les reintegracions. S'apostà per no policromar i unificar les parts degradades, netejant les peces i deixant a la vista la fragmentació i la pèrdua d'imprimació que havia sofert la pintura al tremp. Per tant, en aquelles peces on s'acusa aquesta manca de cromatisme el que queda visible és la fusta, el suport [Fig. 456].

La compra de l'embigat, efectuada el 1979 pel Ministerio, veia el seu objectiu culminat el 17 d'octubre de 1983.

### 6.1.2 La pèrdua del sostre de Sant Gaietà 5

El 2003 la finca del carrer de Sant Gaietà 5 va rehabilitar-se i, en dit procés, fou trobat un embigat d'origen medieval del que el propietari decidí alertar a les autoritats [Fig. 457]. El Ministerio de Cultura, a través la Dirección General de Bellas Artes, n'aprovà la compra, que ascendí a 10 milions de pessetes així com la Conselleria de Cultura de Mallorca intervení perquè l'obra romangués a l'Illa.<sup>747</sup> El seu desmuntatge, a càrrec del restaurador Ramón Sánchez Cuenca, anà acompanyat de l'estudi d'Elvira González<sup>748</sup> i d'un anàlisi químic signat pel laboratori Arte Lab de Madrid. Un fotomuntatge zenital,

<sup>745</sup> IBÍDEM, p. 955 (nota 12).

<sup>746</sup> Sobre com es procedí al muntatge final vegeu: IBÍDEM, pp. 957-958 (nota 13).

<sup>747</sup> DÍAZ, Mariana. «El Estado compra un artesanado mudéjar para cederlo al Museo de Mallorca», *Última hora: Cultura*, 28/05/2003, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2003/05/28/722087/el-estado-compra-un-artesonado-mudejar-para-cederlo-al-museu-de-mallorca.html>». Consulta: gener 2019.

<sup>748</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos... ob. cit., pp. 385-398.

fruit d'aquestes sessions, es conserva al fons del Museu de Mallorca sent l'únic document que dona idea de la magnitud del conjunt, de 50m<sup>2</sup>.<sup>749</sup>

La sostrada, instal·lada en la primera planta de la residència, s'estenia per una estança de planta rectangular i de 4'60/4'80x9'35m i constava de 9 jàsseres, 16 travesses i 312 cassetons.<sup>750</sup> Un cel ras l'havia mantingut oculta i, perpendicular a ella, es varen trobar restes d'una altra que s'havia conservat pèssimament. En origen, com comenta Elvira González, corresponien a dues sales independents disposades en paral·lel i en perpendicular al carrer de Sant Gaietà. Ambdues estaven comunicades a través d'una porta dovellada de la que només resten algunes de les peces de remat, trobades en el sòl de la finca durant la descalsificació dels murs. Aquesta descoberta serví a la historiadora per comprendre com la casa en realitat hauria format part d'una altra veïna i més ben documentada, Can Gradolí.<sup>751</sup> Quan es produí la seva segregació? Es fa difícil saber-ho però es coneix com el 1576, Can Gradolí es trobava registrat al cadastre com a propietat del notari Joanot Ribas.<sup>752</sup> Pot entendre's llavors 1576 com *terminus ante quem* per la redistribució de l'immoble? Entre els segles XVII-XVIII passà sovint de mans però es sap que el 1685 els propietaris eren Simó Gili i Juana Gili Mir mentre que el 1730 ho era el notari Jaume Martí, qui l'ampliaria. La denominació 'Can Gradolí' li vingué donada per Jaume Gradolí, qui comprà la casa a la família Martí el 1773, sent els seus descendents els darrers amos.<sup>753</sup>

A jutjar per les fotografies, i les impressions proporcionades per Elvira González, l'embigat del carrer Sant Gaietà 5 no fou dels més sumptuosos ja que, a diferència dels exemplars de Can Pontivich, de Can Granada (carrer de Can Granada 10) o de Can Serra (carrer Gerreria 4) no mostrava ni en el seu entrebigat ni en parts de les bigues parederes motius inscrits en la fusta i posteriorment decorats amb colradures. Els cassetons estaven exempts d'ornamentació, que es concentrava en les bigues amb un repertori heràldic compost pel Senyal d'Aragó i l'heràldica dels possibles promotors així com estilitzacions vegetals. Els bogets presentaven decoracions cal·ligràfiques cúfiques,

<sup>749</sup> Fons documental del Museu de Mallorca, Carpeta CGC M507/ Pl D Cl. D Cr8: 'Fotos Artesonado' (material inèdit).

<sup>750</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos... ob. cit., p. 385.

<sup>751</sup> IBÍDEM, pp. 387-388.

<sup>752</sup> MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1... ob. cit., p. 109.

<sup>753</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos... ob. cit., p. 387.

amb una alternança cromàtica molt similar a la que encara ostenten els del forjat de Can Pontivich.

Malauradament, i com succeí amb l'entaulat de Can Verí, el sostre desaparegué amb la crema del polígon de Son Fuster el gener de 2007. Desconec si pensava integrar-se al recorregut museístic del Museu de Mallorca, que n'era el custodi.

### 6.1.3 Can Serra i el seu conjunt d'embigats

Can Serra és un dels exemples d'arquitectura gòtica civil més ben conservats del casc antic de Palma, situat entre els carrers Gerreria i Bosc [Fig. 458]. L'edifici que pot visionar-se en l'actualitat és fruit de distintes agrupacions, perpetrades al llarg del segle i que donarem com a resultat aquesta casa unifamiliar que, pels seus orígens medievals, conserva en el seu interior distints vestigis d'interès històric i artístic. Entre ells destaca un important conjunt ligni del segle XIV. Resulta complicat afirmar-ne gaire més la cronologia a l'estar mancat de qualsevol senyal heràldic i al presentar el mateix llenguatge artístic que d'altres embigats conservats a Palma. Del nucli primegeni es conserven les plantes baixa i noble i el porxo. La façana sud, que correspon al carrer Bosc, és una ampliació de la finca duta a terme al segle XVIII [Fig. 459].<sup>754</sup>

Dels seus propietaris, abans que fos adquirit i incoat per l'Ajuntament de Palma<sup>755</sup>, es sap, perquè consta en el cadastre, que el 1685 ho era el notari Miquel Serra i Maura, de qui es deriva la denominació contemporània. Els seus descendents, entre ells Buenaventura Serra i Ferragut, el mantingueren fins que, a finals del segle XIX, l'immoble passà a la família España-Serra amb la unió entre Josefa Serra i Colubí i Enrique de España Truyols. Entre 1920 i 1930 la família Maisía la comprà, emprant-se llavors com a pensió i forn de pa.<sup>756</sup> Pocs anys després, el 1982, se'n declarava la ruïna. La manca de manteniment i el desgast de l'estructura ho ocasionaren.

<sup>754</sup> Sobre les fases constructives de Can Serra vegeu: MORATA, José; TUGORES, Francesca; RUIZ, Margalida; HOUMAN, Soad. «Research into Medieval Civil Architecture in Mallorca... ob. cit., pp. 339-340.

<sup>755</sup> Can Serra es un Bé d'Interés Cultural amb categoria de Monument (BOCAIB 10, 23/1/1993; BOE 102, 29/4/1993) i es troba inclòs en el Catàleg de Protecció d'edificis i elements d'interès històric, artístic, arquitectònic i paisatgístic de Palma amb nº 10/39 de grau de protecció AI: BOIB, Núm. 57, 16-04-2011, p. 121.

<sup>756</sup> MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1... ob. cit., p. 116.

Es consideren d'època medieval elements com les finestres de la façana del carrer Gerreria, especialment les que il·luminen la planta principal i l'arc de mig punt que hi permet l'accés. L'interior revela fins a cinc embigats, dos en la planta inferior i tres en la primera [Fig. 460]. Respecte el dos primers poc es sap de la seva decoració perquè varen ser emblanquinats però es detecta com el seu entrebigat és similar als que es troben en el pis superior [Figs. 461-462]. Quan s'accedeix a aquest impressiona la magnitud dels sostres conservats, tots ells apuntalats, almenys així ho estaven en la meua visita el 2018 [Fig. 432]. Foren minuciosament treballats, amb motius com rosetes i estrelles de vuit puntes inscrites per tot l'entrebigat. Així mateix, les bigues parederes mostren encara les palmetes *excavades* en la fusta, amb restes de colradura. Les bigues, a diferència d'altres exemplars, no mostren restes de llenguatge heràldic sent tota la seva superfície coberta per motius florals i vegetals estilitzats mentre que, les biguetes, mostren decoracions cal·ligràfiques d'origen àrab [Fig. 463]. El seu repertori correspon, com s'ha vingut mencionant, a l'activitat d'una escola de pintura activa a la ciutat de Palma. La definició del corpus d'obres que poden adscriure-s'hi, entre elles aquest conjunt, així com una aproximació documental al mateix seran abordades en la *Segona Part* d'aquest treball. Juntament amb els sostres també van ser trobats fragments de pintura mural, de caràcter abstracte.<sup>757</sup>

L'Associació per la Revitalització del Centres Antics de Palma, el 2012, reivindicà majors esforços per la conservació de l'interior de Can Serra però, desgraciadament, la manca de fons fa que, a dia d'avui, l'edifici continui simplement apuntalat, sense un projecte de revitalització o de restauració perquè aquells elements patrimonials que li són tant sensibles tinguin un futur dins el marges de la conservació o un destí museístic.<sup>758</sup>

<sup>757</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures murals...* ob. cit., p. 37.

<sup>758</sup> «ARCA alerta de que restar protección a Can Serra favorece destruir su interior», *Diario de Mallorca*, 02/02/2012, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2012/02/02/arca-alerta-restar-proteccion-can-3999443.html>». Consulta: novembre 2019.

## 6.2 El Bisbat de Mallorca i els seus darrers impulsos restauradors

Poc després de la crema del Polígon de Son Fuster s'engegà una campanya de restauració per un nou embigat, en cas aquest trobat durant les obres d'acondicionament de la residència de Sant Pere i Sant Bernat de Palma el 1997, propietat de l'Església:

«Entre los descubrimientos que se realizaron en aquella antigua vivienda destacó sobre los demás el de un artesonado de estilo mudéjar fechado en el siglo XV, unos cincuenta años más moderno que el de Sant Gaietà, que desde el siglo XIX permanecía oculto tras una capa de papeles de periódico, que a su vez había sido cubierta por otra de papel pintado típico de la época [...]», Elvira González.<sup>759</sup>

Elvira González, directora del Museu del Santuari del Lluç a Escorca entre 2001 i 2010, es trobava supervisant l'enderrocament de la casa del carrer de Sant Pere i Sant Bernat 3 de Palma quan es produí la troballa. Passats deu anys, temps en què el sostre es trobava desmuntat i emmagatzemat en les dependències privades del Bisbat, el Capítol proporcionà a les restauradores Isabel Adrover i Cristina Planas un pressupost de 6.000 euros per poder restaurar-lo, amb la voluntat de traslladar-lo al Museu del Lluç per la seva futura exhibició. De l'estructura se'n sap que es trobava en la planta baixa, en una sala annexa al pati que es considerarà l'antic *studium*, amb unes dimensions de 15x6 metres i amb decoració geomètrica abstracta a base de bandes en zig-zag bicolors.<sup>760</sup> Durant la intervenció, succeïda en dues fases, es pal·liaren els atacs de xilòfags de la fusta i es vetllà per la consolidació de les peces amb capacitat arquitectònica. Posteriorment, Isabel Adrover s'encarregà de la fixació de la capa pictòrica, reintegrant la iconografia ostentada per l'embigat amb materials reversibles. Si bé aquesta recuperació tingué un ressò més aviat íntim, la recuperació de la sagristia de la Seu de Palma ha estat una de

<sup>759</sup> VICENS, Miquel. «Restauran un artesonado mudéjar del siglo XV que había permanecido oculto», *Diari de Mallorca*, 02/09/2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/09/02/restauran-artesonado-mudejar-siglo-xv-4350940.html>». Consulta: febrer 2019.

<sup>760</sup> BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica...* ob. cit., p. 83.

les proeses patrimonials que ha d'adjudicar-se al Bisbat de Mallorca, anunciada el 2012.<sup>761</sup>

### 6.2.1 La sagristia de la Catedral de Palma rescata la seva coberta

La sagristia de la Seu, emplaçada al cos baix de la Capella de la Trinitat, constitueix una de les parts més antigues del temple, amb un impuls constructiu deutor del primer sobirà del Regne Privatiu, Jaume II de Mallorca. A la seva mort el 1311 l'espai funerari ja estava en servei, que no pas conclòs, tal i com el propi monarca havia sol·licitat en el seu testament de 1306.<sup>762</sup> Les tres sales inferiors foren rehabilitades el 2012.<sup>763</sup> La central, ubicada sota els peus dels reis sepultats, està coberta amb volta de creueria mentre en els seus laterals discorren dues sales de planta irregular [Fig. 464]. La més meridional, la sagristia, conserva un embigat que havia estat emblanquinat i, al retirar-se aquesta capa pictòrica, es descobrí la decoració medieval original [Fig. 465]. La intervenció va ser liderada pels arquitectes Valentín Berriocho i Sebastià Gamundi, amb l'assessorament històric de Joan Domenge i l'equip de restaurador de Mitra Restaura S.L.<sup>764</sup>

El resultat fou la recuperació d'una coberta en un molt bon estat de conservació i que a pesar de seguir mostrant els efectes d'aquest emblanquinat manté amb integritat el seu repertori iconogràfic abstracte, d'arrel vegetal, només interromput pel llenguatge heràldic en les bigues i les posts parederes [Figs. 405, 466-467]. Les cares laterals de les jàsseres ostenten al·lusions al govern de Mallorca, amb *faxes* en or i gules i cartel·les d'*escudets* que es repeteixen fins a quatre vegades en cadascuna d'elles. Aquests darrers es componen de creus floronades, que Bartomeu Bestard aconseguí atribuir al bisbe Guillem de Vilanova (1304-1318), coincidint amb la cronologia proporcionada per Marcel Durliat, i posteriorment ratificada per Joan Domenge, sobre la capçalera de la

<sup>761</sup> BESTARD, Bartomeu. «Hallazgos tras la recuperación de la vieja sacristía de la Seu», *Diario de Mallorca*, 21/10/2012, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2012/10/21/hallazgos-recuperacion-vieja-sacristia-seu-3961601.html>». Consulta: febrero 2019.

<sup>762</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., p. 128 (nota 24). DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu...* ob. cit., p. 127.

<sup>763</sup> TORRES, Francesca. «Intervenció arqueològica al cos sota la Capella de la Trinitat de la Catedral de Mallorca» a, GAMBÚS, Mercè; FULLANA, Pere (Coords.). *Jaume II i la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Capítol de la Catedral de Mallorca, 2012, pp. 71-84.

<sup>764</sup> Catedral de Mallorca. «Restauració del Cos Baix de la Trinitat», recurs en línia. Direcció URL: «<http://catedraldemallorca.info/inicio/index.php/es/patrimonio/multimedia-2/restauraciones/2645-restauracio-del-cos-baix-de-la-trinitat>». Consulta: maig 2019.

Catedral [Figs. 468-469].<sup>765</sup> Es tractaria doncs de la recuperació d'un element que formà part del primer projecte constructiu de la mateixa.

La policromia d'aquest embigat correspon a un llenguatge formal estandarditzat a l'Illa i d'identificació recurrent en múltiples exemplars presents a Palma. A la Catedral hi ha d'altres fragments lignis que també l'ostenten, les antigues posts que remataven la balconada del corredor dels ciris (1328), avui disposades en la part inferior dels tramvies o tribunes corals, i una sèrie de taules penjades en l'accés de la Casa de la Pia Almoïna [Fig. 407].<sup>766</sup> Es creu que podrien procedir d'una sala annexa a la sagristia, part d'un antic embigat desmuntat el 1946. Els seus fragments s'exhibeixen igualment en altres àrees com el claustre [Figs. 470-477].

### 6.3 Perspectives per al patrimoni ligni gòtic mallorquí

El 2020 tancà amb una notícia favorable per als sostres medievals i moderns mallorquins. En les immediacions de la plaça Tagamanent de Palma, durant les obres de rehabilitació d'un casal per part l'arquitecte Jaume Oliver, s'ha tornat a trobar un embigat d'origen medieval emmascarat (segles XIII-XIV). El Consell de les Balears hi actuarà per recuperar-lo i conservar-lo.<sup>767</sup> Sembla que el futur augura oportunitats per aquests béns i espero que la visibilitat que els pugui aportar el fet d'estar disponibles en accés obert gràcies als investigadors de la UIB i a la paciència i empenta, per fi recompensades, del professor José Morata hi contribueixin i dinamitzin el corpus més enllà del món acadèmic, amb accions culturals.

Jo, personalment, el que pretenc fer amb aquesta substancial mostra és articular-la. Si més no, proporcionar una aproximació al corpus des de l'anàlisi de la seva iconografia i especificitats. No es podrà incloure el seu estudi estilístic, ja que les fonts d'aquest

<sup>765</sup> BESTARD, Bartomeu. «L'heràldica medieval a la Seu de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, 2000, pp. 79-88, esp. 85-86.

<sup>766</sup> Les taules, a banda dels elements decoratius florals i vegetals, mostren un escut en losange amb un bàcul en pal i amb un sudari que l'entrevolta. Tradicionalment es cregué que l'heràldica corresponia al bisbe Gil Sánchez Muñoz (1429-1446) però Bartomeu Bestard aportà arguments per desmentir-ho i indicar que les peces haurien format part d'un teginat contemporani a l'ubicat a la sagristia i, per tant, amb una cronologia que el situa en el primer terç del segle XIV: IBÍDEM, p. 85.

<sup>767</sup> FERRER, Clara. «Sorpreses medievals», *UH Notícies: Cultura*, 22/10/2020, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2020/10/22/1207313/sorpresa-medieval.html>». Consulta: novembre 2020.



repertori no han estat individuades però és quelcom que potser arribarà després d'aquesta tesi doctoral, dotant al discurs aquí encetat de major solidesa.<sup>768</sup> La identificació generalitzada de les *faxes* en or i gules en les bigues de la majoria d'aquests forjats, combinades amb l'heràldica dels promotors, denota la inclusió d'un discurs polític subjacent i identati en la seva producció. Com en d'altres territoris de la Corona d'Aragó, els sostres identificats a Palma ostenten la seva pròpia idiosincràsia artística, en aquest cas especialment acusada. S'han subratllat les particularitats cal·ligràfiques de l'embigat del Centre Cultural Contemporani Pelaires, però l'epigrafia islàmica es fa extensiva a d'altres obres i, tant la seva concentració lingüística com la seva disposició en la topografia lignia només troben correspondència amb València. Els *salamons* i els mocàrabs, com s'ha comentat, semblen únicament tangibles a l'Illa, i en concret, en una àrea específica de la ciutat: el call. Finalment, refermar que bona part d'aquests sostres presenten un únic llenguatge artístic i decoratiu, una homogeneització que respon a l'activitat d'un taller actiu com a mínim durant la primera meitat del segle XIV i del que puc aportar algunes referències documentals d'interès que permetin esbossar-lo per primera vegada.<sup>769</sup>

---

<sup>768</sup> El 2020 veié frustrada una darrera visita a l'Illa, en la que s'esperava poder realitzar una segona estada a l'Arxiu del Regne de Mallorca, entre altres institucions, focalitzada en l'estudi de còdexs i manuscrits miniats que podrien donar amb la clau sobre l'origen d'aquest concret repertori iconogràfic i la seva massiva aplicació en els embigats de Palma de Mallorca.

<sup>769</sup> Sobre aquest argument vegeu el capítol 14, corresponent al bloc mallorquí de la *Segona Part*.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

## **SEGONA PART**

ELS SOSTRES PINTATS DELS ANTICS REGNES DE VALÈNCIA I  
MALLORCA

## BLOC I: REGNE DE VALÈNCIA

### 7. DE LA TAIFA DE BALÀNSIYA AL REGNE DE VALÈNCIA: BREU INTRODUCCIÓ A LA GESTACIÓ I ECLOSIÓ D'UN PROCÉS HISTÒRIC

La Corona d'Aragó, durant la primera meitat del segle XIII, veié néixer una renovada consciència territorial i administrativa, experimentà una major apertura al Mediterrani<sup>770</sup>, assimilà transformacions d'ordre econòmic i consolidà les bases d'una cultura laica present tant en els contextos religiosos com els cortesans. La seva política expansionista, encapçalada pel mític rei Jaume I el Conqueridor, sumà les caigudes de *Madina Mayurqa* (el setge es perllongà del 13 de setembre al 31 de desembre de 1229)<sup>771</sup> i Menorca (22 de gener de 1287), juntament amb la capitulació de València (29 de setembre de 1238). Amb elles es donà pas a una sèrie de processos d'immigració colonitzadora amb l'objectiu de substituir la població nativa musulmana.

#### 7.1 Aproximació al procés de 'conquesta' i a les seves especificitats

L'ocupació del *Xarq Al-Àndalus* començà el 1229 per l'àrea septentrional de la taifa de Balànsiya, aprofitant les esquerdes i fragilitats que presentava l'estructura del govern almohade.<sup>772</sup> L'experiència sanguinolenta mallorquina serví al monarca per dibuixar i

<sup>770</sup> Aquesta incipient obertura es projectaria amb més contundència en temps de Pere III el Gran (1276-1285) i arribaria al seu zenit durant el regnat d'Alfons el Magnànim (1396-1458): ABULAFIA, David. *La guerra de los doscientos años: Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*. Barcelona: Ediciones del Pasado y Presente, 2017. LALINDE, Jesús. *La Corona de Aragón en el Mediterráneo Medieval: 1229-1479*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1979. SARASA, Esteban. «Aragón y su proyección en el Mediterráneo Medieval: origen de su presencia de España e Italia» a, DÍAZ, Alberto (Coord.). *El Mediterráneo: hechos de relevancia histórico-militar y sus repercusiones en España (Sevilla, 9-12 mayo de 1995): V Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Málaga: Cátedra General Castaños, 1997, pp. 309-328.

<sup>771</sup> Sobre aquest procés i les seves conseqüències vegeu el capítol 13 corresponent al segon bloc, dedicat al Regne de Mallorca.

<sup>772</sup> Des de la batalla de Navas de Tolosa (1212) en endavant, la península ibèrica veié revertit l'equilibri de forces en ella contingut, reduint-se cada cop més l'abast i capacitat del poder islàmic, quedant relegat en darrera instància en el Regne nassarita de Granada (1238-1492) gràcies a les constants victòries dels reis castellans i aragonesos i les annexions de l'Alentejo i l'Algarve per part dels monarques portuguesos: FIERRO, Maribel; MARTOS, Juan; MONFERRER, Juan Pedro; VIGUERA, María Jesús (Eds.). *711-1616: De árabes a moriscos. Una parte de la historia de España*. Còrdova: Al-Babtain Foundation, 2012, pp. 3-86. GUICHARD, Pierre. *De la expansión árabe a la Reconquista: esplendor y fragilidad de al-Andalus*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, 2000, pp. 217-232. Per una reflexió historiogràfica sobre l'origen del terme 'Reconquesta' i el seu malaguanyat recorregut vegeu: VANOLI, Alessandro. «L'invenzione della Reconquista. Note sulle storia di una parola», *Rivista Reti Medievali*, IX, 2008, pp. 1-13. En els darrers anys, el professor Alejandro García Sanjuán ha dirigit la seva atenció envers la conquesta islàmica d'Ibèria, centrant-se en com la historiografia espanyola ha abordat l'argument contribuint a la

planejar una sèrie d'estratègics pactes<sup>773</sup> entre els poders locals andalusins, forçant la rendició de viles i castells, expropiant horts i terres, evitant –en la mesura del possible– els assalts forçosos. D'aquesta manera es prengueren, en distintes fases, Borriana, Alzira, Xàtiva, València i fortificacions i torres rurals des de Peníscola fins a Biar [Mapa 1]. Aquesta modalitat de 'conquesta', que singularitzà l'empresa militar catalano-aragonesa, provocà que una important fracció de la població musulmana local romangués en el territori, degudament segregada, això sí.

En un primer moment s'absorbí el territori corresponent a les comarques de Castelló, culminant amb la pressa de Borriana el 1233, després de l'èxit aconseguit independentment per Blasco d'Alagó a Morella el 1232, qui perpetrà la població des de Terol i posteriorment l'entregà a la Corona.<sup>774</sup> La segona avançada estigué marcada per la denominada batalla del Puig de Santa Maria (1237), lloc clau pel control de l'Horta i el nord de Balànsiya, provocant la retirada de Zayyán ibn Mardanish i el seu posterior aixopluc a la capital, des d'on intentà resistir. Però el seu establiment es veié ofegat pel setge exercit per les tropes cristianes, que comptaren amb el suport papal, expressat en una butlla emesa per Gregori IX el 1237.<sup>775</sup> Amb la capitulació de València, signada el 29

---

permanència de mites històrics fraudulents: *La conquista islámica de la Península Ibérica y la tergiversacion del pasado: del catastrofismo al negacionismo*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2013, esp. 27-147 (Capítulo I: ¿Por qué la conquista ha sido un hecho histórico tergiversado?). Igualment il·lustratiu però molt més sintètics: GARCÍA SANJUÁN, Alejandro. «La persistencia del discurso nacionalcatólico sobre el Medioevo peninsular en la historiografía española actual», *Historiografías*, 12, Juliol-Desembre 2016, pp. 132-153. ÍDEM «Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain», *Journal of Medieval Iberian Studies*, Vol. 10, Núm. 1, 2018, pp. 127-145. ÍDEM. «Weaponizing Historical Knowledge: the notion of Reconquista in Spanish Nationalism», *Imago Temporis: medium Aevum*, 14, 2020, pp. 133-162.

<sup>773</sup> Entre aquests destaca el Conveni de Calatayud (20 d'abril de 1229), on el governador Zayd Abu Zayd es postrà com a vassall del Conqueridor: UBIETO, Antonio. *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su Reconquista*. Saragossa: Anubar, 1981, p. 48.

<sup>774</sup> *Blasco de Alagón ca. 1190-1239 i els orígens del Regne de València (Exposició celebrada del 8 al 30 d'octubre de 2008 a la Llotja de Cànem)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008, (sense paginar, vegeu la relació documental). Amb anterioritat s'havia viscut l'estrepitós fracàs del setge a Peníscola, el 1225, impedit al Bisbe de Tortosa l'ampliació de la seva diòcesi: UBIETO, Antonio. *Orígenes...* ob. cit., p. 33.

<sup>775</sup> Part de la historiografia ha interpel·lat i contextualitzat la constitució del Regne de València dins dels interessos croats de l'Europa feudal, manifestats especialment pel Papat però no explícitament abanderats pel Conqueridor: BURNS, Robert. «The many crusades of Valencia's conquest (1225-1280): an historiographical labyrinth» a, KAGAY, Donald; VANN, Teresa M. (Eds.). *On the social origins of medieval institutions: essays in honor of Joseph F. O'Callaghan*. Leiden: Brill, 1998, pp. 167-178. Marta Serrano, en aquest mateix sentit, reflexiona sobre els recursos plàstics emprats pels reis d'Aragó per 'solucionar' –en paraules seves– la laïcització que envoltà dit procés. La legitimització del dret de conquesta dels territoris prèviament islàmics comptà amb la magnificació del carisma dels monarques, especialment del Conqueridor, i l'establiment de vincles amb la divinitat tot subratllant l'important i significativament positiu canvi de rumb que havia experimentat la història de la Corona amb dites gestes: «Semblança del rei Martí l'Humà a través de la seva promoció artística» a, FERRER MALLOL, María Teresa (Coord.). *Martí*

de setembre de 1238, s'institucionalitzà un nou període, encetat amb solemnitat i goig amb l'entrada triomfal de Jaume I a la ciutat, en un cerimonial que culminà amb cert èxtasi amb l'entonació del *Te Deum* a l'interior de la mesquita aljama, des de llavors consagrada com a catedral cristiana.<sup>776</sup>

Dita entrada, o almenys així ha estat interpretat per la majoria d'autors<sup>777</sup>, quedà immortalitzada en produccions artístiques com el conjunt de pintures murals del Castell de l'Ordre de Calatrava, a Alcanyís, datat en el segon quart del segle XIV.<sup>778</sup> Amb caràcter commemoratiu i narratiu, en la planta noble de la torre, en el seu mur meridional, pot identificar-se un campament militar dels cavallers de Calatrava [Fig. 1]. I, en la cara nord del primer arc diafragma, apareixen les famoses escenes sobre les gestes del Conqueridor, en una afirmació del poder de la monarquia, exemplificades amb la representació del rei com a genet, amb la gualdrapa coberta pel Senyal d'Aragó front la muralla de València, precedit per un patge que llueix l'estendard amb les armes reials –ondejades també intramurs<sup>779</sup>– i seguits per una nodrida comitiva de cavallers d'on destaquen els escuts de la ciutat de Barcelona, dels Luna o dels Cornell [Figs. 2-3].<sup>780</sup> En una altra escena, ubicada també en la torre, en la paret occidental, els cavallers

*l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2015, pp. 660-661.

<sup>776</sup> En època contemporània, dit fet, és recordat cada 9 d'octubre, on es rememora la celebració i conversió cristiana de l'antiga Catedral.

<sup>777</sup> Francesca Español ha expressat que també podrien rememorar les campanyes contra Granada, ocorregudes en temps de Jaume II i Alfons IV: «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz» a, BENAVENTE, José Antonio (Coord.). *El Cerro de Pui Pinós y el Castillo de Alcañiz. Una presencia histórica (Monográfico: Al-Qannis, Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz)*. Alcanyís: Ajuntament d'Alcanyís, Taller de Arqueología de Alcañiz, 1993, pp. 30-32, esp. 31.

<sup>778</sup> Per un sintètic estat de la qüestió sobre el debat cronològic vegeu: PAGÈS, Montserrat. *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 2012, pp. 206-208.

<sup>779</sup> Per Manuel Sanchis el fet d'hissar-les podria entendre's com indicador de la rendició per part dels sarraïns: *La ciutat de València: síntesi d'història i geografia urbana*. València: Generalitat Valenciana, Universitat de València, 1997, p. 79.

<sup>780</sup> Existeix una prolífica bibliografia sobre aquestes pintures: BARRACHINA, Jaume. «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz» a, YARZA, Joaquín (Ed.). *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, pp. 137-194. CID, Carlos. «Las pinturas del Castillo de Alcañiz», *Teruel*, 20, 1958, pp. 1-99. ÍDEM. «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», *Goya: Revista de arte*, 46, 1962, pp. 274-277. LACARRA, María del Carmen; MÉNDEZ, José Félix. *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz: restauración 2004*. Saragossa: Gobierno de Aragón, 2004. PAGÈS, Montserrat. «Els diversos cicles de pintura religiosa i profana del castell d'Alcanyís» a, ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Grup d'investigació Emac. Romànic i Gòtic, 2009, pp. 343-354. ÍDEM. *Pintura mural... ob. cit.*, pp. 177-208. ROVIRA, Jordi; CASANOVAS, Àngels. «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», *Al-Qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 3-4, 1995, pp. 369-426. ÍDEM. *Las pinturas murales medievales del castillo calatravo*

de Calatrava s'enfronten a una tropa de sarraïns, una representació amb certa èpica que desitja exaltar els actes heroics continguts en la seva participació durant la segona fase de la conquesta [Figs. 4-5].<sup>781</sup> La creu de Calatrava, senyal heràldica de l'Ordre, els identifica però també assenjala la pròpia arquitectura, apareixent de forma monumental en la clau de l'intradós de l'arc diafragma que acull la figura del monarca, al·ludint de forma simbòlica al paper exercit pel Castell, que protagonitzà part de la planificació de l'atac [Fig. 6].<sup>782</sup>

Després dels actes del 9 d'octubre de 1238, el Regne de València es constituïa oficialment, i a ulls de les gents, com a nou abast jurisdiccional del rei d'Aragó, sent el seu compendi geogràfic annexonat a la Corona. L'ocupació cristiana d'aquest territori prèviament islàmic, en tant que fet històric -des de la seva gènesi i durant els segles successius- va quedar impregnat per la capacitat de lideratge i legislació del Conqueridor, figura que a través d'escrits com *El Llibre dels feyts* i manifestacions artístiques veié alimentat i engrandit el seu 'profètic' èxit i caràcter bel·licós arribant-se a convertir en una figura transcendental per la història de la Corona d'Aragó.<sup>783</sup>

El nou Regne nasqué amb l'aspiració de ser poblat pels colons cristians arribats del nord, a fi d'integrar-se en l'Europa feudal. Però aquesta obligada transició no fou especialment immediata, l'empenta fraccionada de l'impuls colonitzador la dilatà considerablement, sent requerit el pas de més d'una generació. Conseqüentment, la localització territorial de les aljames musulmanes fou significativament estable des de

---

*de Alcañiz*. Alcanyís: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2014. Més recentment: BENAVENTE, José Antonio. «Représenter una identité collective. L'Ordre de Calatrava dans les peintures du château d'Alcañiz (Teruel, Espagne)» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 173-182.

<sup>781</sup> Sobre el paper de les Ordres Militars en la campanya valenciana del Conqueridor vegeu: BURNS, Robert. «Chapter 10: The Military Orders as Frontier Institutions», *The Crusader Kingdom of Valencia*. Cambridge: Harvard University, 1967, pp. 173-196, esp. 179-182.

<sup>782</sup> BENAVENTE, José Antonio. «Représenter... ob. cit., pp. 178-179.

<sup>783</sup> Sobre la imatge pública i dimensió simbòlica de la figura del monarca en l'art vegeu: SERRANO, Marta. *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reino*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2008. ÍDEM. *Effigies regis aragonum: la imagen figurativa del Rey de Aragón en la Edad Media*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Aragón, 2015. ÍDEM. «La mitificació d'un rei: Jaume I en la iconografia de l'Edat Mitjana» a, CARAZO, Carme Oriol; SAMPER, Emili (Eds.). *El rei Jaume I en l'imaginari popular i en la literatura*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2010, pp. 193-214. ÍDEM. «La iconografia de Jaume I durant l'edat mitjana» a, FERRER, Maria Teresa (Coord.). *Jaume I: commemoració del VIII del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, pp. 715-737.

finals del segle XIII fins a l'expulsió dels moriscos el 1609.<sup>784</sup> La seva permanència però no va equivaldre a una convivència planera entre les distintes comunitats, ni tampoc estigué subjecta a unes mateixes condicions en tot el Regne.

El degoteig que caracteritzà l'arribada i assentament dels colons fou aprofitat pels moviments de resistència per incentivar petites crisis i inestabilitats en punts concrets de l'estrenat domini. Autors com Josep Torró remarquen com el concepte de 'conquesta' s'institucionalitzà des de la perspectiva cristiana però, tant abans com després de 1245, les revoltes seguiren actives, a pesar que la historiografia encara no n'hagi recollit el seu abast real.<sup>785</sup> Les inicials promeses de vassallatge i submissió al rei d'Aragó, que compregueren entre altres el pagament de rendes –el precedent delme alcorànic<sup>786</sup>– als senyors cristians, es veieren truncades en una cronologia primerenca. Pierre Guichard ha relacionat aquests aixecaments contra el nou ordre com una ràpida degradació de la situació de la població musulmana, relegada a les afores de les poblacions o forçada a realitzar treballs servils.<sup>787</sup> Les revoltes sarraïnes es manifestaren a les actuals comarques de la Ribera, la Costera i la Marina, al capdavant de les quals hi hagué el cabdill al-Azraq, que es resistí fins el 1258 i posteriorment tornà a aixecar-se el 1276, sent llavors sufocat per Pere el Gran.<sup>788</sup>

<sup>784</sup> TORRÓ, Josep. «La conquista del Reino de Valencia. Un proceso de colonización medieval desde la arqueología del territorio» a, EIROA, Jorge A. (Ed.). *La conquista de Al Andalus en el siglo XIII*. Múrcia: Centro de Estudios Medievales, 2012, p. 12.

<sup>785</sup> TORRÓ, Josep. «El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el Reino de Valencia (siglos XIII-XV)» a, *VI Simposio Internacional de Mudéjarismo: Teruel 16-18 de septiembre de 1993*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses, 1996, pp. 535-598. ÍDEM. «L'assalt a la terra. Qüestions sobre l'abast de la colonització feudal al regne de València (1233-1304)» a, SÉNAC, Philippe (Ed.). *Histoire et archéologie des terres catalanes au Moyen Âge*. Perpinyà: Centre de Recherche sur les problèmes de la frontière : Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 317-337. Per un aprofundiment consulte: ÍDEM. *El naixement d'una colònia. Dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*. València: Universitat de València, Institució Juan Gil Albert, 1999.

<sup>786</sup> BURNS, Robert. *Colonialisme medieval: explotació postcroada de la València islàmica* (traducció d'Enric Cassasses). València: Eliseu Climent, 1987, pp. 298-311.

<sup>787</sup> GUICHARD, Pierre. «El impacto de la Reconquista en la sociedad musulmana» a, CERDÀ, Manuel (Dir.). *Historia del pueblo valenciano*, Vol. I. València: Levante, 1988, pp. 221-240. ÍDEM. *Al-Andalus frente a la conquista cristiana: los musulmanes de Valencia (siglos XI-XV)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, pp. 569-612 (Capítulo XVIII: Las revueltas musulmanes y su represión (1247-1278): la consolidación de la conquista cristiana). Sobre aquest argument vegeu també l'emblemàtic treball de John Boswell: *The Royal treasure: Muslim communities under the Crown of Aragon in the fourteenth century*. New Haven: Yale University, 1977.

<sup>788</sup> Al-Azraq aconseguí construir i controlar una mena de 'microestat' al sud de València, en un enclavament estratègic i muntanyós des d'on capitanejà la resistència. Per un estat de la qüestió sobre les referències al·lusives al personatge i la seva àrea d'influència vegeu: BARCELÓ, Carmen. «Documentos árabes de Al-Azraq (1245-1250)», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 32, 1982, pp. 27-42, esp.

Les deslleialtats produïdes en aquesta conjuntura a mitjans del segle XIII, serviren convenientment a Jaume I com a pretext per anular pactes de capitulació fins aleshores signats, desactivant una sèrie de compromisos sorgits arran la conquesta per donar pas a un vertader i intens procés de colonització, ordenant l'expulsió massiva de gran part de la població indígena el 1248, que no fou completa. Les àmplies i productives terres de regadiu –especialment concentrades en les comarques centrals valencianes i en la banda del riu Xúquer- foren ràpidament ofertes als colons aragonesos i catalans, en unes donacions registrades en el conegut *Llibre del Repartiment*. Aquest pic en el seu assentament accelerà el volum demogràfic de cristians en el Regne, que fins llavors comptaven amb una presència més aviat discreta. Vers 1270 la comunitat musulmana continuava sent superior a la cristiana, constituïda aquesta darrera per uns 60.000 fidels. Aquesta supremacia, únicament numèrica, es veié equilibrada en els primers anys del segle XIV, produint-se llavors un ascens del nombre de residents cristians.

Les friccions originades en la gènesi d'aquest procés tingueren lloc de forma paral·lela als pactes establerts entre el monarca i els sarraïns, necessaris perquè les tropes cristianes continuessin el seu avenç per les terres del sud i per poder restablir l'activitat productiva i econòmica del lloc.<sup>789</sup> Molts d'aquests acords, prematurs en si mateixos, foren intencionadament laxes i permissius, garantint i contemplant la legislació alcorànica així com la sunna i la xara<sup>790</sup>, tot i que cal recordar que l'ordenament jurídic del Regne fou expressat i recollit en el *Costum de València*, germen dels *Furs*, on s'inclogueren els drets i deures dels musulmans.<sup>791</sup> Per consegüent, les concessions reials respongueren a unes imperioses necessitats d'assentament i tributació.

31 [Fig. 1]. GÓMEZ, Víctor. *La Guerra contra Al-Azraq: segons el llibre dels fets*. València: Generalitat Valenciana, 2005. Per una major concreció dels fets: BURNS, Robert; CHEVEDDEN, Paul Edward. *Negotiating Cultures: bilingual surrender treaties in Muslim-Crusader Spain under James The Conqueror*. Leiden: Brill, 1999, pp. 3-54.

<sup>789</sup> GARCÍA EDO, Vicent. «Actitud de Jaime I en relación con los musulmanes del Reino de Valencia durante los años de la conquista (1232-1245)» a, *Ibn al-Abbar: polític i escriptor àrab valencià: 1199-1260. Congrés internacional: Onda 20-22 febrer 1989*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 291-321.

<sup>790</sup> Sobre aquestes especificitats: FERRER, Rosario. «El llibre de la Çuna e Xara en dos bibliotecas valencianes del siglo XV», *Medievalia*, 22, 2019, pp. 89-126. FERRER, Manuel Vicente. «La organización judicial de las aljamas mudéjares valencianas y la 'suna e xara'», *XVI Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*, Vol. I. València: Generalitat de València, Conselleria de Cultura, Diputació i Ajuntament de València, 1988, pp. 193-217.

<sup>791</sup> GARCÍA, Arcadi (Ed.). *Els Furs: Adaptación del texto de los fueros de Jaume I el Conqueridor y Alfons el Benigne de la edición de Francesc-Joan Pastor (València, 1547) con arreglo a los mismos fueros del manuscrito de Baronat Péra del*



Aquesta situació distingí València, distanciant-la dels esdeveniments ocorreguts a les Balears, on la població musulmana fou exterminada, esclavitzada o venuda com a mà d'obra als ports de la Mediterrània occidental. La conquesta de Balànsiya, i em refermo en aquest aspecte, no perseguia l'eliminació de la població nativa musulmana però sí que cercava arrebatat el poder acumulat a l'elit que la governava. El poble natiu, coneguts per la historiografia com 'mudèjars' –de l'àrab *mudağğan*<sup>792</sup> 'domesticat'– negociaren d'aquesta manera les condicions de la seva estadia, amb aparent benevolència. Consentiren ser governats per reis 'idolatres' a canvi de garanties de seguretat i certa llibertat. La 'conveniència', concepte desgranat per Brian Catlos<sup>793</sup>, fou quelcom que va ser abraçat per ambdues parts. Unes parts amb identitats sectàries que en la seva avaluació dels esdeveniments de la 'conquesta' acceptaren participar en la generació d'una nova societat multiètnica.

El beneplàcit reial però, es veuria endurit amb el pas del temps i la consolidació del Regne com a nova entitat territorial de la Corona, comportant creixents pressions ideològiques, fiscals i legals. L'enterbolida convivència entre musulmans i cristians arribà al seu zenit el 1525, amb la conversió forçosa dels primers.<sup>794</sup> Ja el 1245 la nova elit exercia el seu poder a través d'extorsions, amb abusives demandes econòmiques i desallotjant als musulmans de les seves terres i cases, com succeí a Alzira, on finalment hagué d'intervenir Jaume I el 1246 amb consignes de presó en cas de persistència.<sup>795</sup>

---

*archivo municipal de la Ciudad de València*. València: Vicent García, 1978. LÓPEZ ELUM, Pedro. *Los Orígenes de los Furs de Valencia y de las Cortes en el siglo XIII*. València: Pedro López Elum, 1998.

<sup>792</sup> DODDS, Jerrilyn; MENOCA, María Rosa; KRASNER, Abigail. *The Arts of Intimacy. Christians, jews and muslims in the making of Castilian culture*. New Haven: Yale University Press, 2008, pp. 309-313.

<sup>793</sup> L'autor compila postures historiogràfiques, des d'Américo Castro fins Pierre Guichard, per finalment proposar un model interpretatiu propi on el concepte 'convivència' esdevé clau per concretar una realitat històrica que sovint ha viscut polaritzada per assumpcions, freqüentment extremades, de convivència tolerant o hostil: CATLOS, Brian. «Contexto y convivencia en la Corona de Aragón: propuesta de un modelo de interacción entre grupos etno-religiosos minoritarios y mayoritarios», *Revista de Historia Medieval* (Volum dedicat a: Los mudéjares valencianos y peninsulares), 12, 2001-2002, pp. 259-268. Amb major transversalitat: ÍDEM. *The victors and the vanquished: Christians and Muslims of Catalonia and Aragon, 1050-1300*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

<sup>794</sup> L'ordre emesa per Carles I d'Espanya el 8 de setembre de 1525 obligà a tots els *mudèjars* residents a la Corona d'Aragó a convertir-se al cristianisme, sent el colofó del conflicte de les Germanies (1519-1523). El fracàs del programa de catequització precipità la delicada coexistència entre ambdues comunitats, culminant amb l'expulsió dels moriscos de manera escalonada entre 1609 i 1613: MAGNIER, Grace. *Pedro de Valencia and the Catholics of the expulsion of the Moriscos: visions of Christianity and kingship*. Leiden: Brill, 2010.

<sup>795</sup> FURIÓ, Antoni. «Els musulmans valencians, de la Conquesta a les Germanies» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Universitat de València, 2009, p. 63.

Tampoc faltaren els factors de cohesió. El manteniment de l'Islam, com a fe, fou un dels principals, de la que es té constància a través de joies documentals com l'Alcorà de Sogorb, obra del segle XIV conservada a l'Arxiu Municipal de l'Ajuntament de dita població.

La seva permanència estigué doncs sotmesa a certes condicions, que variaren en funció de l'àrea ocupada.<sup>796</sup> De forma simplificada poden distingir-se dos tipus d'assentaments. D'una banda, existiren les aljames (de l'àrab *jamâ'a*, 'comunitat'), organitzacions urbanes comunitàries amb personalitat jurídica pròpia i gestionades per representants escollits –també coneguts com els 'vells' (*xaykh/s*)- que s'encarregaven de negociar amb el senyor o el propi monarca, el poder que s'exercia sobre elles. Dites comunitats es trobaven establertes, a grans trets, en àrees ben definides: de la serra d'Espadà a la Vall d'Uixó, les valls altes del Túria i el Xúquer, les valls del Magre i Cofrents, la regió muntanyosa de la Cocentaina i Dènia i la vall de Vinalopó, aquesta incorporada al Regne a partir 1304.<sup>797</sup> Un subgrup dins les aljames el composaven les moreries, barriades que ocupaven l'espai extramurs amb petites cases i alqueries periurbanes sota l'empara del terme municipal de la vila colonitzada, subordinats als consells veïnals cristians.<sup>798</sup> Les de Sogorb, Oliva, Elx o Cocentaina foren algunes de les més importants i populoses, conservant-se de la de Xàtiva, una còpia *a trasllat autèntic* del 1419 de la seva carta de poblament, que datava en origen del 23 de gener de 1252, sent otorgada pel Conqueridor.<sup>799</sup> Aquesta organització de l'entramat urbà tenia origen en els primers

<sup>796</sup> Per un aprofundiment sobre aquest argument vegeu: FERRER, Maria Teresa. *Els Sarraïns de la Corona catalano-aragonesa en el segle XIV: segregació i discriminació*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1987.

<sup>797</sup> Segons Josep Torró aquesta distribució es mantingué estàtica des del període de la conquesta fins l'expulsió dels moriscos el 1609, a pesar de les convulsions socials que comportaren les denominades 'guerres dels sarraïns', ocorregudes entre 1276 i 1277: TORRÓ, Josep. «Formes de poblament i urbanisme. Com s'organitzaven els llocs d'habitació dels musulmans del regne de València (segles XIII-XVI)» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Universitat de València, 2009... ob. cit., p. 202.

<sup>798</sup> Sobre el seu abast, fundació i localització en el Regne vegeu: FEBRER, Manuel Vicente. *Cartas pueblas de las morerías valencianas y documentación complementaria*. Saragossa: Anubar, 1991.

<sup>799</sup> Per una transcripció del document: GUINOT, Enric. *Cartes de poblament medievals valencianes*. València: Generalitat Valenciana, 1991, pp. 247-250 (Doc. 96: ARV, Reial Cancelleria, nº 611, f.275r-276r). Altra bibliografia: BENÍTEZ, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «Entre terra i fe. Les línies argumentals d'un projecte expositiu» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra...* ob. cit., pp. 23, 25. FERRER, Maria Teresa. «La moreria de Xàtiva (segles XIV-XV)» a, BOILS, Elàdia; ORTOLA; Ramon; PERIS, Emília (Eds.). *Xàtiva, els Borja: una projecció europea. Guia de visita a l'exposició*. S.L.: Mancomunitat de Municipis La Costera-La Canal, 1995, pp. 188-200. LÓPEZ ELUM, Pedro. «La població de la moreria de Játiva 1493» a, *Estudios de Historia de Valencia*. València: Universitat de València, Secretaria de Publicacions, 1978, pp. 161-170.

pactes d'assentament, fixant l'ocupació de l'àrea agrària i la gestió i condició de recursos com l'aigua, les àrees boscoses i les pastures. De l'altra, la majoria cristiana habitava les viles i ciutats i controlava les fèrtils planures del litoral i, en conseqüència, la població indígena –composta per dos terços de la demografia total del Regne- era relegada a les àrees més rurals, dedicant-se principalment a l'agricultura, establint-se en les denominades *qariya*, derivades de les alqueries, ja que el fet d'haver estat desproveïts de les seves propietats o patrimoni els havia llegat únicament la força del seu treball.<sup>800</sup>

Com comentava, els colons cristians s'establiren en aquells districtes on la població nativa havia estat expulsada o disminuïda notablement, invertint progressivament la realitat demogràfica del moment, imposant un nou ordre social i cultural, reordenant el territori apropiat. Es formaren nous assentaments de caràcter urbà –grans àrees de residència i desenvolupament de l'activitat domèstica- i es modificaren els espais agraris llegats gràcies al repartiment de terres. Dins les agrupacions urbanes s'incloueren les *viles*,<sup>801</sup> constituïdes moltes d'elles sobre les prèvies *madîna/s* que, un cop desertes, foren reocupades mantenint-se o ampliant-se'n els seus límits. Onda<sup>802</sup>, Morvedre, Lliria<sup>803</sup>, Alzira, Xàtiva<sup>804</sup> i la ciutat de València<sup>805</sup> són exemples d'aquest tipus d'apropriacions.<sup>806</sup> Fundacions *ex novo*, trasllats d'emplaçaments així com substitucions o establiments coincidents –com succeï en el cas d'algunes esglésies assentades sobre el sòl de les antigues mesquites-, marcaren la tònica durant els primers anys de la colonització, sempre dirigida a l'adequació de l'espai però també a l'aprofitament d'allò heretat,

<sup>800</sup> TORRÓ, Josep. «Formes de poblament... ob. cit., pp. 201-217.

<sup>801</sup> La documentació medieval permet distingir entre 'viles' i 'llocs', sent aquests segons dependents jurídicament de les primeres. També existí el terme 'pobles' o 'pobla', d'ús genèric, referit a la constitució física d'àrees de residència: TORRÓ, Josep. «Formes de poblament... ob. cit., p. 13.

<sup>802</sup> FRESQUET, Belén. «Aproximación a los caminos de Onda durante el siglo XIII: comunicación y relación entre una población y su área de influencia», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 26, 2014, pp. 381-408. GARCÍA EDO, Vicente. *Onda en el siglo XIII: notas para su estudio*. Onda: Ajuntament d'Onda, 1988, pp. 7-32.

<sup>803</sup> BORDES, José. «Lliria durante los siglos XIII-XIV» a, *Lliria: historia geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 2. València: Universitat de València, 2011, pp. 129-138, esp. 129-136. LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic: l'església i el poble de Lliria als segles medievals*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2003, pp. 97-120. ÍDEM. «De la Lliria medieval a los inicios de la Lliria moderna. Acercamiento a su desarrollo urbano» a, *Lliria: historia geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 1. València: Universitat de València, 2011, pp. 188-203, esp. 198.

<sup>804</sup> O'CONNOR, Isabel A. *A Forgotten Community: the mudejar Aljama of Xàtiva, 1240-1327*. Leiden: Brill, 2003. SARTHOU, Carles. *Datos para la historia de Játiva*, Vol. I. Xàtiva: Imprenta sucesora de Bellver, 1939, pp. 41-88.

<sup>805</sup> SANCHIS, Manuel. *La ciutat de València...* ob. cit., pp. 75-112.

<sup>806</sup> LÓPEZ ELUM, Pedro. *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*. València: Pedro López Elum, 1995, pp. 123-226, esp. 155-186 (Segunda Parte: La Repoblación).

extraient el màxim profit de les infraestructures preexistents, ja fossin viàries, hidràuliques o arquitectòniques.<sup>807</sup>

L'establiment, a grans trets, de la població musulmana i cristiana en viles *versus* alqueries o planures fluvials litorals *versus* interiors muntanyencs és quelcom simptomàtic de la realitat històrica experimentada. La conquesta de València i la seva posterior ocupació, amb totes les seves especificitats, forjà una relació ambivalent entre nadius i colons. La permissivitat i el conflicte foren agents alterns i a la vegada coetanis. El veïnatge i la interacció econòmica i social eren tant ocasió per la cooperació com per la denúncia.<sup>808</sup> En aquesta relació sempre es mantingué clara la subordinació -en termes de poder- d'un grup social envers l'altre, missatge expressat a través de mecanismes com els breument descrits i que gaudí d'importants instruments de transformació, com l'arquitectura monumental, que ajudaren a cristal·litzar-lo mitjançant contundents canvis paisatgístics.

L'urbanisme de la colonització tingué un aliat indispensable; l'arquitectura d'arcs diafragma, posada en pràctica per tot el territori amb resultats de gran versatilitat, amb múltiples aplicacions que la feren protagonista d'espais eclesiàstics, industrials i domèstics. Gràcies als seus condicionants tècnics, que facilitaven la successió de crugies sobre naus diàfanes, s'edificaren profuses parcel·les de gran profunditat. La seva combinació amb la fusta, materialitzada en les cobertes a doble vessant -de caràcter sòlid i modular- fou especialment popular en instal·lacions associades a les comunitats de veïns i al domini senyorial, tals com forns, magatzems i especialment esglésies.

Les parròquies foren cèdules d'enquadrament de la societat, una xarxa d'edificis que modificaren simbòlicament el paisatge urbà i rural, sent un esglaió més dins aquest ampli i complex procés de colonització. Una constatació manifestada a nivell conceptual gràcies a la materialització de la seva arquitectura, interiors i decoracions però que a més, també actuava administrativament com un element de cohesió per al poble. Feu de lloc de culte i exemplificà, amb el seu llenguatge visual, la consciència

---

<sup>807</sup> Aquestes solucions a l'hora d'organitzar els assentaments seguiren certs criteris homogenis, estudiats arqueològicament per Josep Torró: *Poblament i espai rural. Transformacions històriques*. València: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990.

<sup>808</sup> FURIÓ, Antoni. «Els musulmans... ob. cit., p. 69.

religiosa dominant alhora que formava part de la circumscripció territorial de cada diòcesi, delimitant-ne el seu espai, exigint el pagament de delmes, organitzant als fidels assignant-los l'assistència a un determinat temple, fent comunitat. I és que, la manca de plenitud institucional, especialment durant la gènesi del Regne, relegà als municipis a ser organitzadors d'aquest poder recentment constituït, una funció que els sostres pintats d'algunes esglésies valencianes reflecteixen en les seves opcions decoratives, concretament amb especificitats en el llenguatge heràldic ostentat, que resulten certament paradigmàtiques.<sup>809</sup>

## 7.2 València: la configuració d'una capital de Regne

València, capital hipertrofiada del Regne<sup>810</sup>, veié modificat amb certa rapidesa tant el seu espai urbà intramurs, dins l'antiga *madîna*, com les seves immediacions.<sup>811</sup> La perifèria fou ràpidament absorbida per complexos monàstics d'ordres mendicants, que coexistiren amb l'establiment de les aljames. Entre finals del segle XIII i durant les primeres dècades del segle XIV, fora muralles -sobre antigues barriades abandonades o zones no edificades- fou freqüent la constitució de *pobles*.<sup>812</sup> Foren part intrínseca dels mecanismes de la denominada 'arquitectura de la colonització', tractant-se de nous blocs constructius de caràcter residencial que seguiren preceptes i criteris intencionadament urbanístics.<sup>813</sup> Les *pobles*, en tant que instrument de reordenació

<sup>809</sup> Sobre aquesta qüestió vegeu el capítol 10 d'aquest bloc: «El llenguatge heràldic en els sostres pintats valencians: peculiaritats d'un fenomen transversal».

<sup>810</sup> Per una radiografia sobre l'activitat constructiva a la ciutat consulteu: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer la obra gòtica: el mercado de materiales de construcción y la ordenación del territorio en la Valencia bajomedieval*. València: Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2013, pp. 15-47.

<sup>811</sup> La població musulmana de *Madînat al-Balansiya*, aixecada en temps del rei de taifa Abd al-Aziz ibn Àmir (1021-1061), va rebre un termini de 20 dies per abandonar el recinte murallat un cop efectuada la rendició de la ciutat.

<sup>812</sup> Aquest arc cronològic coincidí amb l'època d'expansió de València com a principal urbs del Regne, finalitzada el 1350 degut a l'inici de les epidèmies (*temps de les grans mortaldats*), tancant-se el perímetre murallat: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas. La pobla de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV» a, DAUKSIS, Sònia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de València*. València: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Universitat València, 2002, p. 142.

<sup>813</sup> «[...] Con independencia del grado de regularidad geométrica derivado de una unidad de diseño previa, el plano debe entenderse a partir de sus componentes elementales que son las parcelas. Aun sin existir planificación, las parcelas pueden actuar como unidades generadoras de la planta urbana. Y tanto la tipología de las parcelas domésticas edificadas por los colonos cristianos como las pautas de agregación que observan -las medianerías- tienden naturalmente hacia formas relativamente homogéneas e identificables, de escasa variabilidad [...]»: TORRÓ, Josep. «Formes de poblament... ob. cit., p. 21.

urbana feren desaparèixer estructures andalusines prèvies –especialment intramurs<sup>814</sup>-, constituint illes o parcel·les úniques sobre grans solars, situant-se de manera paral·lela als eixos de comunicació que vertebraven l'espai, facilitant-ne l'obertura i circulació. Com a part activa del procés transformador de les urbs contribuïren significativament a la creació i conformació de comunitats cristianes locals. Serviren com a mitjà d'agregació, fent créixer el teixit social importat amb la incorporació paulatina d'unitats familiars individualitzades, que els monarques i poders senyorials empraren de manera còmplice a fi d'imposar concentracions residencials, atorgant als colons la categoria de nous propietaris d'aquella parcel·la, però també es sabut que, en determinades ocasions, el títol fou doble, erigint-se com a autoritats veïnals, fortificant de manera simbòlica cadascuna de les fundacions cristianes realitzades. Les *pobles*, en definitiva, foren maniobres urbanístiques empeses per particulars beneïts per les autoritzacions règies.

A València, començaren a constatar-se com a fenomen a partir 1300, sent la de l'Almoïna o del Bisbe una de les primeres, també coneguda com 'Pobla Bella'.<sup>815</sup> Sobre les *pobles* intramurs es té bon coneixement de la de Vila-Rasa, aixecada durant el primer terç del segle XIV i donada a conèixer per Concha Camps i Josep Torró.<sup>816</sup> El 25 de juny de 1313, Pere de Vila-Rasa, membre d'un llinatge català establert al Regne en els anys posteriors a la seva conquesta obtingué concessió per aixecar una sèrie d'edificacions en un solar pròxim a la parròquia de Sant Tomàs, que la documentació revela com a *pobla: popula vestra quam habetis et hedificari facitis in parrochiam Beati Thome in civitate Valencie*.<sup>817</sup> El perfil social de dit personatge –jurisperit, jutge de la Cort i membre del Consell Reial– el feu fàcilment beneficiari d'aquest engranatge de reordenament urbanístic promogut en temps de Jaume II d'Aragó. La demarcació de Sant Tomàs, parròquia fundacional de la

<sup>814</sup> També aparegueren dins les antigues *madina*/s, tot i que la seva extensió estava molt més limitada ja que la seva constitució implicava la destrucció d'una illa sencera de cases andalusines per poder procedir a la substitució parcel·laria. L'ampliació del recinte murallat de l'antiga *madina* entre 1351 i 1370 provocà que moltes d'elles fossin integrades en el nucli urbà cristià: TORRÓ, Josep. «Formes de poblament... ob. cit., pp. 20-21.

<sup>815</sup> Sobre les *pobles* valencianes vegeu: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas... ob. cit., p. 142. RODRIGO, José. «La urbe valenciana en el siglo XIV» a, *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del Rey Don Fernando de Antequera (julio 1923)*, Vol. II (Facsimil: Valencia, Imprenta Fill F. Ribes Mora 1923). València: Ajuntament de València, pp. 279-344.

<sup>816</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas... ob. cit., pp. 141-146.

<sup>817</sup> *IBÍDEM*, p. 141.

ciutat arran 1238 i que encara subsistia el 1276, fou seu del gremi d'armers, lligats a una clientela d'alt perfil i als *obriers de la vila*.<sup>818</sup> Edificis com el Palau de l'Arquebisbe, l'església de la Confraria de Santa Maria de la Seu, l'Antic Hospital dels Pobres Sacerdots o l'església i claustre de Sant Joan de l'Hospital formaven part del conjunt d'edificis religiosos agrupats en aquest sector.<sup>819</sup> Entre les construccions de caràcter privat, destaca un notable llistat de cases senyoriales -morades per gentes de professions lliberals i vinculades a l'administració- tals com, les dels Ducs d'Almansa, la dels Escrivà, dels Pujades, dels Valleriola, dels Pertusa, de la Marquesa del Tremolar, entre altres.

Establert aquest parèntesi de context, Pere de Vila-Rasa, entre 1320 i 1325 rebé per assignació reial la delimitació de districtes exclusius, hàbilment emprats en una maniobra immobiliària amb un sucós rendiment econòmic: la posada en marxa de dos establiments de caràcter públic. D'una banda un bany (*balnea ad balneandum*), també conegut com Bany del Carreró o l'Almirall, i un forn de pa (*furnum ad panes coquendo*).<sup>820</sup> També l'any 1320 apareix mencionada per primera vegada la casa de Vila-Rasa (*hospicio vestro*), germen de l'actual i conegut 'Palau de l'Almirall', que si bé conserva alguns vestigis del seu primer nucli residencial no pot considerar-se una fàbrica anterior al darrer terç del segle XV, moment marcat pel seu auge constructiu.<sup>821</sup> D'aquest primer període, a pesar de les nombroses transformacions a les que ha estat sotmès el complex, s'ha conservat un notable i interessant conjunt d'embigats pintats que recullen en el seu profús llenguatge heràldic els canvis de propietat experimentats, començant pels descendents de Pere de Vila-Rasa, emparentats amb els Centelles, com el seu nét Joan de Vila-Rasa i de Centelles, present en el setge de la ciutat de Balaguer (1413).<sup>822</sup> Aquesta primera triada arquitectònica conformà el centre neuràlgic de la *pobla*, almenys

<sup>818</sup> SANCHIS, José. *La Iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico-descriptiva*. València: Tipografía Hijos de Vives Mora, 1915.

<sup>819</sup> Per una major informació sobre l'entorn urbà de la demarcació parroquial de Sant Tomàs: ROSSELLÓ, Vicenç; TEIXIDOR, Maria Jesús. «El entorno geográfico urbano» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, 1991, pp. 40-54.

<sup>820</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas... ob. cit., pp. 135-141. CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio...* ob. cit., pp. 59-85.

<sup>821</sup> Sobre aquest argument: BENITO, Daniel. «El Palacio de los Almirantes de Aragón» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau...* ob. cit., pp. 97-109.

<sup>822</sup> Sobre les transformacions del Palau de l'Almirall i la descoberta dels seus embigats vegeu el subcapítol «5.1.1 El Palau de l'Almirall d'Aragó» corresponent a la *Primera Part*.

fins a finals del segle XIV, quan el forn i el bany deixaren de pertànyer als titulars del Palau.<sup>823</sup>

El Bany de l'Almirall fou un dels molts que s'aixecaren a la ciutat de València en cronologia post conquesta, formant part d'un autèntic parc balneari erigit *ex novo*, que alhora estigué vinculat als seus antecedents a través d'un procés d'apropiació arquitectònica, incorporant uns esquemes constructius i unes funcions pròpiament islàmiques, posades al servei dels colons.<sup>824</sup> Foren pocs els *hammâm/s* que sobrevisqueren a la transició de *Madīnat al-Balansiya* a la València cristiana, sent en la seva majoria destruïts. Per què no foren les seves estructures reaprofitades? Per què arrasar amb les construccions andalusines si posteriorment serien digerides? És perquè els colons desitjaven desfer la imatge de la ciutat islàmica, com la tradició historiogràfica ha reiterat en nombroses ocasions? La pregunta necessita ser més articulada.

En els darrers anys, distints investigadors s'han ocupat de precisar els esdeveniments i directrius que determinaren la transformació de les urbs i viles valencianes, concretant-ne els objectius perseguits en dit procés. La *madīna* constituïa un conglomerat social format per unitats de parentesc i clientelisme, que havien de negociar amb assiduitat l'ocupació del sòl edificable i que es desenvolupaven a nivell intern, amb un cert grau d'autonomia, que quedava garantit gràcies als establiments públics que en formaven part, com els banys, les mesquites, els mercats o forns. Aquesta manera de procedir era quelcom que entrava en conflicte amb els factors que havien de determinar l'organització social de la cristiandat llatina, on els grups domèstics compostos no eren una necessitat, no regien les directrius d'una comunitat local que, en paraules de Josep Torró, era inorgànica.<sup>825</sup> Per tant, la destrucció de part de l'urbanisme islàmic de València no venia motivat per la necessitat de refermar la nova autoritat, que s'instaurà a través d'altres mecanismes, sinó més aviat per les pròpies necessitats de fundació. Una altra apreciació, a col·lació d'aquest argument, són els comentaris formulats per

<sup>823</sup> Sobre les dimensions de la *pobla* i la seva morfologia i evolució consulteu: CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas... ob. cit., pp. 144-146. Sobre els canvis de propietat dels Banys vegeu: BENITO, Daniel. «El Palacio del Almirante como modelo de vivienda señorial en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento (s. XIV-XVI)» a, DAUKSIS, Sònia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Territorio...* ob. cit., p. 160. ÍDEM. «L'art mudèjar valencià» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra...* ob. cit., p. 309.

<sup>824</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «Baños, hornos y pueblas... ob. cit., pp. 126-140.

<sup>825</sup> TORRÓ, Josep. «La conquista... ob. cit., p. 22.



Francesc Eiximenis en referència al llegat urbanístic i arquitectònic islàmic. S'expressà amb especial menyspreu envers les construccions religioses -que difícilment podien adaptar o traslladar les seves dimensions espacials i morfologia als requeriments cristians, fet que no fou tant problemàtic en l'àmbit àulic- criticant-ne la seva manca d'adequació al que havia de ser el nou i imperant estil de vida dels dominadors.<sup>826</sup> En conseqüència, certes fórmules arquitectòniques foren assimilades i adoptades, altres directament suplantades -passant de mesquita a església- amb el seu conseqüent pes simbòlic, que tanmateix no fou contradictori amb l'apropiació i reformulació de repertoris decoratius ni tampoc amb el consum d'objectes pròpiament islàmics.

Un altre rol l'ocuparen els assentaments de poder, com el Real de València, símbol emergent de la recentment inaugurada institució de govern. L'antic alcàsser islàmic no fou l'escollit per Jaume I per erigir-lo, però en el seu lloc s'alçaren de forma monumental el Palau Episcopal, la Catedral i la primera seu del govern municipal, vectors de la capital del Regne, una autèntica urbs cristiana.<sup>827</sup> Com a residència reial, el monarca es decantà per l'Almúnia dels reis de taifa, situada fora el recinte murallat. El Pla del Real acumulava connotacions simbòliques, lligades a les negociacions prèvies a la capitulació de València el 1238, alhora que proporcionava una visió panoràmica de la ciutat al situar-se a la riba nord del Túria.<sup>828</sup> La decisió es sumava a les maniobres realitzades per monarques precedents, que havien adoptat en ciutats com Lleida, Saragossa o Tortosa espais estratègicament allunyats del bullici del nucli urbà, sense que aquest factor

<sup>826</sup> SERRA, Amadeo. «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia», *Res publica*, 18, 2007, p. 42. Arturo Zaragozá i Eduard Mira recalquen igualment l'estricta caràcter moral i religiós de la proposta del franciscà, que no atenia a les necessitats de la ciutat en tant que institució política, amb valors històrics i humanistes: *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 119-120.

<sup>827</sup> Les primeres institucions municipals disposaren, des de 1239, d'un emplaçament annex a l'antiga mesquita major per privilegi reial. Posteriorment canviaren de seu per qüestions logístiques, emplaçant-se a partir 1311 al carrer de les Corts: SERRA, Amadeo. «Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, p. 340. Sobre la Casa de la Ciutat de València vegeu: SERRA, Amadeo. «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV» a, ALONSO, Mar; MURAD, Málek; TABERNER, Francisco (Eds.). *Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Historia de la Ciudad 3. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Ayuntamiento de Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pp. 73-99. IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostàlgica a la reivindicació arquitectònica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro Valenciano* (Tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Vicente García Ros). València: Universitat Politècnica de València, 2012. Tesi doctoral disponible a RiuNet, recurs en línia. Direcció URL: «<https://riunet.upv.es/handle/10251/18291>». Consulta: febrer 2020.

<sup>828</sup> Aquesta situació dins el recinte murallat i a la vegada perifèric concordava amb el que posteriorment Francesc Eiximenis definiria com a model de ciutat ideal, 'bella e ben edificada': SERRA, Amadeo. «Historia... ob. cit., p. 345. ÍDEM. «La imagen construida... ob. cit., p. 38.

impliqués perdre'l de vista, sinó que més aviat el dominava des d'una posició privilegiada, amb una horta pròpia que servia de jardí privat destinat al gaudi.<sup>829</sup> Un establiment suficientment distanciat per poder ser capaç d'actuar com a mampara contra els atacs forans, destacant-se en el cas valencià l'ofensiva castellana de 1363, en el context de la Guerra dels Dos Peres.

El caràcter itinerant de la cort feia que el rei realitzés estades temporals a la capital del Regne i, que en la seva absència, l'arquitectura del Real actuava com a remembrança de la seva figura, autoritat i administració. Un vigilant omnipresent que era assistit pels seus agents i representants, principalment el Mestre Racional –intendent d'hisenda- i el Batlle, intermediaris ocupats de transmetre i fer complir les voluntats reials.<sup>830</sup> La seva tornada doncs havia de ser degudament celebrada, desplegant-se un cerimonial festiu i cívic amb un itinerari culminant en el recinte del Palau.<sup>831</sup> La seva morfologia, si bé en els primers anys fou més aviat difusa<sup>832</sup>, guanyà en consistència gràcies als impulsos constructius que de manera escalonada es succeïren en els regnats de Pere III el Gran

<sup>829</sup> Sobre el Real de València: ARCINIEGA, Luis. «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 14-15, 2005-2006, pp. 129-164. ÍDEM. «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de arte valenciano*, 86, 2005, pp. 21-39. BOIRA, Josep Vicent (Coord.). *El Palacio Real de Valencia: los planos de Manuel Cavallero (1802)*. València: Ajuntament de València, 2006. GÓMEZ, Mercedes. «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 158, 2003, pp. 33-47. ÍDEM. *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un Palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012. INSAUSTI, Pilar. *Los Jardines del Real de Valencia, origen y plenitud*. València: Ajuntament de València, 1993. LERMA, Vicent J.; PASCUAL, Josefa. *El Palacio Real de Valencia: arqueología y memoria*. València: Ajuntament de València, 2016. SERRA, Amadeo. «Cort e palau de Rey. The Real Palace of Valencia in the medieval ages», *Imago temporis. Medium Aevum*, 1, 2007, pp. 121-148. Sobre l'apropiació d'antigues fortaleses islàmiques i la seva reconversió en castells feudals en l'escena valenciana vegeu: FURIÓ, Antoni; APARISI, Josep; BAZZANA, André (Eds.). *Castells, torres i fortificacions en la Ribera del Xúquer: VIII Asambleta d'Història de La Ribera* (Cullera, novembre 2000). Cullera: Ajuntament de Cullera, 2002, pp. 19-171 (Primera part: De la fortalesa islàmica al castell feudal).

<sup>830</sup> Amadeo Serra estipula com aquest model de cort es correspon a l'*itinerant rulership* o *iter regis per regna*, basat en la presència intermitent del monarca en cadascuna de les capitals d'estat: SERRA, Amadeo. «Historia... ob. cit., pp. 339, 362-367.

<sup>831</sup> Una pompa i disposicions recollides i definides en el projecte de les conegudes *Ordinacions fetes per lo Senyor en Pere terç rey d'Aragó sobre lo regiment de tots los officials de la seua cort* (1344), amb antecedents com les de Pere III el Gran (1277), Alfons El Franc (1286) o les ampliacions de Jaume El Just (1308), compilats per Pere el Cerimoniós: JACEK, Óscar. «Ceremonial de los reyes de la Corona de Aragón: las ordenanzas cortesanas de Pedro IV el Ceremonioso» a, MÍNGUEZ, Víctor (Coord.). *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516)*, Biblioteca Potestas 4. Castelló de la Plana: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 241-254. SERRA, Amadeo. «La imagen... ob. cit., pp. 43-51.

<sup>832</sup> Amadeo Serra recupera un estudi de José Manuel Zacarés per concretar que en temps de Jaume I el Real havia començat les seves obres, habitat el monarca, en les seves estades valencianes, una casa propera al carrer de Sant Jaume: SERRA, Amadeo. «Historia... ob. cit., pp. 337-338 (nota 8).

(1280), Alfons el Benigne (1286), Jaume II d'Aragó (1292-1327), Pere IV el Cerimoniós (1336-1387) i Alfons el Magnànim (1416-1458), sent aquest darrer l'introduïdor de canvis paisatgístics i arquitectònics avesats a una major definició del poder del monarca. Una voluntat coincident amb la contundent afirmació del poder civil, exemplificat en el llenguatge artístic desplegat en l'edifici i interiors ornats de la desapareguda Casa de la Ciutat, on s'empraren distints dispositius, entre ells els embigats, que tingueren un especial paper en favor del reconeixement d'aquesta retòrica, dels que es conserva el procedent de la Cambra Daurada.<sup>833</sup>

### 7.3 Algunes premisses sobre la producció artística baix medieval valenciana

La Corona d'Aragó, com entitat política de geografia canviant, no fou una monarquia amb tendència a la centralització.<sup>834</sup> Cadascun dels seus centres territorials tenia plena consciència del caràcter institucional del seu govern però a la vegada encarnaven una idiosincràsia particular, que tingué reflex en la seva administració i codis legals, sense oblidar la seva producció artística. El Real de València, a nivell conceptual, estava alineat amb algunes de les altres residències reials presents en les capitals d'estat -que també ocupaven un assentament lligat al passat islàmic tals com les sudes d'Osca i Lleida o l'Aljaferia i l'Almudaina-, remembrant el temps de la seva conquesta.<sup>835</sup> A la vegada, cadascun d'aquests palaus, com bé apunta Amadeo Serra, presentava especificitats artístiques lligades a la identitat territorial, fet que pot interpretar-se com una característica assumida per la Corona, en com els seus dirigents creien que havien de forjar-se els vincles amb cadascun dels seus centres.<sup>836</sup> Aquesta pluralitat,

<sup>833</sup> SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 187-239. Sobre el períple experimentat per aquesta obra front la desaparició del seu contenidor arquitectònic original vegeu el subcapítol «2.2.1 El sostre de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València (1859-1920)», corresponent a la *Primera part*.

<sup>834</sup> FURIÓ, Antoni. «Jaume I: una corona i quatre regnes» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Jaume I...* ob. cit., pp. 43-72. RODRIGO, María Luz. «Jaime I, Aragón y los aragoneses: reflexiones sobre un rey, un territorio y una sociedad» a, SARASA, Esteban (Coord.). *La sociedad en Aragón y Cataluña en el reinado de Jaime I (1213-1276)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Aragón, 2009, p. 8. Recentment Cristian Palomo Reina ha publicat, a propòsit d'aquestes idiosincràsies en els territoris de la Corona, un article dedicat a les especificitats del Principat de Catalunya: «Noves perspectives per una qüestió no resolta: per què Catalunya fou un principat i no un regne», *Anuario de Estudios Medievales*, Núm. 1, Vol. 50, 2020, pp. 323-352.

<sup>835</sup> Per una visió de conjunt de les residències reials a la Corona d'Aragó: ESPAÑOL, Francesa. *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Angle, 2011, pp. 12-16.

<sup>836</sup> SERRA, Amadeo. «Historia... ob. cit., pp. 338-339. ÍDEM. «La imagen... ob. cit., p. 36.

concentrada dins un únic conjunt, donà lloc a realitats artístiques connectades i singulars, proporcionant espai per la diferència i per l'experimentació creativa, dotant a València d'uns resultats iconogràfics que li són propis però sense ser excessivament aliens, apareixent codis visuals certament originals en un temps marcat pels encreuaments d'identitat.

Els reis d'Aragó manifestaren una relació fluctuant i plena de matisos amb el llegat islàmic present en el seu domini, en una experiència que es distancia dels esdeveniments ocorreguts a Castella, on destaquen -per diferència- les figures de monarques paradigmàtics, com la de Pere I de Castella (1334-1369) qui assimilà i no dubtà en emprar recursos tant simbòlics a nivell conceptual i estètic com les inscripcions àrabs monumentals en les seves intervencions edilícies.<sup>837</sup> En aquest sentit, el cas del Palau de l'Aljaferia de Saragossa és quelcom excepcional en el context de la Corona d'Aragó. Després del setge de *Saraqusta* per part d'Alfons I d'Aragó, també conegut com el Bataller, el 1118 el complex palatí passà a formar part de les residències reials i durant dues centúries romangué gairebé inalterat, assumint el monarques cristians el sistema de vida imposat per l'estructuració espacial del mateix. Aquesta voluntat de manteniment i continuïtat de l'arquitectura i de tot l'art que contenia l'Aljaferia quedà perfectament retratada quan el 31 d'octubre de 1301 fou contractat Mahomet Bellito com a mestre d'obra, càrrec també ostentat pel seu pare (Juçef Bellito).<sup>838</sup> La cort cristiana veié créixer nous espais en temps de Pere el Cerimoniós, que a pesar de les importants transformacions i addicions, que han estat considerades

<sup>837</sup> ALMAGRO, Antonio. «Los Palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: Pedro I» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 243-281. FELICIANO, María Judith; RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Al-Andalus and Castile: Art and Identity in the Iberian Peninsula» a, PAYNE, Alina (Ed.). *The Companions to the History of Architecture, Vol. I: Renaissance and Baroque Architecture*. Oxford: John Wiley&Sons, pp. 1-31. MARQUER, Julie. «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 499-508. ÍDEM. «Réflexion autour de l'hybridation culturelle en péninsule ibérique médiévale: l'exemple de Pierre Ier de Catille (1350-1369)» a, CAPANEMA, Silvia; DELUERMOZ, Quentin; MOLIN, Michel; REDON, Marie (Dirs.). *Du transfert culturel au métissage. Concepts, acteurs, pratiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 453-466. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Isidro Gonzalo Bango Torviso). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

<sup>838</sup> Font original: ACA, Real Cancillería, reg. 198, f. 376v. Font consultada: PAULINO, Elena. *La Aljafería 1118-1583. El palacio de los Reyes de Aragón*. Saragossa: Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, 2010, p. 92 (doc. 24). Vegeu també: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del Sincretismo a las alternativas hispanoamericanas*, Manuales Arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016, p. 307.

per la historiografia com la transició de l'Aljaferia de palau andalusí a 'mudèjar', mantingué les estructures d'època islàmica.<sup>839</sup>

És fàcil preguntar-se el per què d'aquesta actitud mantinguda pel clientelisme regi envers l'espai àulic de l'Aljaferia, al que poden sumar-se les posteriors i alhora coetànies experiències viscudes -en la seva escala- en la remodelació del Castell Formós de Balaguer a mans de Pere II d'Urgell, a principis del segle XV. Dits comportaments no trobaren majors rèpliques, ni calaren excessivament en altres empreses constructives, almenys que siguin conegudes fins aquest moment. Què ho motivà? Especialment tenint en compte que el gruix poblacional sarraí valencià fou considerable. Sobre aquestes particularitats es qüestiona Juan Carlos Ruiz Souza en el seu revelador i emblemàtic treball sobre l'arquitectura 'aljamiada' castellana, on recull a propòsit de dit argument les reflexions de l'enyorat professor Joaquín Yarza: «[...] una de las partes más mudejarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte [...]».<sup>840</sup>

Aquesta presumpta manca de 'mudejarisme' ve determinada per com la historiografia ha plantejat la qüestió *mudèjar*, equiparant arquitectures i contextos de distinta naturalesa sota un mateix denominador, com expressà de forma pionera Georges Marais el 1936.<sup>841</sup> S'avançà al que posteriorment ha desembocat en un debat formalista ingent i encara poc concloent, demostrant com el terme, condicionat per la manera d'entendre la producció artística medieval per part de l'Acadèmia Espanyola del segle XIX, és incapaç d'abraçar

<sup>839</sup> Al llarg dels segles XV i XVI seguiren sent contractats artífexs musulmans, com Farax de Galí (1488) (ACA, Real Cancillería, reg. 3567, f. 4v) o Mahoma Galí (1500) (ZAHP, Saragossa, Notari Jaime Malo, lig. 2, E. 31), fill del primer, perpetuant-se aquest anhel continuista: SERRA, Amadeo. «La imagen construida... ob. cit., pp. 40-41. Per una transcripció dels documents vegeu: PAULINO, Elena. *La Aljafería 1118-1583...* ob. cit., pp. 167 (doc. 247), 169-170 (docs. 253-255). Sobre el llegat islàmic del Palau: CABAÑERO, Bernabé. «La aportación del Palacio Aljafería de Zaragoza al arte del Islam Occidental de los siglos XII al XV» a, MARCOS, María (Dir.). *Al-Murābitūn (Los almorávides): Un imperio islámico occidental. Estudios en memoria del Profesor Henri Terrasse*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2018, pp. 345-373. De Farax de Galí es tenen notes documentals que donen testimoni de la seva condició de mestre major, havent participat en la instal·lació de sostres com el dispost a la Sala Nova del Palau el 23 d'abril de 1493. Sobre aquesta referència vegeu l'annex documental del segon volum (doc. 30). Per una monografia de l'arquitectura: PAULINO, Elena. *La Aljafería 1118-1583...* ob. cit., pp. 11-57.

<sup>840</sup> RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16, 2004, pp. 34 (nota 82), 42.

<sup>841</sup> MARAIS, Georges. «L'art musulman d'Espagne», *Hespéris: Archives Berbères et Bulletin de l'Institut des Hautes-Études Marocaines*, T. XXII, 1936, pp. 105-112.

la complexitat i riquesa del fenomen contingut a la península ibèrica.<sup>842</sup> L'ampli ventall de fórmules artístiques, produccions i tècniques, objectes, models arquitectònics i conjugacions de cultures visuals d'origens diversos que pretén englobar el terme 'mudèjar', únicament funciona en una visió i reducció simplista i col·loquial del terme. Es necessari crear i emprar paràmetres més elaborats i específics, com els que ha assentat en un apreciadíssim exercici metodològic Amadeu Serra a propòsit del Regne de València.<sup>843</sup> Cal avaluar els contextos, voluntats i inclinacions dels promotors - especialment per part del clientelisme regi que tingué un paper decisiu en la captació i assimilació de formes i significants de la cultura andalusí-, els graus i modalitats d'apropiació del patrimoni islàmic i la tradició artística que l'impregnava. L'admiració, la rivalitat, l'emulació, la transferència de coneixement i d'informació visual foren processos coetanis, en ocasions fins i tot simultanis, que modularen l'actitud amb què s'interpretaren i acolliren determinades architectures, pràctiques i usos així en com es consumiren determinats objectes, als quals s'assignaren nous propòsits.<sup>844</sup>

Aquests estadis, períodes de transició i mecanismes culturals són quelcom que els sostres pintats medievals abracen en distints graus i, en el cas valencià, ho fan gràcies a distints vectors: la documentació conservada il·lumina les voluntats dels promotors, les exigències demandades als artesans i el context productiu de mercat. Les particularitats en les tipologies estructurals, com la introducció del fals *almizate* en les cobertes a doble

<sup>842</sup> RUIZ, Juan Carlos. «Castilla... ob. cit., pp. 17-20, 37-38. Les especificitats i dificultats conceptuals i artístiques que entranya en si mateix el fenomen 'mudèjar' -gestades en el cercle acadèmic de l'Espanya i la historiografia del XIX- han estat abordades de forma polièdrica en el projecte d'investigació *Mudejarismo and Moorish Revival in Europe* (2014-2018), liderat per la Dra. Francine Giese sota l'empara de la Universitat de Zúrich i el finançament del Swiss National Science Foundation. L'abast i complexitat de les ramificacions d'aquest són paleses a: GIESE, Francine; VARELA, Ariane; LAHOZ, Helena; KAUFMANN, Katrin; CASTRO, Laura; KELLER, Sarah. «Resplendence of Al-Andalus: Exchange and transfer processes in Mudéjar and neo-Moorish Architecture», *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 70(4), 2016, pp. 1307-1353.

<sup>843</sup> Aquest paràmetres foren esbossats en un primer treball l'any 2007 (SERRA, Amadeo. «La imagen... ob. cit., pp. 40-43) i posteriorment desglossats en dos articles monogràfics: ÍDEM. «An embarrassing legacy and a booty of luxury: Christian attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of Valencia» a, HARRYS, Mary N.; AGNARSDÓTTIR, Anna; LÉVAI, Csaba (Eds.). *Global encounters, European identities*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010, pp. 77-91. ÍDEM. «Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)» a, ARCINIEGA, Luis (Coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Quaderns Ars Longa 3. València: Universitat de València, 2013, pp. 33-60.

<sup>844</sup> Sobre aquest darrer argument vegeu: ROSSER-OWEN, Mariam. «Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and modes of transfer in Medieval Iberia», *Art in translation*, Vol. 7, Issue 1, pp. 39-64. SHALEM, Avinoam. «From Royal caskets to relic containers: two ivory caskets from Burgos and Madrid», *Muqarnas*, 12, 1995, pp. 24-38. Més ampliament: SHALEM, Avinoam. *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Francfort: Peter Lang, 1996.

vessant en conjugació amb l'arquitectura d'arcs diafragma esdevé una introducció innovadora i paradigmàtica. Finalment, però no menys important, és evident que els seus repertoris iconogràfics foren fruit d'una original ingesta de distintes tradicions visuals, amb un mostrari de solucions aparentment sorprenents. L'anàlisi de la seva expressió artística pretén ser desgranada i ordenada en els successius capítols.

## 8. PROCEDÈNCIA, APLICACIÓ I VALORACIÓ DELS SOSTRES PINTATS AL REGNE DE VALÈNCIA: EL MERCAT DE LA FUSTA

València, com a fulgurant capital del nou Regne, aviat s'estrenà com una àvida consumidora de fusta, a la vegada que anà armant l'engranatge d'un nou mercat constructiu: el ligni.<sup>845</sup> En els estadis inicials de la seva constitució, i avantçant-se de forma previsor a als posteriors esdeveniments, el 30 de gener de 1267, a Alzira, Jaume I establí un privilegi segons el qual es concedia la facultat perquè la fusta tallada pels habitants del Regne pogués transportar-se per qualsevol mitjà, lliure i francament.<sup>846</sup> El llenyam era habitualment conduït a la ciutat per via fluvial, gràcies a la seva natural flotabilitat i atesa la immediatesa i economia que ofería dit mètode.<sup>847</sup> El caudal del Túria, el Xúquer -que connectava i abastia les poblacions d'Alzira, Gandia o Xàtiva- i el seu afluent Cabriel vertebraven la xarxa de canals distributius.<sup>848</sup> Amb aquesta

<sup>845</sup> Aquest mercat desenvolupà una àmplia gama de productes amb aplicacions arquitectòniques i estructurals de diversa índole, tals com sostrades, embarcacions marítimes així com aplics de caire decoratiu i mobiliari: SANCHIS, Manuel. *La ciutat de València...* ob. cit., pp. 175-176, 179. Teresa Izquierdo dedicà la seva tesi doctoral a l'estudi de l'ofici de fuster a la València medieval: IZQUIERDO, Teresa. *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Amadeo Serra). València: Departament d'Història de l'Art, Universitat de València, 2011. Tesi doctoral disponible a TDX, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.tdx.cat/handle/10803/78998>». Consulta: octubre 2019. Producte d'una revisió i acurada síntesi de la mateixa, i de col·laboracions amb altres autors, han sorgit les següents monografies: GARCÍA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer la obra gòtica...* ob. cit., pp. 83-112. IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria a la València medieval (138-1520)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2014.

<sup>846</sup> Font original: *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*. València, 1515, f. 21; privilegi 74. Font consultada: ARCINIEGA, Luis. «El abastecimiento fluvial de madera al Reino de Valencia» a, MONTESINOS, Josep; POYATO, Carmen. (Eds.). *La Cruz de los tres Reinos. Espacio y tiempo en un territorio de frontera*. Conca: Universidad de Castilla la Mancha, 2011, p. 107.

<sup>847</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 21. IZQUIERDO, Teresa. «Veedors, markejadors, maestros: el valor de la experiència en la carpinteria medieval. El ejemplo valenciano», *Anuario de Estudios Medievales*, 44/2, juliol-desembre 2014, p. 897. PALAIA, Lilianna. «El diseño y la construcción de armaduras lúneas de cubierta sobre obras de fábrica: Análisis de tres casos en la C. Valenciana», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 13, 2002, p. 100. ÍDEM. «El marco valenciano y su importancia en el empleo de la madera estructural durante los siglos XIV al XVIII» a HUERTA, Santiago (et al.). *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela 26-29 de octubre de 2011*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, p. 1033. VIDAL, Jacobo. «Con su madera se hacen alfarjes para edificios regios: Tortosa como centro de producción y distribución de madera para la construcción», *SVMMA*, 6, 2015, p. 27. Amb major aprofundiment: GARCÍA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 88-92, 94-96. IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., pp. 240-251.

<sup>848</sup> Sobre aquest argument vegeu: ARCINIEGA, Luis. «La madera de Castilla en la construcción valenciana de la Edad Moderna» a, SERRA, Amadeo (Ed.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València, 2010, pp. 287-348, esp. 291-298. IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., pp. 254-256. PIQUERAS, Juan; SANCHIS, Carmen. «El transporte fluvial de madera en España», *Cuadernos de Geografía*, 69-70, 2001, pp. 127-162, esp. 146-152.



maniobra política el Conqueridor fixà una regalia<sup>849</sup>, que fou perpetuada en el temps pels seus successors, assegurant-se la seva contínua i dominant posició envers l'abastiment de materials arquitectònics, tant necessaris en l'actiu procés de colonització. En aquesta mateixa direcció, Pere el Gran, l'1 de desembre de 1283, concedí un privilegi a València per a l'ús de les rambles, facilitant la descàrrega de la fusta i convertint aquest espai en una esplanada per al dipòsit i posterior adjudicació dels lots de fusta, també coneguts per la documentació del XIII i XVI com *cabanya* o *cabana*.<sup>850</sup> L'emmagatzematge era necessari perquè la fusta pogués eixugar-se i fos marcada en funció de l'obrador al que estigués destinada, on arribava empesa per carros arrossegats per animals de càrrega, una activitat que tenia lloc pels carrers de la ciutat i, en conseqüència, fou regulada per les autoritats municipals.<sup>851</sup>

L'articulació d'aquest comerç aviat s'organitzà, apareixent en primera instància societats de contractistes compostes per fusters, mercaders o *cabaners*, que lideraven tant la conducció dels troncs com la seva posterior compravenda. Teresa Izquierdo i Juan Vicente García Marsilla assenyalen en aquesta direcció a determinats personatges, que en el rastreig documental de les seves activitats podrien arribar a considerar-se com a proveïdors i comercials de la fusta, a pesar de l'ambigua referència *fuster del Mercat*. Entre ells destaquen a Berenguer de Bellprat -documentat al call jueu de València entre 1381 i 1421-, Jaume de Montsó -referenciat en les obres de les torres dels Serrans des d'almenys 1395 fins 1412- o la saga encetada per Andreu Estopinyà, implicat en l'obra del portal dels Serrans l'any 1399.<sup>852</sup> La seva institució quedaria refermada a mitjans del segle XV, quan els investigadors detecten la consolidació de l'ofici de *cabaner*, exemplificat a través de casos com la del *maderer de València* Domingo Jordà o la del

<sup>849</sup> La regalia era una preeminència o prerrogativa que només podia exercir el poder reial, en qualitat de suprema potestat: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., p. 89.

<sup>850</sup> Font original: Privilegi LXXIX de Pere III el Gran. Concedit a València l'1 de desembre de 1283, f. 42r-43r. Fonts consultades: IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 243. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 90 (nota 205), 96.

<sup>851</sup> IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 255. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 94-96. La documentació referent a l'obtenció de llenyam per les obres del Castell del Rei de Tarragona compilada per Isabel Companys i Núria Montardit avala igualment aquesta manera de procedir: *El Castell del Rei en temps de Jaume II: edició comentada dels llibres de comptes de l'obra, 1313-1317*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1995, pp. 75-77.

<sup>852</sup> GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., p. 97.

*cabanyer de fusta* Bernat Portalés el 1474, certificant l'assentament d'aquesta terminologia valenciana.<sup>853</sup>

### 8.1 Els agents dins la xarxa mercantil: proveïdors, praxis i centres de distribució

Les espècies emprades més comunes foren el pi silvestre o ros (*pinus sylvestris*), també conegut en territori valencià i català com 'pi roig', i el pi halepensis (*pinus halepensis*), també anomenat 'de riu', probablement en honor al seu mitjà de transport principal.<sup>854</sup>

La seva transferència també podia ser combinada per terra, gràcies al sistema de rais i fusts, documentat coetàniament en diversos punts d'Occident, com en territori francès.<sup>855</sup>

Juntament amb València, Tortosa esdevingué un altre punt de referència en l'obtenció i distribució de llenyam, sent aquest procedent dels Pirineus<sup>856</sup> o de cims i muntanyes properes, com els Ports de Beseit i la Serra de Cardó, essent canalitzat a través de l'Ebre i d'afluents com el Segre, la Noguera Pallaresa, la Ribagorçana o el Cinca.<sup>857</sup> El protagonisme tortosí vingué donat per la seva posició estratègica, alçant-se com un port mediterrani que facilitava la connexió dels nuclis aragonesos -com la ciutat de Saragossa- amb la desembocadura de l'Ebre.<sup>858</sup> Joan Domenge, Jacobo Vidal, Teresa Izquierdo i Juan Vicente García Marsilla han cridat l'atenció sobre els gravats de les

<sup>853</sup> Al llarg del segle XV les societats comercials dedicades a la compravenda de fusta quedarien perfectament organitzades, amb unes pràctiques definides i estipulades: IBÍDEM, pp. 98-101.

<sup>854</sup> L'ús generalitzat del pi s'explica per la seva ductilitat i resistència però altres espècies, com l'alzina o el lledoner, també foren àmpliament consumides: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 85-88.

<sup>855</sup> FURESTIER, Denis. «Les radeliers de la Durance» a, BERNARDI, Philippe (Ed.). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. Editions du Fournel, 2008, pp. 92-93. ÍDEM. «Les radeliers de la Durance», *Forêt Méditerranéenne*, T. XXIII, 1, juny 2002, pp. 65-74. Per majors especificitats sobre el transport terrestre de la fusta a València vegeu: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 108-112.

<sup>856</sup> Sobre la producció de fusta procedent dels Pirineus i el seu transport per l'Ebre i els seus afluents consulteu: PIQUERAS, Juan; SANCHIS, Carmen. «El transporte...» pp. 138-143. Vegeu també: COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei...* ob. cit., pp. 75-77.

<sup>857</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir...» ob. cit., p. 21. VIDAL, Jacobo. «Con su madera...» ob. cit. p. 28. Bibliografia específica sobre l'explotació i gestió forestal tortosina: CURTO, Albert. «La gestió dels Ports durant la baixa edat mitjana», *Recerca*, 5, 2001, pp. 21-52. FORCADELL, Antoni. «La gestió forestal dels Ports de Beseit al segle XVII. Explotació i conflictes entre La Sénia i Tortosa», *Lo senienc*, 6, 2009, pp. 16-32.

<sup>858</sup> Sobre la possible procedència dels carregaments de fusta que arribaven a Tortosa vegeu: BLÁZQUEZ, Carlos; PALLARUELO, Severino. *Maestros del agua*, T.II. Saragossa: Gobierno de Aragón, 1999, pp. 383-384, 414-416. FERRER, Maria Teresa. «Boscos i deveses a la corona cataloaragonesa (segles XIV-XV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 20, 1990, pp. 485-540.

ciutats de Lleida i València, signats per Anton van den Wyngaerde l'any 1563, coneguts per la seva qualitat i detall sobre l'activitat de les urbs, on encara pot observar-se el pas dels rais [Figs. 7-8].<sup>859</sup> Teresa Izquierdo ha afegit, a aquestes imatges, el gravat realitzat per Martín Rico i Ortega a partir el dibuix de José María Cortés i Bau publicat a *La Ilustración Española y Americana* el 1893, on es mostra el descens de troncs de fusta des d'Ademús fins Mislata pel Túria.<sup>860</sup>

Respecte la procedència de la fusta arribada a València s'estima que provenia majoritàriament de boscos aragonesos i castellans, corresponents a les actuals províncies de Terol i les serralades ibèriques de Conca.<sup>861</sup> La circulació de mercaderia lígnia per aquests territoris no estigué exempta de polèmica; la fusta aragonesa, en el seu viatge cap a la ciutat del Túria, havia de passar per terres castellanques, situació que fou aprofitada per carregar-la d'impostos, amb conseqüents litigis intermitents entre València i Castella al llarg del segle XIV-XV.<sup>862</sup> Quan el conflicte tenia lloc el rei d'Aragó era forçat a intensificar les explotacions de recursos naturals propis en la seva jurisdicció, com professà Martí l'Humà el 29 d'abril de 1406 en una carta dirigida als *jurats i bons hòmens* de Terol i comendador de Vilella, en motiu de les obres d'un monestir de celestins a la ciutat de Barcelona:

<sup>859</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 21. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., p. 92. Sobre la importància històrica dels gravats d'Anton Van den Wyngaerde: KAGAN, Richard (Dir.). *Ciudades del siglo de oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986, pp. 155-159 (Lleida), 200-207 (València).

<sup>860</sup> IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 251.

<sup>861</sup> El pi roig abundava en aquestes àrees, una varietat especialment apreciada en la construcció i emprada en aplics arquitectònics. Per un mapa sobre les explotacions línies peninsulars i les principals vies fluvials consulteu: PIQUERAS, Juan; SANCHIS, Carmen. «El transporte... ob. cit., p. 130.

<sup>862</sup> Máximo Diago en aquest sentit explicita com el 1333 els exportadors de fusta aragonesa denunciaren als castellans per carregar gravàmens en el seu pas pel riu Guadalquivir en la travessia cap a València. Pere d'Aragó i Anjou, infant d'Aragó i fill menor de Jaume II i Blanca d'Anjou, actuà amb represàlies contra els ciutadans de Moya (ACA, Cancelleria, Reg. 568-226, Saragossa, 22-IV-1333). En altres ocasions, el pas per Castella suposava la retenció de la partida de llenyam, sota al·legacions que la seva procedència no era aragonesa sinó castellana, com succeí el 1435 (ACA, Cancelleria, reg. 2975-133, València, 30-IV-1435): DIAGO, Máximo. «Introducción al estudio del comercio entre las coronas de Aragón y Castilla durante el siglo XIV: las mercancías objeto de intercambio», *En la España Medieval*, 24, 2001, pp. 69 (nota 79)-70 (nota 82).

«[...] muyta fusta, la qual conviene que hayamos de nuestra senyoria, pues de las partidas de Casteilla no entra assín como solía [...] que del pinar del termino de aquexa ciudat nos dedes mil pinos de los más bellos que s'i poran trobar [...]». <sup>863</sup>

Les tibantors entre ambdues corones no evitaren tanmateix l'aparició de pactes, com demostra el desenvolupament mercantil del Marquesat de Moya, una àrea que característicament es sobre explotà de tal manera que al segle XVIII ja estava absolutament amortitzada.<sup>864</sup> L'inici d'aquesta massiva exportació podria enquadrar-se pels volts de 1322, quan Alfons IV d'Aragó decidí incentivar les transaccions de fusta procedents de Moya alliberant-les d'impostos en la seva arribada a València, gràcies al fet que eren acompanyades per una carta de guiatge que les assegurava.<sup>865</sup> Resultats d'aquest intens flux comercial es concreten en obres com la del Consolat de Mar de la Llotja de Mercaders de València, on la documentació recollida per Salvador Aldana testimonia el requeriment i aplicació arquitectònica de peces procedents de Moya el 1533:

«[...] vista una letra feta per los mag. jurats predecesors e ses magnes, a XVI de juliol del any ppssat. MDXXXII y dirigida al mg. en Goncalbo ferrandiz majordom del Ille. marques de moya ab la qual li fonch scrit que fes tallar XVIII tirants de XXXXI palms que fossen de gruix de galga de scisa molt atorzada y de bon melis sense ninguna sema pal consolat de la lonja nova de la dita ciutat [...]». <sup>866</sup>

En els documents baix medievals és quelcom comuna l'expressió 'de bon melis', atès que la fusta requeria d'uns controls de qualitat, que els promotors recalraven de manera explícita. En aquest sentit val la pena recuperar el conegut contracte sobre la construcció de l'església i coberta d'Olocau del Rei (1298), a l'actual província de Castelló:

<sup>863</sup> Font original: ACA, Cancelleria, Reg. 2248, f. 206r-v. Font consultada: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1979, p. 187, doc. 131. Máximo Diago recupera la referència i la contextualitza en les seves investigacions sobre les relacions comercials entre Aragó i Castella al segle XIV: DIAGO, Máximo. «Introducción... ob. cit., p. 70 (nota 83). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 23).

<sup>864</sup> PALAIA, Lilitana. «El marco valenciano... ob. cit., pp. 1033, 1040 (nota 5).

<sup>865</sup> Font original: ACA, Cancelleria, reg. 247-38, Tortosa, 23-III-1322. Font consultada: DIAGO, Máximo. «Introducción... ob. cit., p. 72 (nota 91).

<sup>866</sup> Font original: AMV, MC. A66/1533-34/26 juny 1533. Font consultada: ALDANA, Salvador. *La Lonja de Valencia*, Vol: Documentos. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1988, p. 55 (DA nº16). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 33).

«[...] Et la cuberta de la església que sie feyta de justa, en aquesta manera: Que age en cada arcada V lomerres de meliz ben planegades, e que agen I palm d'alna de gros a tots cayres. Et los cabirons de la cuberta, que sien de bon meliz, e que sien serradizs e ben planegats, e que agen mig peu d'alt e la palmada de gros. Et en la cuberta de la església, que agen dels dits cabirons aytants com obs n.i age, en axí que age de cabiró a cabiró I palm d'alna. Et que age de cabiró a cabiró sobre les lumeres botgers, aytantes com obs n.i age, a coneixença dels bons hòmens. Et la cuberta de la dita església, que sie feyta de bona fulya de meliz ben planegada; e que age parafuls de Ia taula a altra, en les suintures deïds les taules; e que sien clavades a bones caxes de ferre, a coneixença dels bons homens; e que la cuberta que plech fora la paret a totes parts I palm. Et la cuberta, desús la fulya, que sie feyta de bones canals de meliz serradiçes. Et que sien clavades ab bons claus de ferre, a conexença dels bons hòmens del dit loch [...]».<sup>867</sup>

Que fos tallada en 'bona luna' -expressió que indicava el període més adequat per la tala, habitualment entre la tardor i l'hivern- era un altre dels requisits perquè aquesta matèria primera fos considerada apta per la construcció.<sup>868</sup> Un correcte assecat -a València hi havia establert la quarantena- i unes determinades dimensions, estipulades en funció de la peça, culminaven a grans traces el procés de supervisió del llenyam.<sup>869</sup> Característicament, la ciutat gaudí d'un sistema de classificació propi, el 'marc valencià', que distingia les peces segons la seva llargària, amplitud i gruixària: *totxo, milloria, sisa, madero, quadern, sisè, roden, cabrio i cabiró*.<sup>870</sup> Aquesta tasca fou exclusiva dels *marquejadors* des de la primera dècada del segle XVI, sent primerament assumida pels *veedors*, considerats com els artesans amb major coneixement del seu ofici. La implantació

<sup>867</sup> Font original: AMO, Pergamí original. Font consultada: GARCÍA EDO, Vicente. «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey» a, MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dir.). *Una arquitectura gótica mediterránea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 169-174, esp. 172-173. Sobre aquesta qüestió Joan Domenge i Jacobo Vidal apleguen altres documents sobre construccions realitzades en l'àmbit de la Corona entre els segles XV i XVI: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 25. Per una transcripció completa del contracte vegeu l'annex inclòs en el segon volum (doc. 2).

<sup>868</sup> BERNARDI, Philippe. «L'influence de la lune» a, BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. Editions du Fournel, 2007, pp. 69-70. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 25. IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., pp. 252-254. VIDAL, Jacobo. «Con su madera... ob. cit., pp. 35-36.

<sup>869</sup> Interessants, perquè refermen aquesta informació, són les dades que proporcionen els llibres de comptes del Castell del Rei de Tarragona, revisats per Núria Montardit i Isabel Companys: *El Castell del Rei...* ob. cit., pp. 70, 75, 129 (febrer i març de 1314: ACA, Reial Patrimoni, Apèndix General X-78, f. 22v).

<sup>870</sup> IZQUIERDO, Teresa. «Veedores... ob. cit., p. 897 i ss. La mateixa autora proporciona descripcions i taules d'equivalències sobre cadascun d'aquests termes a: ÍDEM. *La fusteria...* ob. cit., pp. 256-265. Per una síntesi: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa. *Abastecer...* ob. cit., pp. 102-107. DIODATO, Maria. «Forjados y cubiertas» a MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (Eds.). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, Vol. II. València: Generalitat Valenciana, 2015, pp.493-495.

d'aquesta figura experta tingué origen en el privilegi establert per Jaume I el 17 de novembre de 1270, que concedia als jurats i al justícia de la urbs l'elecció de dos artesans procedents de cada corporació.<sup>871</sup> El monarca, d'aquesta manera, establí un punt de referència i unes directrius que marcaren la personalitat jurídica de les primeres confraries.

Gràcies a aquesta documentació, autors com Teresa Izquierdo, han pogut constatar que la corporació al·lusiva a l'ofici de fuster va organitzar-se poc després de la pressa de València el 1238, amb una trajectòria que culminaria l'any 1424, moment en què s'establiren els primers estatuts laborals, producte del degoteig de privilegis concedits per monarques com Pere el Gran i Alfons III d'Aragó.<sup>872</sup> Les confraries devotes de caràcter assistencial en foren el germen, aprofitant la intensa concentració de tallers, derivada d'una activitat mercantil urbana en alça que ja destacava en el darrer quart del segle XIII, convertint als fusters en una de les corporacions amb major projecció de tota València.<sup>873</sup> Aquestes primeres confraries d'ofici es forjaren a través l'associacionisme veïnal, incentivat per l'establiment de grups de colons amb uns mateixos interessos laborals i socials, sota l'empara de quaters d'arrel intencionadament religiosa. En el *Llibre de Repartiment de València* hi ha palesa un clara voluntat corporativista, que havia de suplantar l'anterior identitat, la islàmica. D'aquesta manera, el procés de colonització, a nivell arquitectònic, tingué com a prioritat la configuració d'un paisatge monumental clarament diferenciat, amb esglésies, parròquies, convents urbans i monestirs que havien de vertebrar el gruix ciutadà i proporcionar-li un entramat favorable al seu desenvolupament. La fusteria, com tants altres oficis, nasqué en aquest ambient associacionista, amb primeres organitzacions benèfiques i assistencials que poc a poc anaren forjant una estructura administrativa i adquirint presència institucional, primer en forma de confraria que poc a poc anà cristal·litzant, amb el pas del temps i el reconeixement jurídic, en els coneguts gremis, ja en la plenitud del XV.

<sup>871</sup> 'De elegendis duos probis hominibus ex uno quoquem officio ad videndum et constituendum ne in officio ipso fiat fraus et de iuramento ipsorum isti vocentur vulgariter vehedors'. Privilegi LXXXIII atorgat per Jaume I a València el 17 de novembre de 1270 Font consultada: IZQUIERDO, Teresa. «Veedors... ob. cit., p. 888 (nota 9). Per una transcripció del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 1).

<sup>872</sup> IZQUIERDO, Teresa. «Veedors... ob. cit., p. 905.

<sup>873</sup> IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., pp. 23-30.

Tornant a la qüestió sobre els orígens del llenyam arribat a València cal mencionar que el Marquesat de Moya no fou l'únic proveïdor castellà conegut; també està documentada la partida d'Enguídamos, descarregada a través del Xúquer i el Cabriel. Per tant, no resulta estrany que la fusta destinada a les reparacions del castell de Xàtiva hi provingués.<sup>874</sup> Certes referències documentals donen testimoni de les transaccions efectuades entre Marco Pérez, veí d'Enguídamos, amb ciutadans valencians en el segon quart del segle XIV.<sup>875</sup> En època moderna, València continuà perpetuant les sol·licituds de material ligni, arribant aquest per Cullera –per ésser la desembocadura del Xúquer- i Vinaròs, que destacà amb unes infraestructures portuàries al servei de les galeres reials. La seva proximitat respecte l'encontre d'aigües dolces arribades per l'Ebre amb les salades del Mediterrani convertí la població en un important centre de redistribució de bigues i taules procedents de terrenys boscosos geogràficament propers, tals com Benifassà.<sup>876</sup>

Més enllà d'aquestes 'canteres' de fusta, que subministraven a l'engròs, apareixen documents que de manera tímida deixen entreveure altres iniciatives mercantils: les impulsades pel sector privat. Un sector controlat per membres de l'elit dominant, que decidiren incórrer empresarialment en una xarxa comercial tant fructífera com la de la fusta. Entre ells destaca Arnau Valeriola (†1367)<sup>877</sup>, canvista del Consell Municipal, financer i jurat de la ciutat de València, documentat en el segon terç del segle XIV.<sup>878</sup> Amb tota probabilitat fou fill de Bernat de Valeriola, oriünd de Navarra i establert a la ciutat arran el procés de colonització, partint amb Arnau la branca valenciana del llinatge. D'entre les seves múltiples activitats interessaven específicament els drets d'explotació dels pinars de Benifassà i Corriós, citats en el seu testament a través d'uns

<sup>874</sup> PALAIA, Lilià. «El marco valenciano... ob. cit., pp. 1033-1034.

<sup>875</sup> Máximo Diago recull notícies constatant un deute de fins a 963 sous reials de València per raó de fusta a favor Marco Pérez (ACA, C, reg. 171-195v, València, 4-III-1321): DIAGO, Máximo. «Introducción... ob. cit., p. 72 (nota 94).

<sup>876</sup> ARCINIEGA, Luís. «El abastecimiento... ob. cit., p. 105. ÍDEM. «La madera... ob. cit., p. 290.

<sup>877</sup> Joan Domenge i Jacobo Vidal recullen alguns exemples documentats entre els segles XIV i XVI: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., pp. 23-24.

<sup>878</sup> Per un perfil biogràfic d'Arnau Valeriola vegeu: «Arnau Valeriola», *Real Academia de la Historia*, recurs en línia. Direcció URL: «<http://dbe.rah.es/biografias/108182/arnau-de-valleriola>». Consulta: novembre 2019. Del personatge també se n'ha conservat el seu sepulcre, conservat en el fons del Museu de Belles Arts de València: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «La tumba de un banquero. El sepulcro de Arnau Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia» a, BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (València, Septiembre 1996)*. València: Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 467-470. ÍDEM. *Vivir a crédito en la Valencia medieval: de los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*. València: Universitat de València, 2002, p. 111.

poders cedits a un altre ciutadà valencià, Jaume de Castre. De les tasques de comercialització se n'encarregaven respectivament Pere Colomer, que les venia a Barcelona, i Bernat Fonollosa, que les exportava a Mallorca.<sup>879</sup> Els boscos de Benifassà, emmarcats en el parc natural de la Tinença, foren un territori que formà part de la campanya d'expansió i ampliació dels territoris de la Corona en temps de Jaume I, que la constituí el 1233 comprnent els pobles de Castell de Cabres, Boixar, Coratxar, Fredes, Bellestar, Bel i la Pobla de Benifassà, units sota la jurisdicció del Monestir cistercenc de Santa Maria.<sup>880</sup>

## 8.2 Judicis de valor entorn als sostres pintats: reflexions d'alguns casos documentats

La documentació, a banda de proporcionar dades que permeten dibuixar les traces configuratives d'aquest mercat replet d'intenses transaccions també ha servit per comprendre el destí dels lots de fusta aplegats a València. Les sostrades i embigats esdevingueren una de les múltiples manufactures que oferia la transformació de troncs, amb una aplicació tant popularitzada que sovint es contrastada, per la seva oposició, amb l'opinió verbalitzada per Francesc Eiximenis.<sup>881</sup> L'enciclopèdica obra *Lo Crestià*, tot i que inacabada pel seu extensíssim abast, conté, en el seu dotzè llibre, una expressa, enormement coneguda i contundent negativa vers les cobertes línies. Unes paraules doblement interessants per haver estat escrites a les acaballes del segle XIV, coincidint amb l'estadia valenciana del frare:

<sup>879</sup> Font original: AHPB, Pere Martí, 17/II, s/f (09/07/1369). Font consultada: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 23.

<sup>880</sup> Font original: Concòrdia entre fra Vidal d'Alguaire, abat del monestir de Poblet i el bisbe de la catedral de Tortosa, Ponç de Torrella sobre els drets en el territori de Benifassà. AHN, Clergat, Pergamins, Carpeta 418, nº II. Còpia original inferior partida per alfabet. Font consultada: DOMÈNECH, Vicent. «Com naix i creix el monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà en temps de Jaume I el Conqueridor», *Boletín de Divulgación cultural*, Año XV, Número 85, Enero/Junio 2011, pp. 28-40 i 81-83 (Annex VII: 1233, agost 13).

<sup>881</sup> Entorn Francesc Eiximenis i la seva relació amb València consulteu: BADIA, Lola. «Girona, València i Francesc Eiximenis», *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 4, 1984, pp. 95-98. MARTÍN, Catalina. «Francesc Eiximenis y la espiritualidad del siglo XIV valenciano a través de su obra *Lo Crestià*», *Dilema: revista de filosofía*, 3, 5, 1999, pp. 96-97. MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dirs.). *Una arquitectura...* ob. cit., pp. 117-120. RAMÓN, Lluís. «El transcoro de la Catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 24, 2015, pp. 37-51.



«[...] En temps d'aquet Guillem, Arbeus, rey de les Índies sobiranes, príncep fort savi, trobà novella manera de edificar cases, ço és, que ensenyà de fer cases de volta e sens tota fusta sinó en portes e en finestres. E ordenà que tothom quiv volgués obrar agués fet tots sos sostres e migans e terrats de volta feta de rajola e de guix, puys sen [459v] pogués trobar en còpia. Açò manà per les següent raons: La primera, car l'obra n'és pus bella e n'és pus ferma e n'és pus segura, car no s'i pren foch, e n costa menys que sis feya de bona fusta dolada per mans de mestre; e axí matex és obra pus durable, car no s podrex axí com fa la fusta; no-res-menys, que si són cases fora mur los enemichs no les desfan per raó que vullen la fusta cremar e sen vullen ajudar a ginys o a altres coses; e si u volen desfer és-los gran affany sens profit, e per tal ho lexen que no y noen [...]».<sup>882</sup>

No hi ha dubte, l'escriptor franciscà considerà els teginats com a obres fràgils, caduques i fàcilment peribles atesa la seva materialitat.<sup>883</sup> En canvi, la pedra, en paraules seves, oferia major estabilitat, economia, bellesa i perdurabilitat.<sup>884</sup> Certament, la fusta, en tant que material porós i inflamable estava exposat al pas del temps, al foc i a les inclemències meteorològiques.<sup>885</sup> Mostres d'aquesta vulnerabilitat han quedat reflectides en episodis com el viscut a la Casa de la Diputació General de València, on la

<sup>882</sup> EIXIMENIS, Francesc. *Dotzé llibre del Crestià. Segona Part, II* (ed. Curt Wittlin et al.). Girona: Colegi Universitari de Girona, Diputació de Girona, 1987, p. 511 (Capítol DCCCXCIII: Qui continua la dita matèria parlant de traersures e de males astúcies, 37-49). Document recollit a l'annex del segon volum (doc. II).

<sup>883</sup> Amadeo Serra, Teresa Izquierdo, Joan Domenge i Jacobo Vidal reflexionen sobre la seva postura: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 11. ÍDEM. «Les cobertes de fusta a la Corona d'Aragó (època medieval i moderna)» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaira... sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patriomini Consultors 2.0 edicions, 2019, pp. 73-75. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «De bona fusta dolrada per mans de mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)» a, BROUQUET, Sophie; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (Eds.). *Mercados de lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, p. 292. Francesc Eiximenis també considerà que el treball escultòric aplicat a la fusteria encaria doblement els encàrrecs. Dit fet és interessant ja que en aquest període, a València, començaven a aparèixer cobertes línies que incorporaven la talla, superant les produccions exclusivament policromes dels segles XIII-XIV: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografia cívica... ob. cit., p. 189.

<sup>884</sup> Antoni Conejo avalua aquestes observacions tècniques en les següents treballs: CONEJO, Antoni. «Volta de rajola, volta de maó de pla o volta catalana: reflexiones en torno a las bóvedas tabicadas en Cataluña durante los siglos del gótico» a, ZARAGOZÁ, Arturo (et. al.) (Eds.). *Construyendo Bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional sobre Bóvedas tabicadas (Valencia 26, 27, 28 de mayo de 2011)*. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 101-117. ÍDEM. «L'obra n'és pus bella, e n'és pus ferma e n'és pus segura. La volta catalana: segles XIV-XV» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaira... sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patriomini Consultors 2.0 edicions, 2019, pp. 1-23.

<sup>885</sup> Jacobo Vidal i Joan Domenge recullen exemples que mostren la preocupació de determinats promotors en projectes edilicis on la màxima fou la perdurabilitat de l'obra línia: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., pp. 11-13.

filtració d'aigua de pluja acabà podrint diverses bigues, induint a una renovació que tingué lloc l'any 1500:

«[...] Item una cuberta qui sta sobre una naya estat puja lo pou de la dita casa com stigues molt podrida e que tota se caya ses derrocada e tornada a fer ab bigues parrafulla e mig listo en la qual hia cinch bigues [...]». <sup>886</sup>

Amb data el 29 de novembre de 1507 ha arribat una altra referència que similarment atengué les conseqüències de la putrefacció de la fusta, motiu pel qual els ducs de Gandia encarregaren el desmuntatge i reparació d'una sèrie de plafons presents en les sostrades de la seva residència valenciana:

«[...] Primerament, es stat pactat e concordat entre les dites parts que los dits mestres Joan Perales e mestre Guillem Gilabert fusters han a deffer les cubertes de fusta dels dos studis de la dita casa [...] los desfaran e desclavaran e posaran la dita fusta en lo loch de la casa quells sera mostrat perque alli se conforme fins que les tornen a fer. // Item son obligats los dits mestres, tota hora que la senyora duquessa manara tornar a fer los studis en altra part de la dita casa, tornar a fer les dites dues cubertes a totes sesdespeses, axi de claus com de altres coses necessàries en la forma que de primer staven, puix la senyora duquessa les done les parets fetes. // Item son obligats los dits mestres a conservar la dauradura e pintures de les dites cubertes e coxades e si alguna cosa se guastara e desfflorara vinga a carrech dels dits mestres tornar-lo en la forma que stava ia sa despesa. // Item lo dit senyor Comanador Cabanilles en lo dit om es obligat a donar los obrers de vila pera quels faça les regates en les parets pera lenar les bigues e tornar-los en la paret com fora mester tornar a fer los dits studis e cubertes. // Item mes se obliga lo dit senyor Comanador en lo dit nom que si en les dites cubertes havia alguna cosa posada la qual no pogues tornar a scriir, la senyora duquesa los haia a donar la fusta e fer-la pintar la hagen a obrar de mans. // Item que la conexura de aquesta fusta si es podrida o no es podrida haia de juzgar mestre Joan Maçano, obrer de vila [...]». <sup>887</sup>

<sup>886</sup> ALDANA, Salvador. *El palacio de la 'Generalitat' de Valencia*, Vol. III: Documentos. València: Generalitat Valenciana, 1992, pp. 38-40, esp. 39 (doc. 10: 13 de febrer de 1500. Memorial de Miquel Ruvio, 'obrer de vila', per treballs fets a casa. ARV, Generalitat, 'Provisions', 1500-1502, Sig. 2969).

<sup>887</sup> Font original: ARV, Protocols, Sig. 4534 (Notari Joan Garcia). Font consultada: FALOMIR, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 515-516 (doc. 9). Per una transcripció completa del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 31).

Dits problemes, o més ben dit necessitats de manteniment i conservació, ni evitaren les demandes ni frenaren la producció línica. S'han conservat quantiosos testimonis escrits que donen fe del desig exprés de determinats comitents per promoure teginats. Del Real de València, per exemple, es tenen distintes referències que il·lustren -en anys successius- la voluntat reial per cobrir distints espais i cambres amb sostrades de fusta. A propòsit la cambra dels timbres, Joan I d'Aragó, el 1392 expressà *car de fusta volem que sia cuberta*.<sup>888</sup> El 1442, durant el regnat d'Alfons el Magnànim, la sala ubicada entre les dues torres de la façana del Real Vell fou igualment coberta amb fusta: «*certes obres en lo Reyal vell [...] ço ès en cobrir així de fusta qu'és entre les .II. torres del dit Reyal vell [...]*».<sup>889</sup> Molt més explícits foren els Diputats del General de València el 1512, que no només encarregaren una sostrada sinó que en recalcaren les seves qualitats arquitectòniques i simbòliques, tal i com recull Salvador Aldana en un document altament significatiu:

«[...] *més durable, e més abultada, e de més condició e més honorosa que los revoltos de algeps e ragola, per més rellevats e daurats que sien, e asò s'és vist e · s veu de cascun dia per sperència, que est matern et re ocuis subgesta [...]*».<sup>890</sup>

En altres ocasions era tal el desig de perdurabilitat que el pintor rebia estrictes i específiques notes sobre com havia de culminar el seu treball. És el cas del rei Pere el Cerimoniós, qui l'any 1376 demanava al mestre Berenguer de Prelat que envernissés bé la policromia aplicada sobre els embigats del palau de la Reina a Barcelona, perquè el seu cromatisme es mantingués vibrant: «[...] *E que les façats bé envernissar, car sinó ho eren a poch*

<sup>888</sup> «[...] *portes als portals de les cambres e ales finestres. E noresmenys fets aparellar tota la fusta necessaria per ala cambra dels timbres, car de fusta volem que sia cuberta [...]*». Font consultada: ROCA, Josep Maria. «Johan I d'Aragó», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol. II, 1929, pp. 215-216. Referència documental també citada a: RUBIÓ, Jordi. *Vida española en la época gótica*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Abadía de Montserrat, 1985, p. 129 (nota 5). Per poder sufragar dites obres es demanà als jurats i prohoms de Castelló ajut econòmic així com s'especificà al mestre racional i als batlles de Sagunt i Castelló que totes les rendes estiguessin destinades a sufragar el dispendi: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., pp. 191 (nota 13), 230 (nota 14).

<sup>889</sup> Font original: ARV, Mestre Racional, registre 11606, f. 2r. Font consultada: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., pp. 191, 230-231 (nota 16). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 27).

<sup>890</sup> Font original: ARV. Generalidad 'Protocolos'. Pere Bataller. 1512. Sg. 2.734. Fonts consultades: ALDANA, Salvador. *El palacio...* ob. cit., p. 45 (Doc. DI. N<sup>o</sup>18). DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 13. Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del Segon Volum (doc. 32).

*temps les tintes perdrien lur color [...]*».<sup>891</sup> Altra documentació, igualment en el context català, no resulta tant específica sobre els motius i efectes d'un bon acabat però l'acte d'envernissar és igualment inclòs en els extractes de pagament, com a ulterior exigència qualitativa del procés pictòric. Així ho mostren els escrits referents als processos constructius del castell reial de Tarragona en temps de Jaume II, concretament els que esmenten la coberta de la capella del mateix entre l'abril de 1313 i els mesos de febrer i març de 1314<sup>892</sup>, i les cartes dirigides als pintors Jaume Castellar i Francesc Serra, encarregats de la decoració dels embigats de la sala major del Palau Reial Menor de Barcelona el 1376, referents a la promoció de Pere el Cerimoniós.<sup>893</sup> En relació a València, aquesta preocupació perquè les peces fossin degudament tractades és compartida per l'abadessa del convent de Santa Clara de Xàtiva, qui el 1404 recalca al pintor Francesc Serra la necessitat d'emprar vernís d'acabament sobre les bigues d'una sostrada de vuit arcades:

«[...] Ítem, donà la senyora a estall lo pintar de les VIII arçades a'n Francechs [sic.] Serra, segons apar en el full de paper, e donà-li de mans ab ses qolós e argent e envernissat, CCX florins. Ítem, se à vengut la senyora ab en Sera de les XCIII bigues, present mosèn en Bernat Despug e yo per XLV florins [...]».<sup>894</sup>

Altres maneres de detectar la cura, la preocupació i l'atenció dels comitents vers els resultats -imminents i a perpetuïtat- de la producció de sostrades és l'anàlisi de la pulcritud tècnica reclamada en dit procés. De manera extraordinària, pel seu escrupolós detall, s'ha conservat la documentació al·lusiva a la construcció i policromia dels embigats encarregats pels membres del Consell de Cent de Barcelona per la Casa de la

<sup>891</sup> Font original: ACA, C, Reg. 1258, f. 96v-97r. Font consultada: MADURELL, Josep Maria. «Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14, 1941, p. 143. Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 9). Contextualitzen dita documentació: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir...» ob. cit., p. 32.

<sup>892</sup> Font original: ACA, Reial Patrimoni, Apèndix General X-78, f. 5v i f. 22v. Font consultada: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei...* ob. cit., pp. 27, 67-71, 120-121, 129. Per una transcripció complerta dels documents vegeu l'annex del segon volum (doc. 5).

<sup>893</sup> Font original: ACA, Reial Patrimoni Mr. Obreria de la reina Elinor /1376-1378/ sense classificar, f. 195v. Font consultada: MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Rosa Alcoy), Vol. II. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Facultat d'Història de l'Art, 2013, p. 821 (doc. 29). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 10).

<sup>894</sup> Font original: ARV, Clero, núm. 1, 723, 2<sup>a</sup> mà, f. 18v. Font consultada: COMPANYS, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa, FRAMIS, Maite; RAMON, Núria. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, Vol. III. València: Universitat de València, 2005, p. 79 (doc. 145). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 21).

Ciutat a l'encetar-se el segle XV.<sup>895</sup> Entre març i abril de 1401 pot identificar-se com els consellers no escatimaren en materials, destacant-se en les comandes de pigments l'or fi, el vermelló i l'atzur d'Alemanya. També especificaren l'aglutinant que havia d'emprar-se, *aygua cuyt*, en senyal d'alta exigència artesanal, indicant que s'invertissin els recursos i esforços necessaris per complir amb la tasca de policromar les bigues i taules amb especial destresa. De manera reiterada, fins al punt d'ésser gairebé omnipresent dins la relació documental, pot individuar-se l'aparició d'expressions que venen a transmetre el mateix missatge: que la pintura assolís un alt grau d'excel·lència. Es recull l'ús ferm i reiterat de la paraula '*perfecció*'<sup>896</sup>, en manifestacions tals com '*e totes altres coses necessàries a perfecció de la pintura*'<sup>897</sup>, '*e de totes altres coses necessàries a deguda perfecció del dit pint*'<sup>898</sup> o '*e la resta com la dita obra o pintura hagués perfecció*'.<sup>899</sup>

Sembla doncs que respecte la valoració dels sostres no hi hagué una opinió que pugui considerar-se categòrica. Tot i així, les sostrades policromades, amb el seu extens catàleg de formes, decoracions i localitzacions, demostren com la seva aplicació fou gratament popular i apreciada. Què motivà la seva contínua presència en projectes edilicis de pes?<sup>900</sup> La resposta és clarament dual. D'una banda, hi hagueren factors que

<sup>895</sup> He d'agrair a la Dra. Licia Buttà, supervisora d'aquesta tesi, les converses mantingudes en relació aquests documents i també per haver-me proporcionat la lectura inèdita del text referent a una ponència que presentà en el simposi *Abstraction before the Age of Abstract Art*, celebrat el 18 de maig de 2019 a la Princeton University sota el títol «Geometry, Inscriptions, Abstraction in Medieval Painted Ceilings».

<sup>896</sup> Sobre aquesta relació de documents vegeu l'annex del segon volum (docs. 15-19). Joan Domenge i Jacobo Vidal recalquen que el 1504, en la documentació referent a l'estudi nou de la Diputació del General de València, també es demanà aconseguir la '*deguda perfecció*' en el teginat que hi havia d'anar emplaçat: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 31.

<sup>897</sup> Font original: AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 177v-178r. Fonts consultades: DURAN, Agustí. *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona*, Separata dels Estudis Universitaris Catalans XIV. Barcelona: s.n., 1927, p. 8 (nota I). ÍDEM. «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona» a, *Barcelona i la seva història, l'art i la cultura*, Vol. III. Barcelona: Curial, 1975, p. 238 (nota 6). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 15).

<sup>898</sup> Font original: AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 189v. Font consultada: DURAN, Agustí. *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona...* ob. cit., p. 10 (nota I). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 19).

<sup>899</sup> Font original: AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 186v-187r. Font consultada: DURAN, Agustí. «Els sostres gòtics... ob. cit., p. 238 (nota 6). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 18).

<sup>900</sup> Sobre la presència de sostrades en empreses constructives reials i nobiliàries a la Corona d'Aragó consulteu: SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta...* ob. cit., pp. 294-297. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)» a, BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. Argentièrre la Bessée: Editions du Fornel, 2007, pp. 177-217. MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Rosa Alcoy),

jugaren a favor les qüestions estructurals i econòmiques, mentre que de l'altra, foren fermes els lligats al prestigi, la dignitat i el luxe. Respecte els primers, els sostres proporcionaven una major lleugeresa estructural, eliminant la necessitat de construir murs de suport o donant peu a solucions mixtes com l'arquitectura d'arcs diafragma en combinació amb cobertes a doble vessant.

La literatura medieval, complementàriament, els lloava, incloent-los en descripcions grandiloqüents i idíl·liques d'interiors àulics, tal i com subratllen Amadeo Serra i Teresa Izquierdo en escrits cèlebres durant el temps baix medieval, com la novel·la *Tirant lo Blanc* (1490) a propòsit el Sacre Palau Imperial de Constantinopla.<sup>901</sup> La seva caiguda donà pas al *topos* literari, des d'on s'expiaren les lamentacions pel desmoronament i pèrdua de l'Imperi, desfent-se amb la ciutat el prodigi àulic del Palau i esvaint-se l'extraordinari luxe que l'havia embolcallat.<sup>902</sup> Les seves majestuoses singularitats arquitectòniques serviren a Joanot Martorell per bastir els escenaris paisatgístics i ambientals del seu capítol grec, ressuscitant el complex servint-se d'una estimulants barreja de ficció i realitat.<sup>903</sup> La fascinació experimentada per Tirant al trobar-se immers en una atmosfera que li era tremendament exòtica era similar a la que podia sentir el lector amb la successió de descripcions per un laberint arquitectònic, on hom fàcilment podia perdre's resseguint els passos del protagonista al llarg d'un vast conglomerat de pavellons, cambres, jardins, salons, patis, terrasses, capelles i espais públics. L'experiència, dins i fora el paper, esdevenia doblement embriagadora. A l'insuflar vida al desaparegut context espacial i sensorial de l'antiga i bella Constantinopla projectà major epicitat sobre la tasca croada que havia d'acomplir l'heroi, un impossible en la realitat, alimentant el mite d'allò que havia estat.

---

Vol. I. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Facultat d'Història de l'Art, 2013, pp. 80-261 (Capítol IV: Els embigats de Barcelona).

<sup>901</sup> SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta...* ob. cit., p. 293.

<sup>902</sup> Per una aproximació a la ciutat: RAPP, Clàudia. «A medieval cosmopolis: Constantinople and its foreign inhabitants» a, ASGEIRSSON, Jon Ma.; VAN DEUSEN, Nancy (Eds.). *Alexander's revenge. Hellenistic Culture through the centuries*. Reykjavik: University of Iceland Press, 2002, pp. 152-171.

<sup>903</sup> En la biografia de l'autor no es té constància documental de la seva visita a Constantinopla, no obstant, sí que són coneguts els seus viatges a Gran Bretanya, Portugal i Nàpols dels quals adquirí l'experiència de viatjar i on tingué a l'abast fonts històriques i literàries. Per una relació sobre els relats i testimonis que probablement fonamentaren la recreació martorelliana vegeu: IZQUIERDO, Teresa. «Un Palacio para un héroe: la representación del Sagrado Palacio Imperial de Constantinopla en el *Tirant lo Blanc*», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 487-497, esp. 490-492.

El bombardeig d'imatges mentals sobre traçats artificiosos i opulents on queda patent l'esplendor del vell Imperi converteix al *Tirant lo Blanc* en una finestra fiable a la memòria col·lectiva medieval europea, reflectint l'interès resilient que aquesta conreà envers les especulacions imaginatives sobre el recinte del Palau. La novel·la inclou completes i creatives referències a mosaics d'especial luminiscència, tapissos, pintures murals però també interessants esmenes a sostrades, com ha estat mencionat. En el saló de recepció conegut com 'dels 19 *Accubita* (Divans)',<sup>904</sup> el sostre apareix com una representació de la volta celest, amb l'ús constant i altern del daurat i el blau. Aquesta paleta cromàtica, per Jordi Rubió, posteriorment recollit i validat per Teresa Izquierdo, suggereix les decoracions d'exemplars lignis presents en la Corona d'Aragó, com l'embigat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València, el Palau de l'Aljaferia de Saragossa o el Castell de Santa Coloma de Queralt.<sup>905</sup> Aquesta associació resulta encisadora com idea però em plantejo que cal tenir en compte que la combinatòria de blaus i daurats és antiquíssima i que tant l'ús de pigments de tonalitats blavoses o l'orpiment així com materials com el pa d'or estigueren igualment subjectes a una riquesa natural pròpia. La seva mera aplicació proporcionava vistosos flaixos, vestint i enaltint la presentació final de l'obra.

Més elaborada em sembla la proposta de diàleg efectuada respecte l'encàrrec que realitzà Pere el Cerimoniós al mestre Aloi de Montbrai l'any 1342 per al Palau Major Reial.<sup>906</sup> Consistí en un fris d'efigies reials, similar al que posteriorment Joanot Martorell projectà per al saló dels divans, protagonitzat en aquest cas per membres de la família imperial.<sup>907</sup> Però, es serví realment l'autor de referències de sostres presents en la Corona per alimentar el catàleg artístic present en la seva gran obra mestra? Més enllà dels jocs de reminiscències que puguin fer-se el Gran Palau gaudí d'un immortal valor simbòlic irrefutable, fou estendard de la més elevada sofisticació artística. El record d'algunes de les tradicions arquitectòniques i ornamentals en ell presents, com la que caracteritzà l'islamitzat pavelló *Mouchroutas*, es concreten gràcies a la supervivència

<sup>904</sup> KRAUTHEIMER, Richard; CURÉIE, Slobodan. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Manuales Arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 80-85, esp. 82.

<sup>905</sup> RUBIÓ, Jordi. *Vida española...* ob. cit., pp. 97, 99-100. IZQUIERDO, Teresa. «Un Palacio para un héroe...» ob. cit., pp. 494-495.

<sup>906</sup> RUBIÓ, Jordi. *Vida española...* ob. cit., pp. 97-98.

<sup>907</sup> IZQUIERDO, Teresa. «Un Palacio para un héroe...» ob. cit., p. 494.

d'una joia lignia mediterrània: el sostre central a mocàrabs de la Capella Palatina de Palerm.<sup>908</sup>

Tornant a València, i recuperant l'argument sobre el valor afegit proporcionat pels sostres als seus contenidors arquitectònics, l'opulència i distinció amb les que engalanaren els interiors medievals ha quedat meravellosament copsat en episodis històrics com la famosa visita d'Alfons el Magnànim a la Casa de la Ciutat de València el 15 d'abril de 1428. Les obres de l'embigat de la Cambra Daurada encara estaven inconcluses però l'expectació que generaven era tal que s'organitzà una recepció aprofitant l'estadia del monarca a la ciutat. El caràcter regi que envoltava l'ocasió feu que els jurats no escatimessin en detalls, amb un dispendi que ascendí a 190 lliures, 12 sous i sis diners.<sup>909</sup> Nobles, cavallers, jurats i monarca compartiren viandes –fruita seca i confitada, milfulles de llimona i confits de sucre- i vins, sota l'espectacle heràldic i figuratiu proporcionat per l'embigat, acompanyat de perfums i essències que foren dispersades per la sala i amb les que s'empal·liaren les tovalloles del passamans. Una *performance* ostentosa i exclusiva, meditada al mil·límetre per al gaudi dels assistents, on el rei, en tant que convidat estel·lar, ocupà un lloc preeminent. L'exhibició desplegada no el deixà impassible, ja que no resulta pas casual que posteriorment fes construir una sostrada de característiques similars en la Sala Major del Castell Nou de Nàpols.<sup>910</sup>

### 8.2.1 El trasllat d'un somni artístic: sobre la política lignia de Martí l'Humà

L'emulació, fou quelcom freqüent en les comandes àuliques i, Martí l'Humà, extremà dita pràctica amb l'apropiació d'obres, disfressant de compra situacions que foren més aviat properes a l'espoli, sempre amb l'objectiu i justificant reial de posseir l'obra desitjada. Es ben sabut que el monarca, en una visita a Xàtiva el 1402, quedà absolutament embadalit front un sostre propietat del noble Guillem de Bellvís, que despertà el seu assidu ímpetu col·lector.<sup>911</sup> Amadeu Serra destaca, en relació a aquest

<sup>908</sup> JOHNS, Jeremy. «A tale of two ceilings: The Cappella Palatina in Palermo and The Mouchroutas in Constantinople» a, OHTA, Alison; ROGERS, Michael; WADE, Rosalind (Eds.). *Art, Trade and Culture in Near East and India: From the Fatimids to the Mughals*. Chicago: The Gingko Library, 2016, pp. 58-73.

<sup>909</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», *Archivo de Arte Valenciano*, Any III, Núm. 1, 1917, p. 24.

<sup>910</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 37.

<sup>911</sup> En aquesta visita a Xàtiva el rei també adquirí dues sostrades més, comprades al prevere Pere de la Guerola i al noble Tomàs de Vallebrera, per 880 i 660 sous respectivament. Aborden aquesta qüestió:



especial moment, una demanda prèvia per la seva part, en el que ja s'entreveu una concreta predilecció per aquest tipus d'obres, mostrant interès perquè una de les sales principals del Real fos coberta per un teginat.<sup>912</sup>

Tornant al sostre de Xàtiva, es tracta encara d'una estructura de cronologia un tant difusa pel fet d'aparèixer definida com 'obra morisca', una expressió extensament popular en la documentació dels segles XIV-XVI:

«[...] Item pos e met en data, la quantitat desota posada per la rao quens segueix. Es assaber que com lo senyor Rey stant en la Ciutat de Xativa anas a casa del noble en Guillem de Bellvis per veure l cuberta de l palau morisch que havia en casa del dit noble en Guillem de Bellvis, la qual volia per el seu palau de Barchinona, e li agradar trames e demanar per mossen Ffrancesch Martorell canonge, la dita cuberta al dit noble, la qual li atorga e dona. Manant a mi lo dit senyor que axi com hagues levada la cuberta del dit palau, fes tornar a cobrir al dit noble la dita casa a la usança nostra. Per les quals rahons haguí a fer la dita obra e a fer les despeses e messions davall scrites muntants a suma e quantitat de, segons que les dites coses son per menut contingudes e expressades en 1 llibre o quaern de paper, lo qual he lliurat ensemps ab lo present compte al Mestre Racional de la Cort del senyor Rey e ab les cauteles faents per aquell. E apres lo dit senyor Rey ab letra de ma sua signada e ab son sagell secret sagellada. Dada en Valencia lo derrer dia del mes de març any MCCCCII. Mana a mi que donas tot aquell endreçament que pogues a dos mestres castellans que lo dit senyor trametia per descobrir lo dit palau e altres, en manera que per tota aquella setmana lo dit senyor hagues rebudes la dita coberta e altres. E apres lo dit senyor ab altra letra sua de ma sua signada ab son sagell secret sagellada. Dada en Valencia a XV diez d'abril del dit any MCCCCII. Que com ell hagues rebudes VII somades de fusta que li envias tantost lo remanent [...] Al marge: MCCCCLXXII solidos, XI diner.»<sup>913</sup>

---

ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., pp. 55 i ss. ÍDEM. «Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 71, 1998, pp. 43-52. ÍDEM. «Els palaus reials», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 21, 2009-2010, pp. 9-25, esp. 15-16. VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars a la Catalunya medieval?» a GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coord.). *L'empremta de l'Islam a Catalunya. Materials, tècniques i cultura*. Barcelona: Patrimoni Consultors, Edicions 2.0, 2013, pp. 153-167. ZARAGOZÁ, Arturo; IBÁÑEZ, Javier. «Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos de compromiso de Caspe (1410-1412)», *Artigrama*, 26, 2011, pp. 21-102, esp. 28-29.

<sup>912</sup> SERRA, Amadeo. «Historia de dos palacios... ob. cit., p. 353.

<sup>913</sup> Font original: ARV, Mr. 3015, f. 87. Font consultada: VENTURA, Agustí. «Enteixinats o cobertes morisques», *Llibre de la fira de Xàtiva*, 1995, pp. 102-103. Aquest episodi es revisitat i contextualitzat per: ADROER, Anna Maria. «Enteixinats de Xàtiva... ob. cit., p. 51 (doc. 1). Vegeu també l'annex documental del segon volum (doc. 20).

L'episodi no només ha servit per contextualitzar i comprendre les motivacions i dimensions que envoltaren l'ampliació de la part alta del Palau Reial Major de Barcelona<sup>914</sup> a finals del segle XIV i principis del XV, sinó per constatar, un cop més, la fascinació experimentada pel clientelisme regi front la cultura visual islàmica i el seu mestratge en qüestions lignies.<sup>915</sup> Com devia ser aquesta obra? Com molt bé comenta l'historiador Jacobo Vidal, la qüestió és complexa i fàcilment relliscosa donada l'amplitud del concepte '*morisc*' en la baixa edat mitjana, que sembla que esdevingué significativament diferent a un altre terme igualment difús, '*sostre a usança nostra*'.<sup>916</sup> Precisament a '*usança nostra*' fou la sostrada amb la que el monarca reemplaçà l'adquisició a Guillem de Bellvís. L'obra 'amablement' requerida havia de ser per força especial, amb una estructura arquitectònica que la diferenciés o amb elements decoratius que la distingissin per sobre les produccions estandarditzades de principis del segle XV. Martí l'Humà fressà per posseir-la i batejà la seva nova ubicació sota el denominador 'palauet de Bellvís', en una clara distinció honorífica.<sup>917</sup>

A banda d'aquests aspectes excepcionalment coneguts s'ha pogut identificar als artesans que participaren del procés; des del desmuntatge de la sostrada, passant pel seu trasllat de Xàtiva a Barcelona i la seva final adequació en la nova ubicació. Anna Maria Adroer, en la documentació comparada entre l'Arxiu de la Corona d'Aragó i la del Regne de València comprovà que després l'episodi de Xàtiva, entre el 6 d'octubre de 1402 i el 22 d'abril de 1409, es col·locaren i restauraren almenys tres enteixinats en el

<sup>914</sup> Cal recordar que a l'arribada del monarca de Sicília l'any 1397 aquest va trobar-se amb un Palau preexistent, que ja havia estat transformat pel seu pare, Pere el Cerimoniós, entre 1336-1387 i que ell feu seu.

<sup>915</sup> Sobre el fenomen del clientelisme regi entorn l'assimilació, valoració, transformació i captació de formes i significats propis de la cultura andalusí en treballs lignis vegeu: NISTAL, Joaquín. «Las armaduras de cubierta en la consolidación de una imagen para la Corona de Castilla durante el tercer cuarto del siglo XIV», *BSAA Arte*, 76, 2010, pp. 9-24, esp. 10-17. En un sentit més ampli: LACARRA, María del Carmen (Coord.). *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2006. FELICIANO, María Judith; RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Al-Andalus and Castile... ob. cit., pp. 1-31. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas... ob. cit., pp. 17-44. VALDÉS, Manuel. *Simposio Internacional 'El legado de Al-Andalus... ob. cit., (Segunda Parte: La herencia andalusí en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media)*. Concretament sobre els reis d'Aragó: SERRA, Amadeo. «La imagen construida... ob. cit., pp. 40-43.

<sup>916</sup> VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., pp. 157-163.

<sup>917</sup> Anna Maria Adroer reflexiona sobre la denominació del 'palauet de Bellvís' i l'exquisit tracte que rebé l'obra durant tot el procés de desmuntatge i trasllat, que fins i tot comptà amb l'avaluació dels mestres d'obra Berenguer Llopis i Jaume Ponç en qualitat de pèrits: ADROER, Anna Maria. «Enteixinats... ob. cit., pp. 43-45. En un primer moment, l'autora considerà 'Bellvís' com un sinònim de 'Bellavista': ÍDEM. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 74-75.

complex del Palau Major.<sup>918</sup> En les operacions hi participà un artesà especialitzat en un tipus de decoració d'arrel islàmica, els mocàrabs, apareixent sota l'apel·latiu 'mestre d'*almocàrnez*', qui vingué acompanyat de Mahomet, musulmà i fuster i de quatre obrers més.<sup>919</sup> A banda d'aquest grau d'experiència, interessa l'origen d'aquest mestre, dit Gonzalvo Ferrandis i oriünd de Toledo:

«Item, done an Gonsalbo Ferrando e an Mahomet moro, fusters de la ciutat de Toledo del regne de Castella, los quals los eren daguts per provisio del mes d agost e de setembre del any .MCCCIII. que vagaren ensemps ab .IIII. homens en hobrar bigues, tagells e altra fusta necessaria en .I. traginat del palau major de Barchinona, e apres lo senyor rey ab letra sua dada en Barchinona a .XX. dies d abril del any .MCCCCV. mana al mestre racional de la sua cort que la present quantitat admeta en mon compte segons que n la dita letra se conte, que cobre ensemps ab apocha: L florins d or».<sup>920</sup>

Posteriorment, a les obres, es demandà la incorporació d'un segon mestre, instal·lat a Saragossa: Ffaraig Degali. La lectura i comprovació de les referències documentals compilades en la monografia d'Anna Maria Adroer respecte el mateix referma el que ja ha estat apuntat per altres autors: el monarca posseïa un caràcter obstinat. Personalment, no em queda clar si Ffaraig Degali finalment arribà a Barcelona i treballà en les cobertes *morisques* ja que en les cartes i escrits reials la seva crida es perpetua en els anys. El que queda ben retratada és la persistència del rei en l'assumpte, que és innegable. El que també se'n transcriu, tornant al mestre, és que fou un artesà especialitzat -un expert en el treball en guix-, citat com *entretallador d'algepz* en un document que el monarca dirigí a Pardo de la Casta, merí de la capital aragonesa, l'1 de

<sup>918</sup> El seu destí a la ciutat comtal encara no s'ha pogut provar amb absoluta certesa, sent possible que es tractés dels sostres de la Llotja del Jardí del Palau Reial Major de Barcelona, de la galeria annexa a la Plaça del Rei -sobre les escrivanies- i de la capella catedralícia: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., pp. 55-56. ÍDEM. «Enteixinats... ob. cit., p. 48. Albert Velasco i Francesc Fité proposen, com a model d'enteixinat per la llotja, un tipus de treball ligni que comptés amb la incorporació de llaceries. Dita tipologia fou especialment popular en terres castellanès i andalusines. Aquesta celebritat arribà fins a tal punt que les obres saltaren de la dimensió arquitectònica a la pictòrica, sent visibles en pintures com la Verge de la Llet de Pedro Berruguete (ca. 1500), preservada al Museo Nacional del Prado: VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «El Castell de Formós de Balaguer, escenari del poder comtal» a, ALÒS, Carme (et al.). *O rei o res: la fi del Comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, Ajuntament de Balaguer, 2016, p. 31.

<sup>919</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., pp. 66-67.

<sup>920</sup> Font original: ACA, Reial i patrimoni, Mestre Racional, reg. 413, fol. 88v. Font consultada: RUBIÓ LLUCH, Antoni. *Documents per l'Història de la cultura catalana mig-eval*, Vol. II. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, pp. 375-376 (Document CCCXCI). Contextualitza dit document: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., pp. 66-67, 191 (doc. 144). Vegeu, complementàriament, l'annex documental del segon volum (doc. 22).

setembre de 1400.<sup>921</sup> A finals de 1408 hi tornà, especificant que el mestre arribés acompanyat de tres *moros* ajudants, escollits sota el seu criteri i procedents de l'aljama de la ciutat, ja que eren *molt necessaris per a les obres que es realitzen al palau major*.<sup>922</sup> El 31 de març de 1409 Martí l'Humà, front la meva suposada no arribada d'aquest grup, *pregà* per l'assistència d'aquests i hi tornarà encara un altre cop el 22 d'abril d'aquell mateix any.<sup>923</sup>

Segons l'autora, la documentació és ben clara respecte la terminologia emprada i les definicions dels treballs realitzats, esclarint amb detall l'activitat artesana que havien de dur a terme, per la seva banda, cadascun dels dos equips. Primerament el sostre '*s'adobà*', és a dir, es restaurà i es preparà per ser novament encabit en un espai al que s'havia de (re)adaptar i, en cas de necessitar-ho, d'ampliar-lo o afegir-hi nous trams decoratius. En aquest estadi inicial haurien intervingut els mestres fusters toledans, amb Gonsalvo Ferrandis com a director. Una segona fase la protagonitzaren els pintors encarregats d'aplicar làmines d'or, sense que dit encàrrec comportés un alt grau d'expertissatge i, ulteriorment, intervindrien els *entretalladors d'algepç* procedents de l'Aragó.<sup>924</sup> Constatada la seva requerida actuació la presència de frisos fets amb guixeries treballades com les andalusines o simplement es tractava de motlures aplicades sobre la fusta? És difícil respondre amb certesa atès el destí incert d'aquesta obra, que es considera perduda.

Amadeo Serra ha considerat la possibilitat que l'estructura lignia fos propera a l'encavallada de 'parells i artell' procedent de l'antic Palau de Pinohermoso, també originària de Xàtiva, datada en època mardanisí (1147-1172) i actualment instal·lada a la Casa de l'Almoina de dita població, formant part de la col·lecció permanent del Museu de l'Almodí [Fig. 9].<sup>925</sup> Que el sostre es sobre daurés, fos pla i pogués *adobar-se*, és a dir,

<sup>921</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., p. 222 (doc. 282: ACA, Reg. 2243, f. 132v).

<sup>922</sup> IBÍDEM, pp. 83-84, 182-183 (doc. 112: ACA, Reg. 2251, f. 108).

<sup>923</sup> IBÍDEM, pp. 84, 183 (doc. 113: ACA, Reg. 2250, f. 63v.) i (doc. 114: ACA, Reg. 2252, f. 69v).

<sup>924</sup> ADROER, Anna Maria. «Enteixinats... ob. cit., pp. 48-49. ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial...* ob. cit., pp. 74, 80, 84.

<sup>925</sup> Dita hipòtesi, posteriorment, ha estat posada en dubte per Jacobo Vidal: SERRA, Amadeo. «La imagen construïda... ob. cit., p. 42 (nota 23). VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., p. 158. Sobre l'encavallada del Palau de Pinohermoso vegeu: NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro. «La arquitectura mardanisí», a LÓPEZ, Rafael (Coord.). *La arquitectura del Islam Occidental*. Barcelona: Lunwerg, 1995, pp. 117-137. ÍDEM. «La arquitectura de Ibn Mardanišh: revisión y nuevas aportaciones», a BORRÁS, Gonzalo; CABANERO, Bernabé (Coord.). *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1,2 y 3 de diciembre de 2004*. Saragossa: Institución de Fernando el

fos possible incorporar nous trams decoratius o plafons, també decanta la balança cap a models com els que ostentà l'aula capitular del Monestir de Sixena, armada i decorada entre 1209 i 1222, però desapareguda en el desastrós context de la Guerra Civil Espanyola, en l'incendi provocat el 1936, conservant-se'n únicament vestigis gràfics, tal i com proposa Jacobo Vidal, qui ja adverteix sobre les dificultats que entranya dita atribució [Figs. 10-13].<sup>926</sup> Ambdós casos podrien ser plausibles però la manca de majors detalls o vestigis sobre l'obra 'morisca' deixen enlaire, pel moment, ambdues propostes.

Aprofundint sobre el requeriment de mestres fusters forans, gràcies a la documentació conservada, s'ha pogut resseguir una part de la hipotètica trajectòria professional del mestre Gonsalvo Ferrandis, sempre lligada a projectes de caràcter o pretensions àuliques. Entre el mes de gener de 1398 i juny de 1399 apareix, juntament amb un altre fuster citat com 'Mestre Ali' i també provinent de Toledo, en el Palau de l'Aljaferia de Saragossa treballant en la cúpula de mocàrabs de l'alcova oest del Saló del Tro:

«Item done an Gonsalbo Ferrandiz e a Mestre Ali fustes de la ciutat de Toledo los quals lo dit senyor ab la dita letra lus mena donar per ço com de manament seu obraren alguns dies en l'aljafaria de la ciutat (Saragoça) ço es per comprar drap de que s'poguessen vestir : .clxxiii, flor. d or.»<sup>927</sup>

---

Católico, 2012, pp. 291-350, esp. 334-336. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Játiva y los restos del Palacio de Pinohermoso», *Al-Andalus*, 23, 1958, pp. 143-171.

<sup>926</sup> VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudéjars... ob. cit., p. 159. Sobre el sostre de l'aula capitular del Monestir de Sixena: CABANERO, Bernabé. *La techumbre mudéjar de la sala capitular del Monasterio de Sigüenza (Huesca): nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la Aljafería de Zaragoza*. Tarazona: Instituto Estudios Turoleses, 2000. Per una composició del sostre: CABANERO, Bernabé. «La aportación del Palacio de la Aljafería de Zaragoza al arte del Islam Occidental de los siglos XII al XV» a, MARCOS, María (Dir.). *Al-Murābitūn (Los almorávides): Un imperio islámico occidental. Estudios en memoria del Profesor Henri Terrasse*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2018, p. 347. Actualment hi ha una campanya engegada per reconstruir la sala, incloent les seves sostrades: GARCÍA, Jesús. «Llega la reconstrucción de un sueño: las pinturas de la Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza», *ABC Cultura*, 28/05/2019, recurs en línia. Direcció URL: «[https://www.abc.es/cultura/arte/abci-llega-reconstruccion-sueno-pinturas-sala-capitular-monasterio-sigena-201905260106\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-llega-reconstruccion-sueno-pinturas-sala-capitular-monasterio-sigena-201905260106_noticia.html)». Consulta: juny 2019.

<sup>927</sup> Dita transcripció correspon al registre de pagament del tresorer Joan dez Pla (janer 1398 a juny de 1399, f. 115; A.R.P) i en publica la transcripció original: RUBIÓ LLUCH, Antoni. *Documents per l'història...* ob. cit., p. 376 (nota 1). Bernabé Cabañero ha teixit una sèrie de reflexions sobre la participació de dits mestres en l'obra de l'Aljaferia: CABANERO, Bernabé. «La Mezquita mudéjar de Santa Maria de Fraga (Huesca)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 4, 1987, pp. 35-82, esp. 73-74 (notes 138-140). ÍDEM. «Las techumbres islámicas del Palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, 1993, pp. 79-120, esp. 82 (notes 5-7)-83. ÍDEM. «Elementos arquitectónicos y decorativos nazaries en el arte mudéjar aragonés, I: La torre nueva de Zaragoza, una réplica de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 2004, pp.

El conjunt de mocàrabs, avui inexistent, encara va poder ser vist per Paulino Savirón l'any 1866, que el descrigué com 'estalactites', en referència a la caiguda de les seves formes geomètriques, que respectà els frisos de mènsules d'època taifal:

«[...] Rodeaba la mansión regia robusto muro, guarnecido en su perímetro por siete y diez torres, cuyo indicio aún puede verse en la planta del transformado palacio. En el frente Sur existió el ingreso principal, según investigaciones modernas, que han dado á conocer algunos de sus preciosos detalles; pero fue condenado á desaparecer á poco de su descubrimiento, con el derribo de la bóveda de la iglesia de San Jorge, mandada construir por los Reyes Católicos á espalda del paramento exterior del morisco Alcázar. Una puerta central y dos laterales servían de ingreso. La primera daba á un gran patio, y las segundas á dos galerías que terminaban en el renombrado salón de los Mármoles. Varios fustes de columnas y treinta primoros capiteles, que se conservan cuidadosamente en el Museo Provincial de Zaragoza, patentizan la riqueza y primor de aquellos departamentos, en que brillaron, por misteriosa luz, ricos entrepaños de calados atauriques, elegantes entradas de armoniosa lacería, y grandiosos frisos con infinitas columnas, que amparan la característica techumbre de estalactitas, encantadora por su formas y sus colores [...].<sup>928</sup>

«[...] Junto á la misma y en dirección al Oeste hallábase el gran salón, llamado del Trono, con veinte metros de longitud por cinco de anchura, terminando sus extremos por dos departamentos, siendo el de la derecha un precioso alhamí, notable por su forma octógona, estribando sobre el friso su lindísima bóveda estalactítica [...].<sup>929</sup>

Posteriorment, el 1402, sembla que Gonsalvo Ferrandis podria trobar-se participant en l'àmplia reforma del Castell de Formós de Balaguer, a Lleida, sota les ordres del comte

---

243-302, esp. 258 (nota 40). Aborden tangencialment aquest argument: ZARAGOZÁ, Arturo; IBÁÑEZ, Javier. «Materiales... ob. cit., p. 28 (notes 33-35).

<sup>928</sup> SAVIRON, Paulino. «Fragmento de estilo árabe procedente del Palacio de la Aljafería de Zaragoza», *Museo Español de Antigüedades*, Vol. I, Gener 1872, p. 146. Recurs en línia, direcció URL: «[https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=9035&anyo=1872](https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9035&anyo=1872)». Consulta: novembre 2019.

<sup>929</sup> SAVIRON, Paulino. «Detalles del Palacio de la Aljafería en Zaragoza», *Museo Español de Antigüedades*, Vol. II, Gener 1873, p. 509. Recurs en línia, direcció URL: «[https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=9035&anyo=1872](https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9035&anyo=1872)». Consulta: novembre 2019.

Pere II d'Urgell, cosí de Martí l'Humà.<sup>930</sup> Es tractava de l'antiga Suda d'època taifal, que el comte, amb una clara intenció continuista, renovà tot respectant les formes arquitectòniques i decoratives islàmiques a fi de convertir-la en l'escenari del seu poder territorial, traslladant en menor escala el model àulic regi, emulant l'actitud de sobirans com Pere el Cerimoniós, la seva esposa Leonor de Sicília o el propi Martí l'Humà, que li era coetani i amb qui compartia el gust per allò exòtic, conservant-se documentació que al·ludeix a la seva complicitat i suport a l'hora de contractar mestres i artesans a fi de dur a terme projectes artístics.<sup>931</sup> Resulta summament simptomàtic, que el 6 d'octubre de 1402, coincidint amb l'arribada dels enteixinats *moriscos* xativins, el monarca es possés en contacte amb el seu cosí, Pere II d'Urgell, demanant-li si el *moro, mestre d'almocàrnez*, que treballava al seu servei podia revisar el projecte ligni. Dit mestre, no desitjava desplaçar-se a Barcelona, car era gelós de la seva dona, facilitant-li el monarca –*qui no vol pas afegir més dolor al seu mal*– les mides de les cobertes.<sup>932</sup> Jo em poso els següents interrogants: És possible que dit mestre fos Gonsalvo Ferrandis? És casualitat que aquest estigués treballant en els sostres a Barcelona el 1403?<sup>933</sup> I que posteriorment, el desembre de 1405 –marxés de Palau aprofitant l'absència del monarca qui era a Perpinyà– deixant la tasca a mig fer?<sup>934</sup> Em sembla que aquest perfil concorda amb el mestre de mocàrabs de Balaguer, qui era temerós de deixar per més temps a la seva esposa.

Una altra dada interessant, és que el 25 d'octubre de 1406, Martí l'Humà contactà amb Enric III de Castella, perquè el fes tornar amb la promesa que la seva feina seria ben recompensada.<sup>935</sup> Aquesta crida i súplica, donades les circumstàncies, per mi s'explica i

<sup>930</sup> La hipòtesi que en els treballs de l'Aljaferia de Saragossa i el Castell de Formós de Balaguer participaren els mateixos artesans va ser primer formulada per Christian Ewert: *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico y Cultural, 1979. Dita informació també es recull en el darrer monogràfic sobre el complex de Balaguer: VELASCO, Abert; FITÉ, Francesc. «El Castell Formós... ob. cit., pp. 27-43, esp. 33-37.

<sup>931</sup> Tampoc s'ha d'oblidar a Alfons el Magnànim, que a pesar de ser una figura posterior, també s'interessà per les formes artístiques islàmiques, sol·licitant la presència de fusters musulmans en les obres que dugué a terme a Nàpols el 1451: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 18 (nota 29). ÍDEM. «Documents relatifs... ob. cit., p. 184 (nota 16).

<sup>932</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 56, 162 (doc. 30: ACA, Reg. 2245, f. 44v), 163 (doc. 34: ACA, Reg. 2245, f. 67).

<sup>933</sup> Vegeu la nota 920.

<sup>934</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 67-68, 169 (doc. 59: ACA, Reg. 2249, f. 20), 170 (doc. 62: ACA, Reg. 2249, f. 42v).

<sup>935</sup> ÍBIDEM, pp. 73, 173 (doc. 74: ACA, Reg. 2250, f. 48).

tingué lloc perquè cap altre mestre present en l'àmbit de la Corona d'Aragó podia concloure el que ja havia començat Gonsalvo Ferrandis, fet que és un absolut indicador del seu elevadíssim grau d'especialitat i de l'aparent raresa de l'obra. Sabem que el mestre tornà a Barcelona ja que el 13 de gener de 1407, estant el rei a València, trameté a Guillem Mulet, que se li proveís de tot allò que requerís i rebés el seu salari escrupolosament, pagant-li per mesades de dotze florins i mig d'or.<sup>936</sup>

Aprofundint en la figura de Martí l'Humà, no és possible que aquestes obres impulsades a Palau fossin un reflex d'allò que l'havia meravellat a Sicília i veiés una oportunitat per apropiarse d'unes fórmules arquitectòniques i artístiques somiades?<sup>937</sup> Distints autors s'han ocupat de definir el caràcter eclèctic del monarca, construït en base a unes fermes i sostingudes inquietuds culturals i paradigmàtiques inclinacions estètiques per a l'època. L'episodi ligni xativí, a pesar del seu extraordinari interès, es pas un *unicum* sinó que encaixa perfectament en la particular política artística del sobirà, sovint centrada en la introducció d'estilemes artístics que no li eren precisament contemporanis.<sup>938</sup> L'arquitectura i el paisatge normand sicilià el condicionaren modulant-li el gust, distanciant-se així les seves promocions del context artístic europeu, obert al fenomen del Renaixement.<sup>939</sup>

La instal·lació de les tres cobertes '*morisques*' xativines al Palau Reial Major comptaren amb la seva absoluta implicació, com s'entreveu en el corpus documental, i esdevenen una constatació més de la seva predilecció per les formes i materials islàmics, com comentaré seguidament. El rei mantingué una actitud impacient, a vegades extremadament voluntariosa, i reclamà que els sostres fossin integrats en la seva residència des del moment en que els veié, esperonant i exigint als artesans que

<sup>936</sup> IBÍDEM, pp. 74, 175 (doc. 82: ACA, Reg. 2250, f. 61v).

<sup>937</sup> «[...] L'estada a Sicília refinà els seus gustos artístics, i d'ací provenen les adquisicions de pintures i de vidrieres de colors, de pòrfirs i de marbres, i altres objectes d'adornament; i també la seva preocupació per obtenir obrers especialitzats per a la decoració de les seves habitacions: castellans i moros per als enteixinats, que ordenà que siguin ornamentats amb làmines d'or [...]»: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 40-41.

<sup>938</sup> SERRANO, Marta. «Semblança del rei Martí l'Humà... ob. cit., pp. 662-665.

<sup>939</sup> Aquestes especificitats que marcaren la tònica dels projectes arquitectònics impulsats pel monarca, lligats al passat més immediat, no entraren en contradicció amb la seva coneguda bibliofília, de tendències més humanistes: BARRAL, Xavier. «L'architettura aulica di Martino l'Umano: un miraggio impossibile nell'Europa mediterranea del 1400» a, FERRER MALLOL, María Teresa (Coord.). *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2015, pp. 637-658, esp. 647-648.



finalitzessin la seva tasca, encara que fos necessària la contractació d'ajudants.<sup>940</sup> És interessant notar com, paral·lelament a aquests esdeveniments, Martí l'Humà bregava perquè a Barcelona arribessin materials com marbres,<sup>941</sup> pòrfids i peces com columnes i capitells procedents d'arquitectures emblemàtiques del passat palermità. La seva demora provocà reclamacions consistentes en el temps:<sup>942</sup>

«[...] *Certificamvos que mossèn Sanxo Roiç de Lihori nos ha escrit de Sicília, faent-nos saber que ns tramet algunes pedres, marbres e porfis, de què nós li havem dat càrrech, perquè de present que les dites pedres sien aquí arribades, entre vós e en Jacme Sala, al qual nós axí matex n'escrivim e li trametem translat de la letra del dit mossèn Sanxo, dats bon recapte en les dites pedres e tenets [esment] que no se'n trenque peça alguna [...]*».<sup>943</sup>

En altres documents, amb data el 30 de novembre de 1406<sup>944</sup> demanà igualment a Jaume Cellerer –cònsul dels catalans a Palerm– l'arribada de columnes de marbre procedents del Palau de la Cuba i, front el retràs, les reclamà novament el 13 d'abril de 1407, involucrant no només al primer sinó també a Andreu Guardiola, tresorer de Martí el Jove (†1409), perquè s'agilitzés el desembarc de dits materials preciosos.<sup>945</sup> Però li interessaven únicament per la seva qualitat? Subscriu les reflexions de Xavier Barral<sup>946</sup>

<sup>940</sup> Jacobo Vidal tanmateix considera que la suma de 880 i 661 sous respectivament pels sostres adquirits a prevere Pere la Guerola i propietat de Tomàs de Vallebarrera és excessivament minsa, posant en dubte la qualitat i idiosincràsia de les obres. Tanmateix, al meu parer, la demanda d'artesans forans i la impaciència del monarca en veure les obres acabades em fan apuntar cap a una altra direcció: VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., p. 159.

<sup>941</sup> RUBIÓ, Jordi. *Vida espanyola...* ob. cit., p. 115. Daniel Girona Llagostera publicà amb anterioritat les transcripcions al·lusives a les exigències del monarca, que es troben concretades en les següents notes.

<sup>942</sup> Menys maldecaps li causaren els subministraments de materials arribats de Mallorca, com explicita un document de confirmació expedit per ordre reial i dirigit al procurador general de l'Illa, Mateu de Loscos, el novembre de 1404: BARRAL, Xavier. «L'architettura aulica di Martino... ob. cit., p. 647.

<sup>943</sup> Font original: ACA, C, Reg. 2251, f. 42v. Font consultada: GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. «Epistolari del rey en Marí d'Aragó», *Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelona*, VI, 1910, p. 297. Complementàriament, vegeu també: GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. *Itinerari del rey Martí (1396-1410)*. Barcelona: Imprenta Henrich y Comandita, 1916, p. 613 (Reg. 2251, fol. 42v i Reg. 2251, f. 43v). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 24). Es fa ressò dels inconvenients de demora: ESPAÑOL, Francesca. «Clientes y promotores en el gótico catalán» a, *Catalunya medieval. Catàleg de l'exposició (del 20 de maig al 10 d'agost)*. Barcelona: Lunwerg, 1992, p. 231.

<sup>944</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 73, 174 (doc. 78: ACA, Reg. 2249, f. 141). Transcrit originalment per: GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. *Itinerari del rey Martí...* ob. cit., p. 599 (Reg. 2249, f. 141).

<sup>945</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp. 77, 178 (doc. 92: ACA, Reg. 2250, f. 68v.) i (doc. 93: ACA, Reg. 2250, f. 69.). Transcrit originalment per: GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. *Itinerari del rey Martí...* ob. cit., p. 610 (Reg. 2250, f. 68v i Reg. 2250, f. 69).

<sup>946</sup> BARRAL, Xavier. «L'architettura aulica di Martino... ob. cit., p. 647.

en considerar que el desfici del monarca contenia un rerefons més profund que la consumició del luxe. Hi havia unes connotacions especials que envoltaven l'operació, ja que amb ella, no només recuperava uns materials antics sinó que traslladava a la seva residència una part del patrimoni sicilià -que era fruit d'una etapa productiva absolutament esplendorosa- que se li havia incrustat en la retina i que li era resilient en la memòria. Finalment, però no menys important, inseria en el Palau Reial Major elements que, com els sostres xatvins, havien estat emprats en un context arabitzant. La conclusió a la que arribo és que els fets no resulten pas atzarosos, més aviat s'afiança la idea que el monarca tenia una projecció ben concreta del que pretenia amb aquestes addicions i importacions. Queda perfectament palesa la seva exasperació al no veure aconseguits determinats terminis, que posaven en joc les seves aspiracions constructives. El que també és interessant és preguntar-se si en aquesta recol·lecció artística hi havia una intencionalitat política, potser la creació d'un aparell representatiu per la seva figura? Les ressonàncies simbòliques així semblen indicar-ho.

A banda d'aquestes especulacions i reflexions, que probablement requereixin d'una major extensió i dedicació per afiançar-se, recalco allò que en aquest sintètic apartat no deixa espai per al dubte: la propensió, admiració i atenció experimentades pel rei envers el llegat artístic islàmic i normand no foren fruit d'un capritx efímer sinó una realitat extensa i explícitament consumada a través la compra i la demanda d'obres d'art i materials d'obra. El seu alè preciós, singular i exòtic també fou traslladat a d'altres espais àulics, com els jardins reials, amb la intenció de convertir-los en un oasi vegetal que el monarca assortí amb espècies i plantes importades<sup>947</sup>, algunes d'elles arribades en vaixell.<sup>948</sup> Interessat pel paisatgisme -Sicília li havia ofert uns models als que remetria,

<sup>947</sup> Els jardins palermitans gaudien d'una extraordinària varietat de cultiu, instaurada pels agrònoms àrabs. Henri Bresc realitza una descripció dels tipus d'horta, especialment fruiters, que podien trobar-s'hi: BRESCH, Henri. *I giardini di Palermo (1290-1460)* (Traduzione dal francese di Maria Cristina Costa). Palermo: Provincia Regionale di Palermo, Biblioteca Istituto di Formazione Politica Pedro Arrupe, Centro Studi Sociali, 2005, pp. 27-44 (La propietat). De forma més sintètica: CARDINI, Franco; MIGLIO, Massimo. *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*. Roma: Laterza, 2002, pp. 45-56 (II. Alberi e fiori d'Oriente). VANOLI, Alessandro. «I giardini nel Mediterraneo arabo» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «*Patri, verzieri e pomieri*». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, 2017, pp. 89-98, esp. 92-94.

<sup>948</sup> «[...] Por la correspondencia del rey Don Martín podemos hacernos bastante cargo de su disposición y características. El monarca cuidaba personalmente de su arquitectura, enviaba con frecuencia instrucciones minuciosas sobre ella [...] El jardín o huerto [...] hacia 1402, el rey se empeñó en darle una importancia que nunca, que sepamos, había antes tenido. Lo mandó plantar de parras, acerolos, melocotoneros, naranjos y cerezos y los cuadros de los planteles estaban bordeados de mirto. No se

com La Zisa i La Cuba, tot i que l'Aljaferia i l'antiga Almunia dels reis de taifa de Balànsiya també hi podrien haver contribuït a la vegetació sumà camins empedrats en forma de creu<sup>949</sup> a través dels quals passejar-se entre gàbies d'aus i estanys de peixos. Perquè el gaudi d'aquest petit paradís fos doble obrí una galeria adossada al mur del Tinell, des d'on s'oferia una vista panoràmica de conjunt que convidava a la contemplació.

Complementàriament, és altament significatiu i revelador que, dos anys abans de la importació de les sostrades 'morisques' xativines, Martí l'Humà no només reconegués a Mahoma Rami com a mestre d'obres del pontífex Benet XIII –també conegut com Papa Luna– sinó que li ordenés cercar artesans *moros* aragonesos per obrar a la seva casa d'estiueig de Valldaura, a les afores de la ciutat comtal.<sup>950</sup> Com mencionava en apartats anteriors, aquesta actitud i sensibilitat no es pas única, existiren figures precedents que donen fe de la varietat de modalitats i graus d'assimilació que podien donar-se front un patrimoni 'aliè'. El meu interès per Martí l'Humà recau en aquest aspecte però sobretot perquè promogué unes fórmules que, en aquesta cronologia tardana, quan l'Europa Occidental començava a obrir-se a les noves tendències renaixentistes, decidí apostar per unes promocions artístiques que no eren precisament normatives a la Corona d'Aragó. Aquesta idiosincràsia el distingia, a la vegada que requeria d'artesans que sabessin manipular i acondicionar les obres. Val la pena recuperar en aquest sentit que, juntament amb Gonsalvo Ferrandis, a Balaguer, també hi treballà Alí de Fes, un fuster musulmà que es trobava sota la supervisió del seu amo castellà pels volts de 1413. En aquesta data es produí el setge a la ciutat, conjuntura que fou aprofitada per Alí per

---

mencionan árboles de sombra o puramente decorativos. En cambio, a la manera italiana [no olvidemos la larga estancia del rey en Sicilia], diversas construcciones embellecían el jardín [...]»: RUBIÓ, Jordi. *Vida española...* ob. cit., pp. 113-114. Amb major profunditat: BRESCH, Henri. «Le Jardin de l'Empire: le palais de Barcelone et la Sicile (1397-1410)» a, *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón: actas*, T. I, Vol. 3. Saragossa: Gobierno de Aragón, 1993, pp. 373-386. Tracten tangencialment aquest argument: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., p. 54. VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «El Castell...» ob. cit., pp. 32-33. Sobre els jardins palermitans vegeu: BRESCH, Henri. *I giardini di Palermo (1290-1460)...* ob. cit., pp. 47-72 (Topografia e tipologia dei giardini).

<sup>949</sup> Marta Serrano ha relacionat aquestes formes amb el Patio del Crucero dels Reales Alcázares de Sevilla: SERRANO, Marta. «Semblança del rei Martí l'Humà...» ob. cit., p. 663.

<sup>950</sup> Mahoma Rami, documentat al llarg del primer terç del segle XV, fou un mestre d'obres amb una conreada trajectòria per l'Aragó, que comptà amb l'apreci dels promotors més distingits. Per un aprofundiment en el seu perfil artesà i social vegeu: BORRÁS, Gonzalo. «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses». *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 89-102, 2008, pp. 89-102. Vegeu també: ESPAÑOL, Francesca. «Clientes y promotores en el gótico catalán...» ob. cit., p. 231. Sobre la residència del monarca a Valldaura: ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major...* ob. cit., pp.43-44.

escapar-se. Gràcies a uns documents de 1426 rescatats per Roser Salicrú es sap que en el Castell de la Suda de Tortosa hi obrà després de la seva captura, juntament amb altres esclaus sarraïns fugitius, sota les ordres de Bartomeu Domènec, batlle de la ciutat, qui s'expressà molt favorablement en referència al seu ofici:

«Ítem, pos en data per despesa e missió de Ali de Feç, moro fugitiu, lo qual fiu pendre en lo mas d'en Raffart, qui huy posseïx l'alcaldi de moros, ab d'altres, per ço com era fugitiu e fugí del setge de Balaguer de poder de son senyor, qui era castellà [...] E seguís que, après, dos anys e set meses VIII<sup>o</sup> jorns, ab maneres de moros e de alcunes bones persones que y donaren favor, consell e ajuda, yo tenint lo bon moro treballant en lo castell, com fos bon obrer que valia tot diner a proffit del castell [...]».<sup>951</sup>

La presència de mestres forans i esclaus sarraïns al servei de la Corona d'Aragó no és quelcom sorprenent, sinó que n'hi ha diversos casos documentats.<sup>952</sup> El que és més suggestiu d'aquesta qüestió és el seu requeriment degut a la manca d'especialistes disponibles en la jurisdicció del Rei d'Aragó, incidint en les característiques clarament distintives de les sostrades xativines, que requeriren del retorn de Gonsalvo Ferrandis després la seva fugida. L'obra no podia continuar-se amb èxit sense la seva presència i mestratge.

Quines raons causaren aquesta aparent manca d'especialistes? És una situació que derivà de la pèrdua i dilució de la tradició, aplicació i ús d'aquest tipus de sostrades? Al meu parer la clau d'aquest panorama es troba en la relació que tingueren els reis d'Aragó envers el llegat islàmic present en el seu domini. Els reis castellans mostraren una voluntat ferma i continuada en l'assimilació del llenguatge àulic andalusí, ja que constituí una de les bases de la seva estratègia política, que comptava amb una potent dimensió sumptuària i ritual que sublimaren a través l'experimentació artística.

<sup>951</sup> Font original: ACA, RP, MR, 2440, sense foliar. Font consultada: SALICRÚ, Roser. «Fugues, camuflatge i treball esclau a l'entorn del Castell de Tortosa i de les terres de l'Ebre en el primer terç del segle XV», *Acta Historica et Archaeologica mediaevalia*, 5, 2003-2004, pp. 423-443, esp. 427, 442 (Document 2). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 26).

<sup>952</sup> Sobre alguns casos documentats d'esclaus d'origen musulmà treballant al servei de la Corona consulteu: VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., pp. 160-161. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Documents relatius ... ob. cit., p. 213 (doc. 18). COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei...* ob. cit., pp. 69, 71, 148, 169-171, 194 (ACA, Reial Patrimoni, Apèndix General X-78, f. 55, 89-93, 132v).

Contràriament, i em reitero, els reis d'Aragó foren més canviants en les seves actituds, desenvolupant una relació molt més polièdrica a llarg termini.<sup>953</sup> Es podria dir que els matisos foren l'ingredient comú en els vincles que hi establiren, en funció d'allò que es pretenia projectar. La continuïtat i la discontinuïtat, el sincretisme, l'emulació, la ruptura o l'assimilació foren denominadors que cada monarca graduà en funció de la conjuntura política i històrica a la que s'enfrontà.

Castella tingué un desenvolupament més compacte, fruit d'un context cultural molt particular entre els segles XIII i XIV, d'unes personalitats i necessitats polítiques molt definides i complexes, en part derivades de les relacions diplomàtiques mantingudes amb Granada. De forma intencionada i meditada es permeté, i alimentà, l'impacte de l'arquitectura andalusí sobre les empreses edilícies dels monarques castellans. Entre ells sobresurten de manera aclaparadora les figures Pere I de Castella (1350-1369)<sup>954</sup> i Enric II (1369-1379), vertaders impulsors d'una renovació artística que importà tradicions decoratives i arquitectòniques pròpiament andalusines en un clar i profund procés d'aculturació on l'apropiació simbòlica de l'imaginari visual dels 'vençuts' tingué per objectiu la creació d'una nova representació del poder, característica i significativa. Castella trobà en els models nassarites la seva pròpia modalitat d'enfortiment regi.<sup>955</sup>

Al llarg de la segona meitat del segle XIV, doncs, a Castella, s'incentivà l'assimilació i digestió del paisatge edilici andalusí, i la seva tècnica constructiva, signada i justificada per l'expressa voluntarietat dels seus monarques, que ho integraren a la seva cultura visual en un grau superlatiu. Aquesta 'digestió' artística provocà que entrat el segle XV la fusteria denominada 'de taujel', en la que podrien enquadrar-se les obres *morisques* de Xàtiva, no suposés cap repte, sent els mestres castellans un recurs i una mà d'obra especialitzada a la que els monarques aragonesos podien acudir o sol·licitar front el seu buit.

Teresa Izquierdo és ben clara respecte aquest argument, en la seva exposició sobre com es configurà el mercat de la fusta a València en el temps post conquesta. Jaume I, en el

---

<sup>953</sup> Vegeu la nota 915.

<sup>954</sup> Per un estat de la qüestió sobre la figura de Pere I de Castella i la seva legitimació política vegeu: GUMIEL, Pablo. «Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla en la arquitectura de los siglos XIV y XV», *Anales de Historia del Arte*, 26, 2016, pp. 17-44.

<sup>955</sup> NISTAL, Joaquín. «Las armaduras de cubierta... ob. cit., pp. 15 i ss.

*Llibre de Repartiment de València*, transferí la propietat de diversos albergs i obradors als nous colons cristians.<sup>956</sup> Envers la indústria valenciana local, es plantejaren dues posicions: la continuïtat o per contra, la substitució i el reemplaçament de la tècnica. Sectors com la rajola, la ceràmica i el teixit d'espart veieren com l'artesania islàmica mantenia la seva empremta en la nova estructuració comercial. Altres sectors, com la fusta, experimentaren un procés advers, que esborrà la identitat anterior mitjançant la transmissió patrimonial, amb la que el colonitzador cristià rebia un obrador afí a les seves competències productives, produint-se un traspàs que en pocs decennis instaurà un nou llenguatge arquitectònic i estructural.<sup>957</sup> La identitat del primer particular musulmà es perdia d'aquesta manera en l'anonimat ja que les notícies documentals sobre la fusteria del Regne emergiren en relació amb el nou col·lectiu professional, integrat en la nova xarxa de corporacions d'oficis.<sup>958</sup> Considero que aquest tipus d'actuacions motivaren la dilució del coneixement, provocant que al segle XV s'hagués de sol·licitar l'assistència de mestres castellans per fer front a determinades modalitats constructives. És evident que els artesans de la Corona no pogueren assimilar ni reproduir el repertori andalusí, mentre que els mestres castellans el dominaven pel fet d'haver estat integrat en les seves produccions, sent unes solucions totalment en boga.

Aquests condicionants però no evitaren l'aparició d'hibridacions estructurals originals en el territori. És el cas d'algunes esglésies valencianes on fou 'alterada' la tradició arquitectònica occidental d'arcs de diafragma amb cobertes a doble vessant amb la inclusió d'una peculiaritat que afegí una distinció ornamental i formal a la fórmula gòtica: la presència d'un panell conegut com '*almizate*' en la part central, disposat entre els faldons laterals inclinats de cadascuna de les crugies. Dita configuració recorda al tipus arquitectònic de les encavallades almohades de '*par y nudillo*', argument que abordo en el capítol successiu.

---

<sup>956</sup> Privilegi V de Jaume I. Atorgat a València el 14 de gener de 1238: «De confirmatione donationibus et stablimento facto et fiendo per Eximum Petri. Eximen Pérez fou lloctinent de València, encarregat de les donacions d'obradors i botigues». IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 24 (nota 30).

<sup>957</sup> IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 13.

<sup>958</sup> IBÍDEM, p. 14.

## 9. TIPOLOGIES ARQUITECTÒNIQUES I ESTRUCTURALS DELS SOSTRES DEL REGNE DE VALÈNCIA: SEGLES XIII-XV

Els sostres pintats, al formar part dels escenaris de la societat medieval valenciana, presidiren espais notoris en l'àmbit àulic, civil, domèstic i eclesiàstic; on abundaren indistintament els forjats plans i on també fou especialment recurrent l'aplicació arquitectònica d'arcs diafragmes i cobertes a doble vessant.<sup>959</sup> Aquesta concreció tipològica generalitzada –derivada d'una major gama i d'una àmplia i anterior trajectòria peninsular– es mantingué entre els segles XIII i XIV, que coincidí, en els casos seleccionats, amb una decoració eminentment policroma.<sup>960</sup>

Si bé la pintura fou el recurs plàstic emprat en l'acte de connotació, des de finals del segle XIV ençà els sostres començaren a experimentar majors sofisticacions en la seva morfologia amb la irrupció de motllures, relleus i ulteriorment talles escultòriques.<sup>961</sup> Aquestes formes acabaren esdevenint emblemes del trànsit experimentat per les obres en el seu viratge cap a l'edat moderna, que transformaren el paradigma ligni medieval i donaren pas als característics artesonats, sent particularment profusos i coneguts els exemplars civils valencians conservats. En aquest sentit, no és quelcom sorprenent

<sup>959</sup> El panorama ligni valencià, almenys entre els segles XIII i XV, no presenta una àmplia gama de cobertes angulars que tanmateix sí que foren conreades en altres indrets de la península ibèrica. Per una classificació tipològica de les cobertes medievals presents en tot el territori peninsular vegeu: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar...* ob. cit., pp. 118-126.

<sup>960</sup> La construcció i decoració de sostres pintats a Ibèria comptava amb un major recorregut i amb un extens repertori de tipologies formals: NUERE, Enrique. *La Carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Lería, 2000. No hi ha unanimitat respecte els seus antecedents, orígens i els canals d'introducció, existint autors que defensen respectivament corrents europees –que beuen de la tradició clàssica– com Enrique Nuere, o orientals, lligades al món islàmic i que han concatenat part del discurs mudéjar, suportat per investigadors com Rafael López Guzmán: NUERE, Enrique. «Mi encuentro con la carpintería hispanomusulmana», *Cuadernos de la Alhambra*, 41, 2005, pp. 59-74. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar...* ob. cit., pp. 113-118. Personalment, concordo amb el professor Manuel Castiñeiras, qui posa de manifest l'existència de distints models en circulació, sense la necessitat de que existís una única via de transmissió o prototips unidireccionals. A propòsit dit argument, exposa els casos de les sostrades de Sant Martí de Zillis (1140-1160) a Suïssa i de la catedral de Cefalú (1140-1160) a Sicília, coincidents en cronologia però contrapunts emblemàtics en si mateixos d'una mateixa producció, la dels sostres pintats medievals: CASTIÑEIRAS, Manuel. «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos» a, HUERTA, Pedro Luis (Coord.). *Mobiliario y ajuar litúrgico en las Iglesias románicas*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María La Real, 2011, pp. 11-75, esp. 52.

<sup>961</sup> Dit canvi de paradigma en l'estètica lignia ha quedat reflectit en sostres d'època moderna valencians però també en la documentació del segle XV. Es té constància, per exemple, que el 1432, Martí Llobet treballà en qualitat de pintor en un sostre comissionat per Alfons el Magnànim, destinat a una sala disposada entre les torres de la façana del *Real Vell* i del que policromà dotze canets escultòrics decorats amb *baboyns*, *bestions* i àngels: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., p. 191, 231 (nota 17).

observar com, en els sostres ubicats en sales d'àmbit públic, s'adoptaren reiteradament aquests renovats recursos poligonals i tallats en fusta a mode de principi decoratiu.<sup>962</sup> Els forjats de la Casa de la Ciutat, emmarcats en el primer quart del segle XV, han estat considerats com una avantsala del que posteriorment esdevindrien els artesonats, tals com els que famosament es conserven al Palau de la Generalitat Valenciana [Fig. 14], que escapen de l'arc cronològic d'aquest treball. Aquests darrers, amb les seves retícules de base quadrangular troben antecedents en l'articulació paral·lela de les bigues dels forjats, tallades perpendicularment per les peces de menor esquadra de l'entrebigat, acoblades en els laterals amb una separació exacta a la distància existent entre jàsseres.<sup>963</sup>

### 9.1 L'embigat: algunes reflexions sobre la seva naturalesa, aplicació i formes

Per embigat o forjat s'entén el tendal de bigues que constitueixen un sostre pla, estès en posició horitzontal a fi de cobrir un espai arquitectònic.<sup>964</sup> Aquest tipus d'estructures abundaren en els àmbits domèstic i residencial medievals on compliren una doble i lògica funció: l'estructural i la simbòlica. Arquitectònicament actuaven al mateix temps com a coberta de l'estança sobre la que es suspenien i com a paviment de la superior, al prestar-se com una superfície sòlida que permetia elevar sobre ella mateixa un altre pis. Complementàriament, la combinació de bigues i tauletes oferia una dimensió espacial de múltiples textures i relleus, apta per l'acolliment de formes abstractes, imatges i

<sup>962</sup> Sobre la producció i difusió dels enteixinats renaixentistes a la Corona d'Aragó vegeu: IBORRA, Federico. «Notas sobre la arquitectura de los Reinos de Valencia y Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo: portadas y artesonados» a COSMEN, María C.; HERRÁEZ, María Victoria; PELLÓN, María (Coord.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Lleó: Universidad de León, 2009, pp. 365-378. PALAIA, Liliana; TORMO, Santiago. «La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad y geometría» a, HUERTA, Santiago. (Ed.). *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la construcción, Cádiz 27-29 de enero de 2005*. Madrid: Instituto Joan Herrera, SEDHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, pp. 831-839.

<sup>963</sup> ALDANA, Salvador. *El palacio de la 'Generalitat'...* ob. cit. MONTESINOS, José Manuel. «Los artífices de la construcción del artesonado de la Sala Nova. Palau de la Generalitat, Valencia (1540-1566)» a, HUERTA, Santiago (Coord.). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Valencia, 21-24 octubre de 2009*, Vol. II. València: Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 919-928. Per una sintètica panoràmica dels artesonats valencians: SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «De bona fusta...» ob. cit., pp. 287-290. Sobre el concepte d'artesonat: IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell...* ob. cit., pp. 735-749.

<sup>964</sup> Amb més profunditat: NUERE, Enrique. *La Carpintería...* ob. cit., pp. 19-21. Concretament sobre València: BENITO, Daniel. «L'art mudèjar valencià» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra...* ob. cit., pp. 301-323, esp. 315-316. ZARAGOZÁ, Arturo; BÉRCHEZ, Joaquín. «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano» a, HENARES, Ignacio (Comissari). *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo mundo*. Granada: El Legado Andalusi, 1995, pp. 91-97.



paraules, omplint de color i contingut la cambra de la que fossin ostes. La seva aplicació resultà una solució enginyosa, clarament funcional, que els distints promotors saberen explotar amb les seves inversions, voluntats i desitjos, elevant el grau de sumptuositat dels interiors.

Els arxius valencians conserven documentació sobre algunes comandes línies, que amb el seu testimoni ajuden a comprendre com l'obra podia arribar a vestir l'arquitectura, proporcionant -amb el seu ampli ventall d'opcions artístiques- codis d'expressió capaços de viatjar de la més solemne dignitat material a una exhibició de poder conscient i meditatament ostentosa. Amadeo Serra i Teresa Izquierdo precisament criden l'atenció sobre un contracte datat l'any 1415 en relació a un presumpte embigat destinat al dormitori del desaparegut convent de Sant Francesc de Sagunt.<sup>965</sup> La demanda ascendí a 66 bigues, *de lonch de vint-e-un palm cascuna e de alt de un palm e dos dits*, que foren *cimentades e perlanejades*, juntament amb altres taulons, *de fulla de ample de palm*.<sup>966</sup> El tractament aplicat sobre les mateixes deixa entreveure que el resultat tingué forma de sostrada llisa, de traça senzilla -més econòmica que la pedra- i de la que no es fa cap esment a policromia o detalls decoratius, ja fossin pintats o en relleu. L'efecte causat, aparentment sobri, havia de concordar per força amb els preceptes estètics de l'ordre franciscana, que en aquest encàrrec atenia única i exclusivament a una necessitat fonamental, la coberta del dormitori, sense interferir amb dit gest en els estàndards de pobresa abraçats en la seva missió religiosa. La petició de la comunitat saguntina em serveix per puntualitzar el caràcter eminentment estructural d'algunes promocions, realitzades amb depuració material, seguint una voluntat pragmàtica i atenent al principi més elemental que envolta l'aplicació d'aquests exemplars, el que regí el seu caràcter de naixement: la naturalesa arquitectònica.

Com a contrapunt, les peticions dels jurats de València l'any 1418 a propòsit de la Cambra Daurada -en el marc de les obres d'ampliació de la Casa de la Ciutat- deixen evidència de l'enorme potencial dels sostres en tant que dispositius plàstics, sent emprat, en aquest cas, per vehicular l'orgull cívic i exhibir-se com a símbol institucional

<sup>965</sup> SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta dolrada...* ob. cit., p. 279.

<sup>966</sup> Font original: RCSCC, València, Protocols, Notari Vicent Guàrdia, 25.363. Font consultada: WEBSTER, Jill Rosemary. *Per Déu o per diners: els mendicants i el clergat al País Valencià*. Catarroja: Afers, 1998, pp. 54 (nota 23)-55. Per una transcripció completa del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 25).

en una època de fast. La documentació és concisa en els detalls i suficientment explicativa, els costos de l'empresa constructiva foren altament elevats, una quantiosa despesa que fou ferma i intencionada per part dels promotors:

«[...] E la dita obra, segons relacio aqui feta per los dits jurats e Sindich, se faça es cotinue molt bella e notable, es dubtas que les pensions antecedents hi bastassen a tan solemne obra e axi costosa. Per ço, e per tolre tot dubte, da poder lo present Consell, es de intensio e vol e li plau e ordena que la dita obra sia feta, continuada e acabada axi bella e costosa com fer se puxa a Consell de savis e experts mestres en manera que en tota part se puxa comendar e fer honorable maiorment per les gents car be conve a tal e axi egregia e notable Ciutat, deu aquesta haver una insigne casa e costosa [...]».<sup>967</sup>

El dispendi, a banda de fonamentar la solvència i poder adquisitiu de la ciutat, es posà al servei d'agents de qualitat: una triple inversió material, humana i intel·lectual. Per la gestió inicial del procés fou contractat el *mestre obrer de la vila* Joan del Poyo, director d'un orquestrat equip constituït per entalladors, escultors i pintors.<sup>968</sup> La combinació de talents i habilitats artesanes donà resultats que serien tant recordats com admirats ja des dels inicis de la seva construcció, com ja s'ha referenciat. Més enllà de les capacitats de lideratge del mestre, la seva suficiència i qualitat com a proveïdor de fusta quedaren refermades, sent una figura que es mantingué rellevant en el marc arquitectònic valencià, participant també en la direcció de la Casa de les Ataranzas des del 5 d'abril de 1417.<sup>969</sup>

Les partides al·lusives a pigments parlen de vermelló, carmí, verd (*verd daram*), atzur d'Alemanya i atzur indi (*indi bagatell*) així com una quantitat més que substancial de pans d'or i plata, sumant-se en total 30.700 i 14.205 respectivament, causant un efecte absolutament aclaparador després la seva aplicació durant la segona fase dels treballs.<sup>970</sup> No menys esforços foren destinats a la configuració iconogràfica, de la que Amadeo

<sup>967</sup> Font original: AMV, Manual de Consells, 1418-1423, f. 70, núm. 27, A. Font consultada: TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., pp. 21-22.

<sup>968</sup> IBÍDEM, pp. 40-45, esp. 40-41. Sintetiza i aporta bibliografia actualitzada: SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., pp. 197-198.

<sup>969</sup> Sobre aquest argument: IBORRA, Federico; MIQUEL, Matilde. «La Casa de las Ataranzas de Valencia y Joan del Poyo», *Anuario de estudios medievales*, 37, 1, 2007, pp. 387-409, esp. 401-405. SERRA, Amadeo. «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1490)», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 5, 1994, pp. 111-119.

<sup>970</sup> TRAMOYERES, Luis. «Los artesonados... ob. cit., p. 28.

Serra i Óscar Calvé han desentranat els codis interpretatius. En ressalten la jeràrquica disposició de la sèrie de profetes de l'Antic Testament desplecats per les mènsules, i l'espectacle figuratiu ofert per les bèsties, els híbrids i les escenes de música i jocs que omplen l'entrebogat en una curiosa barreja que navega entre el discurs narratiu de les planxes de les bigues i el caràcter més aviat ornamental de les peces que formen l'entrebogat [Figs. 15-19].<sup>971</sup> Aquesta composició visual serví de fermall per l'engranatge conceptual de la Cambra Daurada.

Front aquestes dues promocions de cronologia propera però totalment allunyades en propòsit i forma em poso una reflexió: a majors costos, major era la 'dignitat' que proporcionava l'obra? Els casals gòtics, palauets urbans i fortificacions, amb el seu mostrar de sales i embigats que subratllen espais donen fe de les transferències efectuades per l'elit urbana i rural per enaltir i posar de manifest de la seva posició social. La valoració, el gust i l'ús dels sostres per part d'aquest perfil és quelcom indiscutible, només cal recomptar els vestigis llegats en els ambients arquitectònics dels que un dia foren protagonistes, o capbussar-se entre els testimonis escrits plasmats en contractes, extractes de pagaments i cartes com les apuntades en el capítol previ. Igualment interessants i reveladors són els detalls que distingiren cadascuna d'aquestes produccions. Un de simple, però no per això desapercbut, és el grau de complexitat encarnat per l'estructura.

Tornant a l'exemplar ligni de la Sala Daurada de Casa de la Ciutat de València, s'hi mostren avenços tècnics determinats a crear un major impacte visual. Es comptà amb una argamassa de fusta compacta pensada per accentuar l'espectacularitat dels relleus i daurats per ella desplecats. Les bigues foren emfatitzades al descansar sobre motlures que podrien titllar-se de 'monumentals' atenent l'escala del conjunt, sota les que es desplegaren dobles línies de frisos i mènsules, albergant les superiors les exquisides i ben visibles talles dels profetes [Fig. 20]. L'engranatge i disposició de les peces sens dubte estigué al servei de la decoració i efectes lumínics dels daurats, multiplicant les impressions texturitzants proporcionades pel treball escultòric, oferint-se la seva contemplació des de múltiples plànols. En el període medieval aquesta aportació visual

<sup>971</sup> SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar. «Iconografía cívica... ob. cit., pp. 195-229. CALVÉ, Óscar. «Esparcimiento caballeresco en el alfarje de la Casa de la Ciudad de Valencia», *Tirant*, 19, 2016, pp. 145-160.

més espectacular la podien sufragar els canets amb decoració antropomorfa tals com els presents en les cobertes de l'ermita de Paret Delgada<sup>972</sup>, de l'església de Sant Miquel de Montblanc o els sotacors de la Catedral de Tarragona o l'església de la Sang d'Alcover [Figs. 21-22]. Menys freqüents, almenys en l'àmbit de la Corona d'Aragó, foren els permòdols que combinaven aquesta mateixa decoració amb animals o vegetals, com ho fan els procedents del Castell de Peratallada (primer quart del segle XIV), avui custodis al Museu Nacional d'Art de Catalunya [Figs. 23-25].<sup>973</sup>

Molt menys impressionants són els habituals permòdols de pedra que apareixen suportant les jàsseres dels embigats des de la seva posició encastada en el mur, fàcilment identificables en els conjunts dels palaus de l'Almirall, Joan Valeriola o Català-Valeriola. Aquestes mènsoles volades servien per disminuir la llum de l'espai a cobrir a la vegada que aïllaven la fusta dels murs, afavorint-ne la seva correcta conservació. Tanmateix, en aquests exemplars també pot notar-se la recerca de textures i dinamismes per l'esquelet ligni, sofisticant-ne la seva aparença amb la introducció de lleugeres particularitats en la seva morfologia. Aquests trets distintius s'aprecien, per exemple, en el forjat a biga i cabiró (ca. 1300) de la planta noble de l'antic Palau Joan Valeriola, on el grau de complexitat d'aquesta tipologia arquitectònica busca elevar-se fent ús dels seus propis recursos. Les taules de l'empostissat presenten formes geomètriques -com estrelles de vuit puntes- inscrites en un relleu emulat gràcies a la superposició de dues peces de fusta acoblades, que un cop policromades conjuguen eficaçment estructura i decoració, proporcionant major profunditat i riquesa al conjunt de l'entrebogat en la seva visió zenital [Fig. 26]. Aquest treball de fusteria l'incorporen igualment els falsos *almizates* d'algunes de les esglésies valencianes d'arquitectura d'arcs diafragmes i coberta a doble vessant, com el de l'església de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*) o el conservat a la capella de la comunió de l'església de Sant Bartomeu de La Godella que, per la seva cronologia més tardana, finals del segle XV, presenta un doble nivell de canets esculpits en fusta de petites terminacions antropomorfs, aguditzant i

<sup>972</sup> El Museu Diocesà de Tarragona és la institució que custodia els fragments de permòdols originals procedents de la coberta (MDT D-2694, MDT D-2695, MDT D-2696, MDT D-2697, MDT D-2698). Agraïxo a l'historiador Carlos Aragón Arriola la cessió del seu material fotogràfic sobre Paret Delgada, facilitant així la meua investigació.

<sup>973</sup> Vegeu: MNAC 0240-48-000, MNAC 02404-7-000, MNAC 0240-49-000 i MNAC 02405-0-000.

multiplicant la disposició dels motius iconogràfics pintats, dotant d'un major prisma al puzle ligni [Figs. 27-31].

### 9.1.1 El treball de la fusta: raó i documentació de motlures i motius 'excavats'

En l'observació dels sostres dispersos pels territoris de l'antiga Corona d'Aragó s'aprecien fàcilment motius geomètrics i d'arrel vegetal realitzats en baix relleu sobre la fusta que, generalment, no sobresurten de la superfície lígnia sinó que són visibles pel seu costat concau. Majoritàriament apareixen incisos i ubicats en peces com les bigues o frisos perseguint, almenys al meu parer, el mateix objectiu que les superposicions de taules i accentuació de motius iconogràfics: modular les textures del conjunt, afegir notes que trenquin amb la successió pictòrica de forma intermitent, contribuint a l'exalçació i enriquiment de l'obra, afegint tocs més o menys discrets en funció de la varietat i nombre de formes introduïdes.

Poden destacar-se en aquest sentit l'antic sotacor actualment ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)<sup>974</sup> o els fragments procedents d'un embigat d'una sala annexa a la sagristia de la Seu de Palma de Mallorca (primer terç del segle XIV) i des de 1946 preservats en les seves galeries claustrals [Figs. 32-35].<sup>975</sup> En ambdues situacions les bigues han estat decorades per una mena de rosasses, dibuixades sobre una circumferència i en espiral. En el sotacor aquestes conviuen amb palmetes –que discorren per tot el perímetre inferior del conjunt– i rosetes de vuit de 'pètals' disperses per les cares inferiors i laterals de les bigues. Aquesta juxtaposició d'elements i la seva detecció no es pas quelcom extraordinari, sinó que més aviat fou una pràctica

<sup>974</sup> Treballs clàssics sobre l'obra: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «Un alfarje de coro mudéjar en Tarragona» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte: Teruel del 19 al 21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 253-260. ÍDEM. *Embigats gòtico-mudèixars al Tarragonés*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Secció d'Arqueologia i Història 50. Tarragona: Diputació Provincial de Tarragona, 1983, pp. 61-125. Per una revisió actualitzada i amb un major aprofundiment sobre la mateixa vegeu: CONEJO, Antoni. «De cor a sostre. El teginat de la sala del tresor de la Catedral de Tarragona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 99-118. ÍDEM. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempia, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 127-162.

<sup>975</sup> BESTARD, Bartomeu. «Hallazgos tras la recuperación de la vieja sacristía de la Seu», *Diario de Mallorca*, 21/10/2012, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2012/10/21/hallazgos-recuperacion-vieja-sacristia-seu/802390.html>». Consulta: juny 2020. Sobre la troballa d'aquestes peces vegeu el subcapítol «6.2.1 La sagristia de la Catedral de Palma rescata la seva coberta», corresponent a la *Primera part*.

àmpliament estesa i present en múltiples sostres medievals. Seguint amb el sotacor tarragoní, la seva combinació de motius inscrits troba paral·lel en el mateix context català, sent present en el també sotacor de l'església de la Sang d'Alcover (1359-1375), que avui es coneix gràcies a les fotografies antigues, que recorden allò perdut en l'incendi de 1936 [Fig. 36].<sup>976</sup> Rosetes lleugerament gallonades i rosasses en espiral foren incrustades en les bigues mentre que les palmetes ho foren en les cares inferiors dels canets amb decoració antropomorfa i circumcidant el tancament de les peces de fusta amb el mur petri [Fig. 37].

En qualitat de clàssic dels treballs lignis, la distinció de dites rosetes es perpetua en espais com el ja citat fals *almizate* de l'església de Santa Maria de Llúria, en la coberta - d'actual aspecte neogòtic - de la capella de Santa Àgata del Palau Reial Major de Barcelona (primer quart del segle XIV)<sup>977</sup> així com en múltiples peces de l'armadura de coberta del Santuari de Penyarroya de Tastavins (1349-1369). En la sostrada aragonesa, són presents en les cares inferiors de les jàsseres però esdevenen absolutament protagoniques en les seccions de l'*almizate* [Figs. 38-42]. El seu esclat és extens, convivint a més, tant amb la seva representació pictòrica com en relleu, especialment en la crugia que sobrevola l'àrea del presbiteri, on s'observa amb major claredat [Fig. 43]. Aquestes representacions fetes amb execucions tècniques alternes també es detecten en l'encavallada de la Catedral de Terol [Figs. 44-45], on la irrupció de les rosetes

<sup>976</sup> L'Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona conserva fotografies antigues de l'antic sotacor: Fons JMT, Unitat I: 1915-1951 Alcover, Documents CI/E3/D1- CI/E3/D18-19. Entre les fotografies també es conserva una carta de Pere Roig -Conseller President- dirigida al Comissari Delegat de la Generalitat de Catalunya en data el 30 de juny de 1937 explicant-li que el cos de l'església es trobava absolutament devastat i que calia procedir al desenrunament (Doc. CI/E3/D1). Bibliografia de l'obra: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «El cor de l'església de la Sang d'Alcover (segle XIV): reconstrucció i estudi de les restes» a, ROIG, Francesc; MAS, Maria del Carme; SOLER, Eliseu (Eds.). *Recull Joan Antònio i Guardias (1890-1967)*. Tarragona: Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó, 1990, pp. 13-31. ÍDEM. «Un exemple de fusteria decorativa: l'antic cor de l'església romànica d'Alcover» a, ESPAÑOL, Francesca (et al.). *Retaule: romànic i gòtic d'Alcover: cicle de conferències celebrades al desembre de 1992*. Alcover: Centre d'Estudis Alcoverencs, 1996, pp. 35-58. COMPANYS, Isabel. «Elements d'un embigat de cor» a, MARTÍ, Josep (Comissari). *Pallium: exposició d'art i documentació de la memòria de Sant Fructuós al triomf de Santa Tecla*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1992, p. 106 (Núm. 54).

<sup>977</sup> L'obra de la capella va ser empena durant el govern de Jaume II, iniciant-se el 1302, dada coneguda per la conservació d'una interessant relació de documents, bastint-se el conjunt durant el primer quart del segle XIV sota la direcció del mestre d'obres Bertran de Riquer. Per un aprofundiment sobre el context i especificitats constructives de la construcció així com les vicissituds experimentades entre els segles XIX i XX consulteu: RIU-BARRERA, Eduard; TORRA, Albert; PASTOR, Alfred. *La capella de Santa Àgata del Palau Reial Major de Barcelona. Història i restauracions*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999. PASTOR, Alfred. «La restauración de las cubiertas de la Capella de Santa Àgata del Palau Reial Major de Barcelona», *Papeles del Partal*, 11, maig 2019, pp. 107-118.

s'espectacularitza, sobredimensionant-se significativament en seccions com l'*almizate* central amb una concavitat emfatitzada al profunditzar-se els gallons de les figures, presentant-les com a petites cúpules, en una dedicació i ubicació lligada als seus antecedents estructurals islàmics [Figs. 46-48].<sup>978</sup> Dita disposició m'indueix a recordar peces que abracen la mateixa forma d'origen vegetal, igualment pensada per la seva col·locació i visió en suspensió, en un gest que caracteritzava l'espai que ocupaven. Es tracta d'un aplic ceràmic de tipus arquitectònic de considerables proporcions -51 centímetres de diàmetre- produït amb tota probabilitat per un taller actiu a Qurtuba entre els segles XI-XII i avui custodi al Museu del Disseny de Barcelona, identificable gràcies a les analogies establertes amb una altra peça trobada en l'àmbit de l'Aljaferia de Saragossa [Fig. 49-50].<sup>979</sup>

Recuperant l'enumeració de sostres amb motius inscrits, han de sumar-se també les cares inferiors de les bigues mestres i mènsules de l'embigat dit 'de Pontons' del Palau de Marqués de Llió (1315-1332) així com el fris que recorre l'encontre de la fusta amb el mur de l'estança, on cada tauleta presenta una palmeta gravada en baix relleu amb restes de colradura [Figs. 51-52].<sup>980</sup> La presència d'aquestes 'palmetes' especialment incidents al Principat de Catalunya es detecta contemporàniament i amb igual profusió en sostres mallorquins datats al llarg de la primera meitat del segle XIV. Entre aquests es troba el conjunt d'embigats de Can Serra, els ubicats en les sales expositives de la Fundació March o l'enteixinat procedent de Can Pontivich i actualment conservat a la reserva del Museu de Mallorca, tots tres procedents de localitzacions originals immerses en el casc antic de la capital de les Balears [Figs. 53-56]. En el darrer cas, les palmetes dels frisos i remats inferiors del sostre es complementen amb parelles de flors

<sup>978</sup> Sobre aquests elements vegeu: CARRASSÓN, Ana. «Aspectos técnicos de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *Actas del XII Simposio Internacional de Mudéjarismo: Teruel 14-16 septiembre de 2011*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 103-116, esp. 115-116.

<sup>979</sup> La peça es troba en exposició, en les sales dedicades a ceràmica del Museu del Disseny de Barcelona (MDB 18790). LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. «Catalogue: The Diwan of the Arts» a, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel; VIGUERA, María Jesús (Eds.). *Art and Cultures of Al-Andalus. The Power of Alhambra (December 2013-March 2014)*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 189-217, esp. 202 (Cat. 184).

<sup>980</sup> La denominació de l'embigat ve donada per la identificació de l'heràldica de Dalmau de Pontons, vicecanceller de Jaume II: BAIGES, Ignasi Joquim. «Aportació a l'estudi de la gènesi documental del nomenament reial: els nomenaments d'oficials reials de Jaume II», *Acta històrica et archaeologia mediaevalia*, 23, 2003, pp. 631-653, esp. 639. Vegeu també: MASPOCH, Mònica. «Es tirantatges medievals policromats a la casa deth Marqués de Llió» a, GARCIA, Albert; CABALLÉ, Francesc; GONZÁLEZ, Reinald; MASPOCH, Mònica. *Dues cases, un carrer, ua ciutat. Eth Musèu de Cultures deth Mon en carrer de Montcada*. Barcelona: Museu de les Cultures del Món, Ajuntament de Barcelona, 2015, pp. 67-95.

de lis i rosetes decoratives, emplaçades en les seccions laterals i centrals de l'entrebigat [Figs. 57-60].

Indistintament a la seva forma, i com ja he comentat, les incusions d'aquests elements abstractes formaren part dels esmers decoratius invertits en els resultats lignis, que acabaren per convertir-se en una generalització i en una ornamentació més a ofertar en les demandes de sostres. Prova d'aquesta praxis més aviat quotidiana i antiga en l'elaboració dels mateixos és la seva fàcil detecció en altres contextos de mercat propers a la Corona d'Aragó, com seria Castella. Dins el corpus de la denominada escola de fusteria 'gòtico-mudéjar burgalesa' (taller actiu a partir 1360 i fins a mitjans del segle XV)<sup>981</sup> aquesta fórmula fou igualment fructífera, especialment a través la proliferació de rosetes inscrites. En les galeries oest i en les seccions més medievals de les nord i sud<sup>982</sup> del claustre del monestir de Santo Domingo de Silos (finals del segle XIV)<sup>983</sup> els centres dels cassetons i les cares inferiors de les bigues es troben inundades per aquestes formes florals, que reberen corladura platejada tal i com encara pot apreciar-se en algunes seccions [Figs. 61-65].<sup>984</sup> Similarment, alguns dels embigats procedents de la fortalesa de Curiel de los Ajos (o de Duero) (1386-1412), a Valladolid, també les incorporaren en els cassetons plans, perpetuant-se dites rosetes -inscrites de forma interminant en

<sup>981</sup> María Luisa Concejo Díez abordà l'argument en el seu projecte doctoral, on realitzà un estat de la qüestió i concretà un arc cronològic i d'actuació per a dit taller: CONCEJO DÍEZ, María Luisa. *El arte mudéjar en Burgos y su provincia* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Balbina Martínez Caviro), T. I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval), Facultad de Geografía e Historia, 1999, pp. 85-99, esp. 91-98. ÍDEM. «Escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa» a, *XI Actas del Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 18-20 de septiembre de 2008*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. 539-592.

<sup>982</sup> La galeria nord conserva aproximadament un 65% de l'estructura i policromia originals mentre que la galeria est fou refeta per complet a finals del segle XIX, després de l'arribada el 1880 d'una comunitat benedictina de monjos vinguts de la regió francesa de Ligugé, amb Ildefonso Guepín al capdavant. Recull i sintetiza aquesta informació: MATEO GÓMEZ, Isabel. «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos» a, IBÁÑEZ, Alberto C. (Dir.). *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. IV Arte, Studia Silensia XXVIII*. Santo Domingo de Silos: Universidad de Burgos, Abadía de Silos, 2003, pp. 255-296, esp. 255-263.

<sup>983</sup> Per María Luisa Concejo el sostre que circumcida les galeries claustrals del Monestir hauria estat comissionat sota el mandat de l'abat Juan V (1366-1401) sofrint però importants estralls en l'incendi de 1384, que obligà a refer-lo, especialment en l'àmbit de la galeria sud i probablement emprant i recuperant els models iconogràfics prèviament plantejats per al mateix: CONCEJO DÍEZ, María Luisa. *El arte mudéjar en Burgos...* ob. cit., p. 91.

<sup>984</sup> Personalment he d'agrair a l'Abadía de Silos i en específic al Padre Alfredo les facilitats ofertes en la meua visita al Monestir l'hivern de 2017, permetent-me acumular el meu propi material fotogràfic. Per conèixer els detalls tècnics de les darreres restauracions realitzades en el sostre, perpetrades successivament entre 2003 i 2006 per l'Instituto del Patrimonio Cultural de España, vegeu: CARRASSÓN, Ana. «Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)», *Patrimonio Cultural de España*, 1, 2009, pp. 291-302.



cavitats circulars o en forma d'estrella de vuit puntes- per tot l'entrebigat [Figs. 66-67].<sup>985</sup>

Un catàleg més treballat i una mica més sofisticat és el que ofereix l'encavallada de bigues careneres del claustre de San Juan de Castrojeriz (1426-1454) on estrelles, flors texturitzades i espirals van apareixent entre les agòniques restes de pintura que han sobreviscut en les seves galeries sud i est [Figs. 68-70].<sup>986</sup> Seguint aquesta tendència, altres estructures planes com els sotacors, incorporen creus, rosetes i espirals que van mutant, com pot observar-se en una visió zenital del darrer tram de la nau de l'església de San Millán als Balbases (darrer quart del segle XV), on es troba emplaçada l'obra lígnia [Figs. 71-72].<sup>987</sup> Aquest detall i varietat són propis de les tendències formals creixents en el segle XV, que s'anaren combinant amb la pujant irrupció de motlures molt més contundents visualment, com succeeix en l'encavallada de l'església de San Nicolás de Bari a Sinovas (1379-1410), on en el seu *almizate* ostenta un ramillet penjant de

<sup>985</sup> El Castell-Fortalesa de Curiel de Duero, habilitat per Diego López de Zúñiga, sofrí un llarg procés de degradació en època contemporània que afavorí el seu extens espoli. Vestigis dels seu rics i figuratius sostres han quedat plasmats en fotografies antigues i en els fragments d'alizers i taules avui preservats en distintes institucions com el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (ingrés el 1896 per donació de Martínez Alcubilla: MAN 50742, 50758-59, 50765-66, 2014/35/1, 2014/35/2, 2014/35/3, 2014/35/4, 2014/35/5), el Museu Episcopal de Vic (ingrés el 1923, donació del col·leccionista Jaume Espona: MEV 7489, 12299, 12300) i la col·lecció del magnat William Randolph Hearst. Per una exposició de dit argument i àmplia recopilació bibliogràfica vegeu: HERNANDO GARRIDO, José Luis. «La coraza de Haza (Burgos) y otras divagaciones sobre los desaparecidos vestigios mudéjares en el Palacio-Fortaleza de Curiel de Duero (Valladolid)», *Biblioteca: estudio e investigación*, 33, 2018, pp. 157-180, esp. 168-169 (notes 40-41).

<sup>986</sup> Dita cronologia és proporcionada per María Luisa Concejo qui estableix com a promotors de l'obra lígnia a Diego Gómez de Sandoval (†1454) i la seva esposa Beatriz de Avellaneda, I comtes de Castrojeriz: CONCEJO DÍEZ, María Luisa. *El arte mudéjar en Burgos...* ob. cit., pp. 91-92. El claustre fou restaurat per la Fundación Santa María la Real el 2007 després de dècades en agreujada decadència. Leopoldo Torres Balbás, en estudis realitzats a mitjans del segle XX, ja denuncià el seu pèssim estat de conservació: «La armadura del claustro de San Juan de Castrojeriz», *Crónica Arqueológica de la España Musulmana*, XVIII, 1946, pp. 224-235. He d'expressar la meua gratitud al mossèn de San Juan de Castrojeriz, per deixar-me confinar durant unes hores a l'església de San Juan i poder examinar el seu sostre.

<sup>987</sup> Aquest sotacor tanmateix és més aviat conegut pel seu cicle de pintures d'iconografia cortès, sent la figura del salvatge una de les més populars: KELLER, John J.; MADRIGAL, José A. «Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la Iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)», *Boletín de la Institución Fernán González*, II, 201, 1983, pp. 423-434. He d'agrair al rector dels Balbases les facilitats ofertes en la meua visita a l'església i que em facilités notícies i fotografies de la restauració a la que es sotmeté el sotacor l'hivern de 2018, desenterrant de la pols altres magnífiques imatges -entre elles una espectacular imatge de dansa i música- que amb anterioritat només eren visibles amb objectius de gran angular.

mocàrabs mentre que els seus panys laterals proporcionen igualment destells de formes geomètriques en relleu emmarcades per estrelles de vuit puntes [Figs. 73-76].<sup>988</sup>

Menys freqüent és però la identificació de tots aquests motius en la documentació medieval. Fullejant el primer llibre de fàbrica de la Seu de Palma, transcrit per Jaume Sastre en una monografia que alleugereix gratament el cribatge de folis, aquests hi apareixen referenciats a propòsit del corredor dels ciris. Aquesta balconada, que il·luminava la Capella Reial, incorporava una multitud de rosetes inscrites en estrelles de vuit puntes per tota la seva epidermis lígnia [Figs. 77-78]. Aquesta estructura volada, era rematada en la seva cara inferior per un fris continu protagonitzat per palmetes, dites '*rams*' en la documentació. Un fris afegit el 1328, quan el Capítol demanà al fuster Bernat de Vilar que les '*cavés*' en el seu taller sobre unes posts per ser posteriorment daurades i pintades per Martí Mayol, pintor. La disposició original del remat, avui ubicat en les seccions inferiors dels tramvies de la Catedral, afortunadament és visible en les fotografies preses amb anterioritat al desmuntatge, parcial destrucció i desmembrament del corredor dels ciris durant la restauració de la Catedral el 1904 [Figs. 79-80].<sup>989</sup>

«[...] *Memorial de les despeses que fiu per raon de taules  
pintades ab rams dor les quals foren afites en la paret  
sots los corredos dels ciris per raon den curtinar lo cap  
con no hi bastassen los draps dalt abax.*

[...] *Item costaren deportar al obrador den Bn. des Vilar fuster  
per obrar aquí ls 6*

<sup>988</sup> María Luisa Concejo atribueix al bisbe de Osma, Pedro Fernández Frías, la promoció i concepció de l'obra, que incorporà un notable i característic gruix d'escenes religioses al·lusives al pecat original i quantioses representacions de martiris i sants: CONCEJO DIEZ, María Luisa. *El arte mudéjar en Burgos...* ob. cit., p. 96. Parcialment derruïda, l'encavallada va ser objecte d'un projecte de restauració l'any 2011: DÍAZ-PINÉS, Fernando (et al.). «La madera como tema de proyecto: La restauración de la Iglesia de San Nicolás de Bari en Sinovas, Aranda de Duero (Burgos)» a, *CIMAD II: Congreso Ibero-Latinoamericano da Madeira na Construção (7-9/06/2011)*. Coimbra: Departamento de Engenharia Civil da FCTUC, 2011, pp. 1-10. El 2020 s'ha tornat a intervenir el conjunt, aquest cop per l'empresa Batea Restauraciones S.L., amb el finançament de la Junta de Castilla y León, amb el lideratge tècnic de Gloria Martínez Gonzalo: «[https://batearestauraciones.com/ute-batea-restaurograma/2020-sinovas-retablo-yeserias-armaduras-policromadas/ficha-tecnica-armadura/#\\_ftn3](https://batearestauraciones.com/ute-batea-restaurograma/2020-sinovas-retablo-yeserias-armaduras-policromadas/ficha-tecnica-armadura/#_ftn3)». Consulta: agost 2020. Agraieixo profundament a les veïnes de Sinovas, custodies de la clau de l'església, la seva atenció. Molt amablement m'obriren les portes del temple i esperaren pacientment que finalitzés la meua visita.

<sup>989</sup> Sobre aquest tràgic atac vegeu el subcapítol «2.1.4 El desmantellament del corredor dels ciris», corresponent a la *Primera Part*.

*Item obra lo dit Bn. des Vilar a la sua botiga adoban les*

*dites taules e cavan los rams per V dies e pagueli a rao [...]*.<sup>990</sup>

De manera similar, tot i que no tant explícita, s'expressaren els membres del Consell de Cent de Barcelona en relació als encàrrecs d'una sèrie d'embigats per la Casa de la Ciutat entre març i abril de 1401.<sup>991</sup> Els documents esmenten com s'ha de fer entrega als pintors involucrats en el procés decoratiu –Jaume Cabrera i Berenguer Llopart– de les bigues que contenien 'roses': «[...] *Axí, emperò, que aquesta ciutat devia donar al dit Jacme la fusta de les roses e altres senyals faedors en les dites bigues e tota altra fusta [...]*».<sup>992</sup>

Sembla quelcom poc discutible que aquesta tasca no fos habitual. Ben al contrari, comptava amb l'absoluta coordinació dels distints artesans involucrats cooperativament en el procés creatiu, en aquest cas fusters i pintors. Per consegüent, aquesta 'excavació' en la fusta, ja fos en forma de palmetes, rosetes o d'altres, es produïa en l'àmbit del taller del fuster i era anterior a la intervenció dels pintors, que podien emfatitzar la presència del motiu amb corladures daurades o platejades. D'aquesta manera, els fusters, un cop rebien les peces desbastades amb l'aixa, ja serrades, podien procedir a dita tasca juntament amb l'enguixat previ a la policromia.<sup>993</sup> Entre aquestes possibles tasques prèvies a la participació dels pintors també podia tenir lloc el treball de talla dels caps de mènsula, en cas que l'encàrrec així ho requerís.

Així doncs, els jocs de superposició de peces o les guarnicions incises en les posts, juntament amb el cromatisme dels pigments elevaven el caràcter sumptuós dels sostres. Altres elements, com les dimensions de les bigues mestres emprades, denotaven igualment la seva aparença i posaven de manifest les capacitats econòmiques dels seus promotors. Els costos es multiplicaven en funció de l'àrea a cobrir, lògicament a majors

<sup>990</sup> Font original: ACM, *Liber operum cathedrarum et ecclesie 1327 ad 1339, Aquest es lo Ier llibre de fabrica que es trobe 1327 ad 1339*, f. 10. Font consultada: SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1375*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca: Cabildo de la Seu, 1994, pp. 13, 35. Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 7).

<sup>991</sup> Aquest grup de documents es troben transcrits a l'annex del segon volum (docs. 16-17, 19).

<sup>992</sup> Font original: AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 178v. Font consultada: DURAN, Agustí. «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona» a, *Barcelona i la seva història...* ob. cit., p. 240 (nota 7). Per una transcripció complerta d'aquest document vegeu l'annex del segon volum (doc. 16).

<sup>993</sup> En aquests mateixos termes s'expressen Isabel Companys i Núria Montardit en relació als llibres d'obra del Castell del Rei de Tarragona, dels que es té una excepcional relació del treball dels fusters i pintors involucrats en els treballs lignis: *El Castell del Rei...* ob. cit., p. 78.

dimensions major era la necessitat d'augmentar el nombre de jàsseres exigides per poder suportar l'estructura. Com el seu nom indica, les bigues mestres, per les seves dimensions i consistència en bloc, eren les encarregades de creuar transversalment les peces de menor esquadra i pes. D'aquesta manera s'anava armant un llenç a base de quadrats i rectangles amb raó arquitectònica, però a la vegada s'anaven motllurant racons on disposar els motius iconogràfics en cas que els promotors així ho estipulessin. Mònica Maspoch, en el seu anàlisi arquitectònic, determina com les bigues tenien una llargària màxima estandarditzada, entre 5 i 6 metres, tot i que s'han conservat casos extraordinaris que superen la norma.<sup>994</sup> És el cas de l'embigat de Pontons del Palau de Marqués de Llió, al carrer Montcada número 12 de la ciutat comtal, on les seves bigues - de secció quadrangular - arriben als 740 metres de llarg. Per poder suportar tot aquest pes, per sobre del permòdol en fusta es necessità col·locar una petita biga, com si es tractés d'una mènsula sobre la que pogués reposar la principal, la que assumeix el vertader treball de suport, reduint amb aquest manióbra 70 centímetres per cadascun dels dos costats que formen part de la seva llum [Fig. 81].<sup>995</sup>

A València, molt hàbilment, es té coneixement de solucions que abaratien els costos, superant amb elegància aquestes situacions. Per limitar la gruixària de les bigues, i evitar-ne el seu col·lapse, es situaren suports intermedis amb capacitat d'assistència com pilars i columnes. Les jàsseres, amb aquest sistema, no constituïen l'únic suport dels sostres plans, evitant-se problemes de deformació estructural i reforçant-ne la resistència. A pesar de la seva desaparició, es ben conegut que antigament l'alberg del Bisbe, també conegut com 'Casa dels Delmes' de Sagunt (mitjans del segle XIV), mostrava aquesta variant tipològica en el seu embigat, immortalitzat en els gravats inclosos en la monografia d'Antonio Chabret el 1888 [Fig. 82].<sup>996</sup> Amadeo Serra<sup>997</sup> també

<sup>994</sup> MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats» a, ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pp. 355-362, esp. 356.

<sup>995</sup> IBÍDEM, p. 356.

<sup>996</sup> «[...] Apoyan el maderamen tres esbeltas columnas con anchos capiteles de caprichosa estructura por la combinación armónica de la talla, con vivos colores de la pintura [...]»: CHABRET, Antonio. *Sagunto. Su historia y sus monumentos*. Barcelona: Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez, 1888, pp. 137-139. BRU, Santiago. «El Morvedre del temps de Pere el Cerimoniós» a, *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón: La Corona de Aragón en el siglo XIV*, Vol. II/1. València: 1969, pp. 203-210, esp. 206. Sobre la història i desaparició de l'immoble vegeu el subcapítol «2.2.2 Interessos creuats: la Casa dels Delmes de Sagunt», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>997</sup> SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «De bona fusta... ob. cit., p. 277.

crida l'atenció en aquest sentit sobre les antigues cases comunals de Morella (ca. 1350-1410) i la Sala del Consell de Catí (1418-1437), uns exemplars menys coneguts que també adoptaren aquesta mateixa solució [Fig. 83].<sup>998</sup> En aquestes, la maniobra per sufragar majors despeses no suposà la renúncia a ornar les jàsseres amb motllures.

Complementàriament a aquestes qüestions materials i tècniques, que considero que tenien el seu pes en la concepció de l'obra, discorria la vessant més simbòlica, la vertebrada pel contingut iconogràfic, ja fos figuratiu o abstracte. L'encàrrec de policromar el forjat, que evidentment l'encaria, era un ulterior esforç per conferir-li aquesta nova i final dimensió, la que procedia a la connotació de l'espai. En els casos dels palaus de l'Almirall i Joan Valeriola, les entrades i plantes nobles compten amb embigats policromats, que no només dignifiquen l'espai sinó que l'assenyalen, apuntant el seu estatus dins el recorregut total per l'immoble. Aquests espais més públics, que han vist desaparèixer el seu mobiliari, els objectes d'ús quotidià, els tapissos i cortinatges per fortuna han conservat els seus sostres, que ens recorden la seva importància històrica, rememorant un passat que s'apareix parcialment.

## 9.2 Conjuncions de fusta i pedra: l'arquitectura d'arcs diafragmes i cobertes a doble vessant

Al llarg d'aquests primers capítols, l'arquitectura d'arcs diafragmes ha anat apareixent com un instrument altament còmplice en l'urbanisme de la colonització.<sup>999</sup> La seva versatilitat i elementalitat estructural aviat la convertiren en gran protagonista del paisatge monumental i popular del Regne, irrompent en l'escena valenciana des del segon quart del segle XIII, amb una inusitada incidència i força, que li ha valgut el reconeixement de la historiografia, proporcionant-li una important cabuda.<sup>1000</sup> La seva

<sup>998</sup> GRANDE, Francisco. «La lonja casa de la villa en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana» a, LARA ORTEGA, S. (Ed.). *La Lonja un monumento del II para el III milenio*. València: Ajuntament de València, 2000, pp. 189-203, esp. 192-201. Consulteu també: ZARAGOZÁ, Arturo. «Capítulo VI: El gótico civil», *Arquitectura gótica valenciana...* ob. cit., pp. 189-197.

<sup>999</sup> SERRA, Amadeo. «Nova sint omnia more christiano: Imatges i espais per al nou regne de Jaume I» a, NARBONA, Rafael (Ed.). *Jaume I i el seu temps. 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Fundació Jaume II el Just, Universitat de València, 2012, pp. 673-686, esp. 675-680.

<sup>1000</sup> Distints autors refermen el caràcter intemporal dels orígens d'aquest sistema de producció d'espais coberts, per l'heterogeneïtat de solucions en cronologia i geografia, existint cert debat sobre la seva potencial introducció a la península ibèrica. La diversitat d'opinions radica específicament en la traçabilitat d'una continuïtat i filiació d'aquestes construccions al llarg dels segles. Per Josep Puig i Cadafalch l'origen era oriental, introduint-se en l'arquitectura occidental cristiana a través de la islàmica,

aplicació gaudia d'una notable fortuna constructiva en el denominat gòtic meridional, carregant al seu darrere amb una tradició tècnica de llarg i complex recorregut que es remunta a l'antiguitat, especialment instaurada en els territoris banyats pel Mediterrani.<sup>1001</sup> A finals del segle XII es tornà a introduir en la geografia occidental, probablement gràcies a la seva resiliència en l'arquitectura popular, concretant-se en edificis de culte com els monestirs cistercencs, principalment en espais com els dormitoris o refectoris.<sup>1002</sup>

---

citant certes mesquites del nord d'Àfrica i destacant la de Qurtuba a al-Àndalus. Igualment, també afirmà que les cobertes catalanes, valencianes i rosselloneses devien la seva aparició a la influència exercida pel Llenguadoc: PUIG I CADAVALCH, Josep; FALGUERA, Antoni; GODAY, Josep. *L'arquitectura romànica a Catalunya. Volum III: Els segles XII i XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1918, pp. 511-512. PUIG I CADAVALCH, Josep. *Le Premier art roman: l'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. París: Henri Laurens, 1928, pp. 41-59 (Chapitre II: L'architecture romane des X et XI siècles. Les églises couvertes en charpente). Per Leopoldo Torres Balbás la matriu podia individualitzar-se en l'arquitectura imperial romana, trobant-se rèpliques en la regió síria d'Al-Hawrah: TORRES BALBAS, Leopoldo. «Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales», *Archivo Español de Arqueología*, 32, 1959, pp. 109-120. Joan Fuguet, per contra, ha argumentat a favor del concepte 'confluència', en comptes del 'd'influència', explicitant la importància de dues vies de transmissió arquitectòniques mediterrànies, l'àrab i la llombarda: FUGUET, Joan. «Apreciacions sobre l'ús de les cobertes amb arcs diafragma a l'arquitectura medieval catalana», *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 7-8, 1986-1987, pp. 437-451. ÍDEM. «Contribució a l'estudi dels orígens del gòtic meridional: l'influència de l'arquitectura popular en les construccions templeres i cistercenques catalanes» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. I. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 225-236. Per una síntesi vegeu: FUGUET, Joan; LUTTRELL, Anthony. «Diaphragm arches and stone slab roofs», *Melita Historica*, 11(4), 1995, pp. 325-335.

<sup>1001</sup> L'aparició i persistència dels arcs diafragma ha estat documentada en arquitectures que oscil·len entre els segles IV-VII i centralitzades en la regió d'Al-Hawrah, corresponent a les actuals Síria i Jordània, tot i que autors com Richard Krautheimer apuntaren cap a cronologies encara més primerenques, destacant els models de basílica civil síria del segle II. Per un actualitzat i complert estat de la qüestió sobre aquest complex argument consulteu: UTRERO, María de los Ángeles. *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la península ibérica: análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, 2006, pp. 69-75. Estudis clàssics d'aprofundiment: ARCE, Ignacio. «From the diaphragm arches to the ribbed vaults: an hypothesis for the birth and development of a Building technique» a, HUERTA, Santiago (Ed.). *Proceedings of the first International Congress on construction history: Madrid 20th- 24th January 2003*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003, pp. 225-241. KINGSLEY PORTER, Arthur. *Medieval architecture, its origins and development: with lists of monuments and bibliographies*. Nova York: Baker&Taylor, 1909.

<sup>1002</sup> Arturo Zaragozá destaca en aquest sentit els conjunts de Fossanova a la regió del Lazio, Lagrasse i Fontfroide al Llenguadoc i, a la Corona d'Aragó -concretament al Principat de Catalunya- enalteix la importància de Santes Creus i Santa Maria de Poblet: ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, 2009, p. 14. ÍDEM. «Naves de arcs diafragma y techumbre de madera en la arquitectura civil valenciana» a, CASA, Antonio; HUERTA, Santiago; RABASA, Enrique (Eds.). *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción [Madrid 19-21 septiembre 1996]*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1996, p. 551. ÍDEM. *Arquitectura gòtica valenciana: siglos XIII-XV*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2004, p. 25.

### 9.2.1 L'abast constructiu d'un tipus arquitectònic: vies d'introducció i resultats edilicis

Les ordres mendicants, però en gran part el Císter, jugaren un rol preponderant en la seva difusió, fixant uns paràmetres constructius determinats, apel·lant a la senzillesa, la funcionalitat i la sobrietat.<sup>1003</sup> Sota aquests preceptes proliferaren una no menyspreable quantitat d'edificis eclesiàstics que, en el cas valencià, eren especialment requerits pel correcte desenvolupament de la litúrgia cristiana i per estendre mecanismes d'integració cultural i social en les àrees més rurals, on les parròquies i esglésies exerciren un paper més enllà de les qüestions purament religioses, involucrant-se en l'administració i gestió de les seves comunitats, prenent competències de caràcter civil. Sota institucions religioses foren construïdes, ja en el segle XIV, els convents de Sant Francesc de Morella, els de Sant Francesc –cistercenc- i Sant Domènec –dominic- a Xàtiva i el de Sant Antoni Abad a València, impulsat per la Companyia Hospitalària [Figs. 84-86].

La presència d'un espai diafan rectangular i simple les caracteritzava i agrupava sota un denominador comú, on els arcs diafragma –que amb la seva arrel etimològica ja revelen la seva funció<sup>1004</sup>- en constrengien la nau única oferint-se com a suport, creant successives crugies que compactaven el cos arquitectònic amb rigor constructiu i sense la complexitat i lentitud derivada dels sistemes de volta. La llum restant entre cadascun dels arcs es salvava eficaçment per mitjà del matrimoni entre la pedra i la fusta, en forma de cobertes planes o a doble vessant, sent aquesta darrera la modalitat més freqüent en l'àmbit eclesiàstic. Altrament, la disposició d'espais restants, creats naturalment entre cadascuns dels arcs diafragma, donava lloc a potencials cavitats que foren habitualment destinades a la fundació de capelles laterals. Aquesta generalització constructiva, i em reitero, homogeneïtzà el paisatge arquitectònic imposant un model d'església gairebé

<sup>1003</sup> Joan Fuguat reivindica també el paper exercit per les ordres militars en el Principat de Catalunya a partir del segle XII, tals com les del Temple i l'Hospital de Sant Joan, ja que foren partícips i beneficiaris del procés de conquesta i colonització de les terres que compregueren la denominada 'Catalunya Nova'. La Terra Alta i la Ribera d'Ebre eren domini templar i el Montsià, hospitaler. Templers i hospitalers bastiren amb aquesta tècnica constructiva distintes esglésies però també molins i altres edificis lligats a l'arquitectura popular en termes sota la seva jurisdicció: FUGUET, Joan. «Les esglésies amb arcs diafragma de la Catalunya Nova» a, BRACONS, Josep; FREIXAS, Pere (Coords.). *L'art gòtic a Catalunya: arquitectura. Vol. II: Els inicis de l'arquitectura gòtica. Les catedrals. El Císter i altres ordres*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 152-159.

<sup>1004</sup> Etimològicament prové del grec '*diaphragma*', que significa separació, barrera o obstrucció: ZARAGOZÀ, Arturo. «Naves de arcos... ob. cit., p. 551. ÍDEM. *Arquitectura gòtica valenciana... ob. cit., p. 24.*

únic.<sup>1005</sup> D'aquesta manera, la majoria de les construïdes en aquest període ostentaren plantes rectangulars d'una sola nau amb capçalera plana en forma de tester i entrada per pòrtics<sup>1006</sup> senzills laterals i esplèndides –tot i que actualment malaguanyades- cobertes a dues aigües.<sup>1007</sup> Les més ben conservades, tot i que això no n'implica la seva íntegra preservació atès el panorama patrimonial, són les de Santa Maria de Lliria, de la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona, de Sant Pere de Xàtiva, de Santa Margarita d'Onda, el fragment que cobreix la capella del Crist de la Pau de l'església de Sant Bartomeu de Godella i la tapiada a Sant Antoni a València.<sup>1008</sup> L'entorn, solia acompanyar-les, erigint-se com a construccions exemptes per expressa petició reial (1249), sense construccions adjacents ni espais que en pertorbessin la seva completa visió, un acte d'absoluta estratègia colonial, política i religiosa.<sup>1009</sup>

Per consegüent i recapitulant, aquesta solució mixta entre pedra i llenyam, comportava una evident viabilitat per la rebaixa econòmica concatenada. No era necessari l'ús de cimbres de fusta per muntar l'estructura i per tant, podien estalviar-se les escairades dels parells i dels tirants, imprescindibles en la construcció d'encavallades fabricades exclusivament de fusta. Aquesta característica n'afavorí el seu ús simultani en l'arquitectura culta i popular, conreant-se extensivament en edificis civils, industrials i religiosos. Com a punt feble pot destacar-se la pròpia materialitat de la fusta,

<sup>1005</sup> Sovint s'ha considerat que la imposició d'aquest model al·ludeix a un retard en la incorporació de les novetats filofranceses gòtiques però, Amadeo Serra, destaca la precocitat de les capçaleres de Santa Maria de Benifassà (1264-1276 *post quem*), del Salvador de Borriana (1233 *post quem*) i de la Catedral de València en la seva adopció de plantes poligonals, voltes de creueria i combinatòries materials de rajola i pedra. Igualment, les esglésies de Santa Maria de Morella o Santa Caterina d'Alzira manifesten una intenció monumental en el seu desenvolupament arquitectònic. Com argumenta l'autor, probablement aquesta voluntat emulativa dels projectes catedralicis francesos –present en les promocions castellanes i lleoneses- no interessà durant el regnat de Jaume I, introduint-se paulatinament en temps de Jaume II el Just (1291-1327). El model arquitectònic d'arcs diafragmes permetia una major funcionalitat i viabilitat en la seva extensió per la geografia valenciana, especialment en les viles de l'interior, on les construccions havien d'adequar-se a una realitat social més modesta. Sobretot perquè, en casos com el d'Olocau del Rei i Coratxà, foren sufragades per les pròpies comunitats locals: SERRA, Amadeo. «Nova sint omnia more christiano... ob. cit., pp. 676, 679.

<sup>1006</sup> LLIBRER, Josep Antoni. «Una església encara no construïda» a, 750 Aniversari de la carta de poblament de Lliria i la Cartoixa de Portaceli. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2004, pp. 265-266.

<sup>1007</sup> Per un llistat exhaustiu sobre els exemplars conservat al nord de València vegeu: ESTRADA, Josep Lluís; EJARQUE, Anabel; CRISTIÀ, Josep. «Arquitectura de reconquesta al nord del País Valencià: esglésies d'arcs diafragma», *Fòrum de Recerca*, 3, 1997, pp. 61-69. Per una síntesi sobre les característiques d'aquestes esglésies: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. «2.6 Las Iglesias con arcos diafragma y cubierta lignaria en el área levantina» a, *Arquitectura mudéjar...* ob. cit., pp. 236-240.

<sup>1008</sup> Sobre la situació d'aquests sostres i les amputacions i restauracions ocorregudes vegeu la *Primera Part* d'aquest treball, on hi ha ordenats capítols monogràfics sobre cadascun dels exemplars citats.

<sup>1009</sup> SERRA, Amadeo. «Nova sint omnia more christiano... ob. cit., pp. 676-677.



anteriorment apuntada, atesa la seva fàcil combustió i degradació front les humitats o possibles filtracions d'aigua.

Entre finals del segle XIII, i durant el primer quart del XIV, València visqué la seva annexió a la Corona amb convulsions socials intermitents que en sacsejaven la política així com intensos canvis jurídics, administratius i geogràfics. L'arribada progressiva dels colons modificà el territori i l'adaptà a les noves necessitats, en una maniobra que havia de caracteritzar-se per la seva agilitat i visibilitat. L'eficàcia fou ràpidament aconseguida amb l'aplicació d'aquest tipus arquitectònic, en un exercici que està lluny d'ésser una improvisació o una mera qüestió econòmica fruit de la urgència per constituir i poblar les viles, *pobles* o *urbs*, més encara si es tenen en compte els esforços econòmics i intel·lectuals versats en l'acte de policromar les seves sostrades.<sup>1010</sup>

Diferents convents, parròquies i esglésies ostenten vestigis lignis produïts en aquest període, respecte els quals l'ull contemporani es sorprèn per la seva magnitud i vibrant cromatisme. Un esclat de color que en recalca la seva importància simbòlica. Les formes, la riquesa iconogràfica i la quantia de tauletes que havien de ser pintades per completar l'obra posa de manifest la voluntat de no només conferir una pàtina ornamental a aquests interiors sinó d'elevant-ne el grau de dignitat. Els conjunts es refermaven gràcies al discurs visual dispersat pels sostres. Aquests foren resultat de comandes ambicioses, desitjades i calculades. En aquesta direcció cal seguir recalcant el caràcter més aviat pragmàtic -que no purament econòmic, tot i que evidentment fou quelcom a tenir molt en compte- d'aquesta solució mixta.<sup>1011</sup> A més, es tractava d'un model àmpliament consolidat, que comptava amb l'aval d'una tradició arquitectònica mil·lenària. L'arquitecte Arturo Zaragozá, en la seva tesi doctoral il·luminà les motivacions rere aquesta extensa cobertura en el Llevant, proporcionant claredat sobre els vestigis documentals i arquitectònics que donen fe de la ràpida implementació d'aquest model

<sup>1010</sup> Amadeo Serra, Teresa Izquierdo i Arturo Zaragozá també s'expressen en aquest termes. Tot i ser un sistema econòmic la policromia de totes i cadascuna de les peces que formaven part dels sostres implicava un augment substancial dels costos i requeria del treball d'artesans competents en fusteria i pintors capaços d'ornar tot l'entramat ligni: ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., p. 33. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta dolrada...* ob. cit., p. 273.

<sup>1011</sup> Arturo Zaragozá suma a aquestes idees la manca de canteres pètries i d'una tradició arquitectònica clàssicament 'gòtica' en el territori atès el seu passat islàmic immediat. A més, argumenta que l'aparició de sostrades policromades a València es deu, en part, a la presència de mà d'obra artesana sarraïna: MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dirs.). *Una arquitectura...* ob. cit., p. 33. També assenyalava el baix nombre de picapedrers residents al Regne: FALOMIR, Miguel. *Arte en Valencia...* ob. cit., pp. 196-203.

constructiu en el territori així com revelen un explícit coneixement tècnic per part dels artesans implicats. Així ho exposen de manera extraordinària els contractes referents a les esglésies de Sant Jaume de Coratxà i d'Olocau del Rei, fundades els anys 1247 i 1296 respectivament, i sobre els que retorno més endavant.

També existiren altres mecanismes de transferència complementaris, lligats a les propostes d'ús civil, com és el cas del castell de Castielfabib [Fig. 87].<sup>1012</sup> El seu saló de base quadrangular -de 12 metres de llum- fou reconvertit en església a finals del segle XIII, per posteriorment revestir-se amb una pàtina classicista amb voltes de creueria que es trobaven allotjades entre cadascun dels arcs diafragmes primigenis i que fou remoguda en els darrers treballs de restauració [Fig. 88].<sup>1013</sup> L'espai de l'església-fortalesa de Nostra Senyora dels Àngels ocupa el quart nivell de l'antiga torre medieval, erigida sobre el promontori que presideix la localitat, en una posició privilegiada sobre el riu Ebrón, afluent del Túria. L'interior, en origen, comptà amb tres arcuacions que dividien rítmicament l'espai en quatre crugies, cobertes per una armadura de coberta a

<sup>1012</sup> Castielfabib fou pressa al domini almohade primerament per Pere II el Catòlic el 1210, en unes maniobres que es coneixen historiogràficament com 'la conquesta del Racó d'Ademuz'. El senyoriu fou donat a l'Ordre de Sant Joan de l'Hospital de Jerusalem per l'ajuda prestada durant la contesa. Novament tornà sota l'autoritat islàmica, per ser ulteriorment controlat pels cristians amb la intervenció de Jaume I el 1273, integrant-se al Regne de València i sent gestionat per l'ordre de Sant Joan. Els seus béns però passaren el 1319 a la de Montesa. A mitjans del segle XIV, per la seva situació fronterera i estratègica entre Aragó i Castella, Castielfabib es veié involucrat en la coneguda 'Guerra dels dos Peres': CERVERA, Francisco. «La Iglesia-fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles en Castielfabib: ¿enclave templario?» a, REAL, Elena; VERDEGAL, Joan Manuel; BURDEUS, María Dolores (Coords.). *Las órdenes militares: realidad o imaginario*. Castelló de la Plana: Universitat de Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2000, pp. 151-158. LÓPEZ, María Concepción; GARCÍA, Jorge. «Los orígenes de la iglesia fortaleza de Castielfabib: Análisis gráficos», *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20, 2012, pp. 113-115.

<sup>1013</sup> Amb anterioritat a 1600 l'església es constituïa per cinc capelles i dos altars. Un terratrèmol sacsejà la construcció 65 anys més tard, fet que aniria acompanyat d'una important reforma en la que s'afegiria la capella de la Comunió -coberta amb sistema cupular- i l'atri d'entrada. El presbiteri, anteriorment en forma de tester, s'amplià i els peus de l'església foren transformats amb la incorporació de dues capelles. L'antic cor i el campanar original es suprimiren, construint-se en aquest darrer cas un de nou, erigit amb independència del nucli central de l'antic castell. Ulteriors modificacions es produïren en el context de les guerres carlines: ESLAVA, Raúl. *Castielfabib y su patrimonio histórico-artístico*. Castielfabib: Ajuntament de Castielfabib, 2014, pp. 40-90. Des de finals dels anys 90 i principis dels 2000 el conjunt ha estat sotmès a un procés restaurador promogut pel Consell de Castelló, sota el lideratge de l'arquitecte Francisco Cervera Arias: CERVERA, Francisco; VEGAS, Fernando. «Restauración de la Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles en Castielfabib» a, FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (Dir.). *IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Cuba '98): libro de actas*. La Habana: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP España), 1998, pp. 235-236. SORIANO, María Pilar; REGIDOR, José Luis; VALCÁRCEL, Juan; GARATE, Iñaki. «Métodos de documentación de una pintura mural a extinguir», *Arché*, 1, 2006, pp. 65-70. ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I... ob. cit.*, p. 68 (nota 13).

dues aigües. Els espais llegats pels contraforts foren paulatinament ocupats per capelles, cobertes amb volta de creueria, sense entrar en conflicte amb el sostre.<sup>1014</sup>

Els rastres de l'arquitectura civil d'arcs diafragma valenciana encara es detecten en els antics hospitals del Bon Pastor de Lliria, el de Sant Marc a Gandia o l'ermita de Santa Llúcia de Morella, on s'atenia als malalts de lepra [Fig. 89].<sup>1015</sup> També lligats a la vida quotidiana de la societat medieval, poden citar-se forns de pa, molins, confraries o magatzems, que es serviren dels avantatges modulars d'aquest sistema.<sup>1016</sup> Les restes llegades són més aviat parcials i, probablement, l'edifici més emblemàtic dins aquest àmbit siguin les drassanes de València, conegudes com 'Ataranzas del Grao' [Figs. 90-91].<sup>1017</sup> Emplaçades a la plaça Juan Antonio Belliure de València, constitueixen una edificació industrial que atès l'increment d'activitat portuària de la ciutat foren plantejades com a magatzem d'embarcacions militars i comercials, com podien ser les galeres, i dipòsit de material i objectes d'índole marítima.<sup>1018</sup> Aquesta hipòtesi ha estat contrastada per Amadeo Serra i Gemma Contreras al identificar referències que justifiquen el seu impuls arquitectònic:

<sup>1014</sup> LÓPEZ, María Concepción; GARCÍA, Jorge. «Los orígenes... ob. cit., pp. 116-119.

<sup>1015</sup> BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII: Iglesia y Sociedad*, Vol. II. València: Cenja al Segura, 1982, pp. 528-543. ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., p. 28. Per una major concreció sobre les funcions dels hospitals rurals valencians vegeu: APARISI, Frederic; FERRAGUD, Carmel. «Hospitals rurals a la València baixmedieval: el cas de l'hospital de Santa Llúcia d'Alzira» a, COMELLES, Josep Maria; CONEJO, Antoni. *Imago civitatis: hospitales y manicomios en Occidente*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2018, pp. 33-55.

<sup>1016</sup> Arturo Zaragoza destaca els forns de pa d'Olocau del Rei i Sant Mateu, atesa la seva vigència històrica des de finals del segle XIII, concretament des del 1272 en el primer. El Molí de la Font de Traiguera està documentat igualment durant les primeres dècades de la gènesi del Regne, el 1281, organitzat gràcies a la disposició de cinc arcs diafragmes alienats. Les confraries, més avançades en el temps, s'aixecaren entre els segles XV i XVI, concentrant-se els seus vestigis a Olocau del Rei, el Forcall i Cinctorres: ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., pp. 25-28. ÍDEM. «Naves... ob. cit., p. 552-555.

<sup>1017</sup> Les antigues drassanes del Grao de València són l'únic edifici medieval del seu tipus conservat. Altres exemplars, que daten però d'època moderna, són 'El dipòsit' d'Olleria –destinat a l'emmagatzematge de cereal i gra-, els 'Magatzems del Mar' de Benicarló –dipòsits d'embarcacions- i 'El Campàs' de Torreblanca: ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., p. 26.

<sup>1018</sup> BOIRA, Josep Vicent; SERRA, Amadeo. *El Grau de València: la construcció d'un espai urbà*. València: Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1994. CONTRERAS, Gemma. *Las Ataranzas del Grao de la mar: arquitectura y recuperación*. València: Ajuntament de València, 2002.

«[...] (en referència a les galeres) *e tan podrides e guastades que no eren bones per a navegar [...] a causa de la podrició o guastament, era com tota hora havien stat e staven en la dita dreçana a descobert al sol e a la pluja [...]*».<sup>1019</sup>

De l'esbós constructiu inicial se'n té poca informació però sí que es té la certesa que a la seva arquitectura se li conferí un deliberat caràcter expansiu i pràctic. Ja es preveia l'obligació d'ampliar la capacitat de les naus a llarg termini, una dada probablement lligada a la política expansionista mediterrània de la Corona i a la pròpia indústria valenciana [Fig. 92]. Així en deixaren constància els membres del Consell Municipal de València el 30 de maig de 1388: *fets en tal loch e en tal manera que avant hi pogessen evitar continuats e fes més porches*.<sup>1020</sup>

L'edifici que ens ha arribat es compon de cinc naus paral·leles les unes a les altres, de planta rectangular i cobertes per una armadura lignia a doble vessant que es sosté per bigues i entrebigues sobre arcs diafragma aixecats a deu metres d'alçada. Cadascuna d'aquestes naus es compon per vuit trams, compresos entre nou arcs faixons creant una rèplica de quaranta trams. A pesar de no haver-se pogut reconstruir una relació detallada de cadascuna de les ampliacions viscudes sobre la fàbrica original s'han anat identificant moments històrics concrets en els que s'impulsaren aquestes prolongacions.<sup>1021</sup> Una d'aquestes fou planejada el 8 d'agost de 1394, quan el Consell acordà l'aixecament de nou noves arcades per acollir les galeres que retornaven d'una expedició procedent de l'Illa de Sicília, d'aquesta manera podrien ésser *meses e tingudes per*

<sup>1019</sup> Font original: AMV, *Claveria Comuna*, J-23. Registro de Cuentas de Ramón Salvador. Font consultada: CONTRERAS, Gemma; SERRA, Amadeo. «L'arsenal de la ciutat: les drassanes del Grau» a, *El Port de València i el seu entorn urbà: el Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la Història. Catàleg de l'exposició i llibre commemoratiu del Centenari de la Unió dels Poblatos Marítims a la Ciutat de València (9 de desembre de 1997-4 de gener de 1998)*. València: Ajuntament de València, 1998, p. 30.

<sup>1020</sup> Font original: AMV, Manual de Consells, A-19, ff. 5v-7r. Fonts consultades: BOIRA, Josep Vicent; SERRA, Amadeo. *El Grau...* ob. cit., p. 26. CONTRERAS, Gemma. *Las Ataranzas...* ob. cit., p. 48. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta dolrada...* ob. cit., p. 274.

<sup>1021</sup> Segons Amadeo Serra i Teresa Izquierdo la manca de registres sobre l'activitat constructiva de les Drassanes pot explicar-se per la costum d'encarregar dites obres *a manament verbal dels honorables jurats*. Justifiquen d'aquesta manera que, enfront la presència de diferents artesans documentats en les ampliacions i reparacions de l'edifici, tals com Pau de Monço o Jaume Falomir, les Drassanes s'han de considerar com unes obres de caràcter anònim o múltiple: SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta dolrada...* ob. cit., p. 275.

*cobert e conservades*.<sup>1022</sup> Poc més d'un any després, el 10 de maig de 1395, el fuster Jaume Falomir rebia un pagament de deu lliures per la feina exercida sobre les voltes de l'edifici, *per a obs de la obra de les voltes de la draçana del Grau de la mar de la dita ciutat*.<sup>1023</sup> La documentació de les Drassanes doncs, torna a posar de manifest els avantatges d'aquesta arquitectura essencialment modular, altament flexible.

### 9.2.2 El foment d'un model d'església

En l'àmbit eclesiàstic, com comentava en les pàgines anteriors, s'han conservat contractes que verifiquen com les naus d'arcs diafragma foren la fórmula més freqüent i habitual en la construcció d'edificis religiosos, des del temps immediatament posterior a la pressa del territori. L'església de Santa Margarita d'Onda (1280 *ante quem*) i la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona, erigida cap a finals del segle XIII, són part del corpus de construccions preservades més antigues [Figs. 93-94]. Encara més primerenca és però la data de fundació de l'església de Sant Jaume de Coratxà, únicament nou anys després de la capitulació de la ciutat de València, avançant-se a la conclusió del proper Monestir de Santa Maria de Benifassà (*ca.* 1276), ambdós part de la Tinença, senyoria del mateix [Fig. 95]. El 1247, deu anys després de l'entrega de la carta de població, els veïns de la vila sol·licitaren al monestir cistercenc de Santa Maria d'Escarp (1213) la seva construcció, a canvi d'avantatges econòmics ja que en depenien jurisdiccionalment des del temps de la conquesta.<sup>1024</sup> El testimoni escrit és prou clar en el que respecta a les seves característiques arquitectòniques:

*«que tinga les parets d'argamassa i dos arcs de pedra tosca, o d'una altra bona pedra, que tinguen entre si la distància adequada i una porta redona de pedra i un aparell de posts sobre el bigam, ben*

<sup>1022</sup> Font original: AMV, Manual de Consells, A-20, f. 191v. Font consultada: CONTRERAS, Gemma. *Las Ataranzas...* ob. cit., p. 49.

<sup>1023</sup> Font original: AMV, Sotsobreria de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-7, f. 216v. Fonts consultades: CONTRERAS, Gemma. *Las Ataranzas...* ob. cit., p. 50. CONTRERAS, Gemma; SERRA, Amadeo. «L'arsenal...» ob. cit., p. 32.

<sup>1024</sup> Blasco d'Alagó, el noble que prengué Morella el 1232, entregà les cartes de poblament a les viles que comprenien la Tinença de Benifassà: Bel (1234), El Boixar i Fredes (1236) i Coratxà i la Penya de l'Aranyoral (1237): TORRES, Francesc (Coord.). *La Pobla de Benifassà. Guia de l'arxiu municipal*. Organització i conservació del patrimoni documental valencià II. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2000. Coratxà la rebé, concretament, el 7 de febrer de 1237. L'original es troba perduda però se n'ha conservat una còpia del segle XVI. Per una transcripció completa vegeu: GUINOT, Enric. *Cartes de poblament...* ob. cit., pp. 118-120 (Doc. 20: AHN, Clero, Benifassà, Còdex n<sup>o</sup> 1126-B, fol. 113v<sup>o</sup>-114r<sup>o</sup>).

*treballades i planes per davall. Per dalt, ceràmiques ben cuites i bones que valguen per a apartar de l'església la importunitat de les pluges».*<sup>1025</sup>

Molt més extens és el contracte de la desapareguda parròquia d'Olocau del Rei, datat el 9 de novembre de 1296 i donat a conèixer per Vicente Garcia Edo, on es defineix la seva construcció al llarg de cinquanta-un capítols d'una poc habitual densitat i especificitat tècniques.<sup>1026</sup> Els detalls exposats han facilitat la reconstrucció del procés arquitectònic, aprofundint en la materialització d'aquest tipus de cobertes línies a doble vessant. El Comú -representat pel justícia Domingo Ponz, els jurats Bernat Torner i Guiem de Lyna- front els veïns d'Olocau Ar. Urgel, Berenguer Batlle, G. Montlober i Miquel Vilela signaren front notari -Bernardi de Segarra- que el mestre Melià Malràs i els seus ajudants comptarien amb el marge de vint anys per construir el temple, percebent la meitat de les primícies de la vila en concepte de salari.<sup>1027</sup>

A banda d'aquestes qüestions arquitectòniques, i de la participació dels governs municipals en la materialització dels projectes eclesiàstics, el contracte referent a Sant Jaume de Coratxà al·ludeix a l'empenta constructiva exercida pel Císter, encarnat en el monestir cistercenc de Santa Maria d'Escarp, al formar la parròquia part de la seva jurisdicció, percebent en aquest sentit rendes, primícies de collites i donacions de les seves gents. Josep Antoni Llibrer, reflexiona sobre aquestes implicacions, incidint en les obligacions religioses de l'ordre, i la seva potencial influència sobre els veïns, el culte i el lloc on aquest es celebrava. A col·lació d'aquest argument, inclou en el discurs l'aixecament de Santa Maria de Lliria, església vinculada a la comunitat de cartoixans de Porta Coeli des de la dècada dels anys setanta del segle XIII.<sup>1028</sup> Però, quin paper tingué específicament la Cartoixa sobre el projecte de Lliria?

<sup>1025</sup> ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I...* ob. cit., pp. 29, 43-66. Document també transcrit a: SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta...*» ob. cit., p. 273. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar...* ob. cit., p. 237.

<sup>1026</sup> GARCÍA, Vicente. «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey» a, MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dirs.). *Una arquitectura gòtica mediterránea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 169-174, esp. 172-173

<sup>1027</sup> Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 2).

<sup>1028</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic: l'església i el poble de Lliria als segles medievals*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2003, pp. 267-272.

### 9.2.2.1 Algunes reflexions sobre la relació entre Santa Maria de Lliria i la Cartoixa de Portaceli

La rectoria de Lliria, va ser donada a Porta Coeli el 3 de març de 1273 pel bisbe de València, el dominic Fray Andrés Albalat, el qual era a la vegada fundador d'aquesta Cartoixa:

«Nos, Frater Andreas Divinas Miseratione, Valentius Episcopus... damus, libere, et perpetuo assignamus vobis Fratri Bernardo Homini Dei, Priori monasterii de Portacoeli, et fratribus eiusdem Ordinis, presentibus et futuris, Ecclesiam de Liria, nostri Dioecesis, cum omnibus terminis suis et iuribus, scilicet primitiis, oblationibus defunctionibus quod primitive ex devotione hominum ipsius Ecclesiae Liriae provenient et poterunt provenire».<sup>1029</sup>

Respecte Lliria, la Cartoixa estava al capdavant de la seva organització eclesiàstica, designant, juntament amb el bisbe, als seus vicaris perpetus i establint-ne els oficis que havien de ser celebrats:

«[...] celebrent continuo divina officia et administrent in praefata Ecclesia et Parochia ecclesiastica sacramenta, el celebrent diebus singulis in praefata Ecclesia das missas solempniales, et quod ipsi duo Clerici non possint Cappellanas alias tenere, vel servitium earum facere, quamdiu exeunt la servitio Vicarij antedicti [...]».<sup>1030</sup>

L'Arquebisbat de València no sufragava les construccions religioses *ex novo* en zones rurals sinó que aquestes podien pagar-se a través de les donacions de famílies i de la

<sup>1029</sup> Font original: ARV, Manaments i Empares, llibre III-29, fol. 23. Font consultada: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., p. 267 (nota 255). També transcrit a: TARÍN, Francisco. *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia): apuntes históricos*. València: Establecimiento Tipográfico de Manuel Alufre, 1897, pp. 150-151 (nota 1). MARTÍ FERRANDO, Luis. *Crónica de la Iglesia de Santa Maria o de la Sangre de Lliria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1972, 'parte documental' sense paginar: 'Donación del obispo de Valencia Fray Andres de Albalat a la Cartuja de Portaceli de la parroquial de Liria'. FUSTER, Francisco. *Cartuja de Portaceli: historia, vida, arquitectura y arte*. València: Ajuntament de València, 1994, pp. 443-444 (doc. 3).

<sup>1030</sup> Font original: ARV, Manaments i Empares, any 1695, T. 2, Mano 14, fol. 46. Font consultada: FERRANDO, Martí. *Crónica...* ob. cit., 'parte documental' sense paginar: 'Dotación para el aumento de un subviciario perpetuo en la iglesia de Liria por el Monasterio de Portaceli. Confirmada por el Obispo de Valencia'. 25 de maig de 1317. També citat a: FERRANDO, Martí. *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, Vol. II. Lliria: Sociedad Cultural de Lliria XXI, 1986, pp. 32-33. D'aquesta manera entre 1253 i 1651 es succeïren Jaume Roca (1253-1272), Guillermo Cortés (1317), Gabriel Montzó (1394), Mossèn Johan Gomes (1404), Mossèn Johan Tallada (1494), Mossèn Pedro Serra (1495), Mossèn Joan de Camanyes (1501) i Tomás García (1509-1515).

recaptació d'impostos, és a dir, el propi municipi, en tant que col·lectiu, assumia els costos. El fet que Portaceli rebés la Rectoria –designada sota el terme *Ecclesiam*<sup>1031</sup> en el document de la donació- feia referència a la inclusió de no només la vila de Lliria sinó les de Benissanó, Olocau, Manises i Gàtova, amb els conseqüents drets de percepció dels ingressos de les primícies.<sup>1032</sup> I jo em poso la pregunta: fou Porta Coeli un agent que esperonà el ritme constructiu de Santa Maria? La Cartoixa, encarregada de l'elecció dels successius vicaris assegurava el culte i, especialment en els primers anys de la colonització, mantenia i refermava l'encara novella comunitat cristiana de Lliria, que convivia amb la comunitat musulmana de la moreria, localitzada entre els monticles de Sant Miquel i Santa Bàrbara.<sup>1033</sup>

Aquest sistema consolidava una xarxa de recaptació, controlada des del poder eclesiàstic, que s'assegurava així l'extensió del seu mantell per tot el territori, sense que aquest fet impliqués el finançament directe dels edificis religiosos que s'hi anaren erigint per centenars. En aquest sentit, subscriu la hipòtesi formulada per Josep Antoni Llibrer, en el fet que la Cartoixa no havia de sufragar necessàriament els costos de les obres de Santa Maria per ella mateixa, més aviat ho considero poc probable, però sí que en podia esdevenir l'entitat de gestió que feia possible l'avenç de les obres gràcies a l'administració que feia de la reunió d'impostos procedents de les comunitats circumscrites en la seva jurisdicció.<sup>1034</sup> El seu rol venia acomplert amb el degoteig de procuradors que visitaven la vila, recollint i controlant les primícies, cobrant les pensions censals i finalment establint-s'hi de manera fixa a través la compra d'una casa, des d'on es centralitzaren els cobraments.<sup>1035</sup>

En paral·lel a aquesta possible funció, és també factible que la Cartoixa exercís de model arquitectònic, en un acte de propagació constructiva. L'arquitectura d'arcs diafragmes

<sup>1031</sup> Sobre les connotacions del terme '*Ecclesiam*' vegeu: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., p. 268.

<sup>1032</sup> LLIBRER, Josep Antoni. «El camí de Portaceli: les relacions entre la comunitat de Lliria i la cartoixa de Portaceli als segles medievals» a, *750 Aniversari de la carta de poblament de Lliria i la Cartoixa de Portaceli*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2004, pp. 118-126. FUSTER, Francisco. *Cartuja de Portaceli...* ob. cit., pp. 95-96.

<sup>1033</sup> FERRANDO, Martí. *Historia...* ob. cit., p. 31.

<sup>1034</sup> Aquesta relació era beneficiosa per ambdues parts. Des del Bisbat de València s'asseguraven la creació i manteniment de comunitats cristianes per tot el Regne. Portaceli, per la seva banda, exercia control sobre el territori integrat en el seu abast jurisdiccional, beneficiant-se'n econòmicament. I Lliria, veia formulada la seva primera fundació cristiana.

<sup>1035</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral...* ob. cit., pp. 270-271.



fou present en la seva església, amb advocació a Sant Joan, que sofrí una intensa reforma el segle XVII però que, en origen, es constituí per una nau rectangular dividida per quatre crugies, amb arcs diafragma que arribaven fins al sòl amb contraforts i coberta a doble vessant.<sup>1036</sup> Santa Maria afegí a la planta dues crugies més, però per la resta seguiren un mateix prototip i compartiren, amb poques diferències, unes dimensions més o menys similars. Igualment, aquest sistema també es feu present en dormitoris, magatzems i d'altres instal·lacions annexes en el conjunt cartoixà. On es concreten les dissonàncies és en les sostrades, ja que en la de Lliria s'hi presenta una especificitat arquitectònica original, la presència del fals *almizate*, encaixat entre els dos faldons laterals. Un aspecte que tanmateix Josep Antoni Llibrer no recull en les seves reflexions però que, personalment, em sembla un element si més no a notar.

Altres elements que em semblen destacables, a l'hora de definir la relació entre la Cartoixa i Santa Maria, són que ni en el discurs visual del seu sostre, ni tampoc en cap de les altres manifestacions plàstiques presents en l'interior de l'església es fa esment a una possible promoció cartoixana. Em refermo doncs en el meu parer, en desvincular Porta Coeli de la promoció directa o explícitament econòmica de l'església, o de la seva vinculació a la concepció iconogràfica del sostre. Sobre aquesta apunto cap al Comú de Lliria, com intento demostrar en successius capítols abordant les especificitats del seu aclaparador llenguatge heràldic.

### 9.2.3 Hibridacions estructurals: sobre la presència de l'«almizate» en alguns sostres eclesiàstics valencians

Els sostres originals de Santa Maria de Lliria, de Santa Margarita d'Onda, de Sant Fèlix i Sant Pere de Xàtiva, de Sant Antoni Abad a València, del convent de Sant Domènec a Xàtiva i el tram que encara sobreviu a la capella de la comunió de l'església de Sant Bartomeu de la Godella presenten '*almizates*', formats per grans plafons en disposició horitzontal que han estat encaixats en els centres de convergència dels faldons laterals inclinats que formen part de cada crugia [Figs. 27-29, 31, 94, 96-98]. Aquesta solució per 'tancar' els angles de les cobertes és quelcom atípica en l'arquitectura clàssica occidental, trobant-se el seus antecedents en la islàmica i, en aquests casos

---

<sup>1036</sup> IBÍDEM, p. 269.

concretament, en les encavallades d'entrecinta o pont [Fig. 99].<sup>1037</sup> En els casos valencians, aquesta secció plana no compleix cap funció estructural, més aviat es tracta d'un complement que afegeix espectacularitat a l'estructura, concentrant-se en ella evidents esforços ornamentals.<sup>1038</sup>

Les armadures de coberta '*de par y nudillo*', de tradició almohade, importades i personificades a la Corona d'Aragó en l'excepcional encavallada de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII),<sup>1039</sup> requerien d'un coneixement tècnic específic i de l'ús de bigues de notòria esquadra i longitud per poder mantenir i estabilitzar la seva contundència física. La col·locació de plafons plans en els centres de les cobertes a doble vessant en combinació amb arcs diafragma -dels que ja he esbossat els seus avantatges econòmics i arquitectònics- suposà una intel·ligent hibridació. La barreja d'ambdues tradicions constructives serví per conjugar els aspectes més interessants i pràctics de cadascuna d'elles. La incorporació del '*fals almizate*' -Beatriz Rubio recalca l'ús d'aquest adjectiu atesa la manca de suport que aquesta estructura realitzava- enriqueix el conjunt trencant la disposició dels compartiments decoratius del faldons i sorprenent visualment amb el seu lèxic pictòric i lleugerament escultòric.<sup>1040</sup>

<sup>1037</sup> NUERE, Enrique. *La Carpintería...* ob. cit., pp. 59-69.

<sup>1038</sup> Com ja he apuntat en el subcapítol «4.2 La Capella de la Comunió de l'església de Sant Bartomeu de Godella: romanents d'un sostre pintat medieval», corresponent a la *Primera Part*, Leopoldo Torres Balbás puntualitzà que encara que aquests '*almizates*' no complissin les mateixes funcions estructurals que en l'arquitectura almohade sí que conferien major estabilitat a les cobertes, evitant, amb la seva disposició, possibles moviments entre els cavalls: TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Techumbre mudéjar de la Iglesia vieja de la Godella», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 20, Núm. 1, 1955, p. 373. Aprofundeix encara més en l'argument: FRAGA, Carmen. «Carpintería mudéjar: sistemas y técnicas de trabajo» a, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1986, pp. 473-490, esp. 482-483.

<sup>1039</sup> Refermà aquesta datació l'anàlisi dendrocronològic realitzat per Rodrigo Trobajo, que manifestà que el 1261 hauria sigut l'any de tala de les peces emprades: ALMAGRO, Antonio. «Arquitectura mudéjar en Teruel» a, BORRÁS, Gonzalo (Coord.). *Teruel mudéjar: patrimonio de la humanidad*. Saragossa: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1991, pp. 157-200, esp. 190. Per un estat de la qüestió sobre el debat cronològic entorn l'obra vegeu: BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999, pp. 67-69.

<sup>1040</sup> Beatriz Rubio considera que les dificultats tècniques i l'exigència de grans lots de fusta per poder acomplir les encavallades d'entrecinta o pont foren factors decisius que anaren en detriment de la seva difusió pels territoris de la Corona d'Aragó, sent l'exemplar de Terol un *unicum* en el panorama aragonès, almenys que s'hagi conservat. La incorporació de falsos *almizates* en les esglésies d'arcs diafragma i cobertes a doble vessant podria haver-se emprat com a substitutiu morfològic: RUBIO, Beatriz. «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, 12, 1995, pp. 535-546, esp. 536-537.

A Lliria (1317 *ante quem*), el presumpte *almizate* és precisament la secció que presenta un major treball de fusteria [Fig. 100]. Aquesta superfície plana, que es repeteix fins a sis vegades, ja que Santa Maria es compon per sis crugies, compta amb quinze carrers on els seus laterals foren decorats amb rosetes inscrites en baix relleu mentre que els centres les incorporaren lleugerament exemptes, com si es visualitzessin pel seu costat convex [Fig. 101]. D'igual manera, les posts que actuen de topall amb els panys dels arcs diafragmes s'ornaren amb remats de fusta exemptes en forma de palmetes [Figs. 102-103]. Dits detalls troben analogies en els vestigis conservats al Museu de la Ciutat de València i procedents de la sostrada del Salvador de Sagunt [Fig. 104]. És possible que aquesta també ostentés '*almizates*' en la seva configuració original? Sembla ser que podria ser que sí però, desgraciadament, no puc afirmar-ho amb rotunditat atesa la venda de la majoria de les seves peces en el mercat de l'art, probablement durant la dècada dels anys vint del segle passat, desconeixent-se'n actualment la seva conservació o possible localització.<sup>1041</sup>

Aquesta atenció ornamental es mantingué en el pas de segle, fent-se present en els exemplars datats en el XV. Els '*almizates*' de Sant Antoni Abad (1416-1458) i de la Godella (finals del segle XIV-principis del segle XV) són encara molt més monumentals en les seves dimensions i presentació, comptant amb dobles nivells de canets escalonats -els superiors amb decoració antropomorfa- que sobresurten des dels seus contorns, i superposicions de dobles taules en la part central tot incrementant els jocs de textures i perspectiva del conjunt [Figs. 31, 105-107].<sup>1042</sup> Dits detalls no passen desapercebuts, cognitivament eleven la sensació d'opulència que les obres trameten en la seva

<sup>1041</sup> Sobre la història i conservació del sostre de l'església del Salvador de Sagunt vegeu el subcapítol «3.3 Els vestigis d'un estrall: la coberta de l'església del Salvador de Sagunt», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1042</sup> Arturo Zaragoza també emfatitza el caràcter extremadament ornamental de l'*almizate*, especialment si es compara amb els faldons laterals: ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados medievales valencianos. Una mirada contemporánea» a, BOURIN, Monique; BAY, Roland (Eds.). *Plafonds peints médiévaux en Europe. Connaissance, conservation et restauration: méthodes et approches scientifiques. Actes des 9 rencontres de la RCPPM (Marseille-Frejús, 29 septembre – 1 octobre 2016)*. Marsella-Frejús: RCPPM, CCRP, 2019, p. 54. ÍDEM. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres, modelos y técnicas» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMON, Maud; PUCHAL, Georges (Dir.). *Du Frioul à l'Aragon: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPPM (Lagrasse, octobre 2015)*. París: Éditions de la Sorbonne, 2021, pp. 61, 73-77. He d'agrair específicament a la Dra. Maud Pérez-Simon la lectura inèdita d'aquesta darrera publicació, que veurà la llum properament. Específicament sobre els '*almizates*' presents en el sostre de Sant Antoni Abad vegeu: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis arquitectónico y constructivo de la techumbre de madera policromada de la iglesia de San Antonio Abad de Valencia como pervivencia de la arquitectura tardogótica mediterránea en la Valencia del siglo XV* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Javier Benlloch). València: Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 80, 82, 107-108, Plànols núms. 28-55.

observació. Beatriz Rubio, en el seu moment, ja s'interrogà sobre si aquesta curiosa barreja d'elements no estaria lligada al desig d'emular la magnificència de les produccions lígnies almohades, una hipòtesi que valoro com a més que plausible, atès l'impacte –provat per nombrosos autors– que exerciren les produccions artístiques islàmiques sobre Occident.

Un altre territori on també es detecta aquesta hibridació és l'Aragó, on destaca l'espectacular –tot i que alterada i dubtosament restaurada– coberta del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins (1349-1369) [Fig. 38].<sup>1043</sup> Sostre i temple foren part d'un comissionat impulsat per l'Ordre de Calatrava, que havia rebut la cessió de la vila el 1209 per Pere el Catòlic, com a conseqüència de l'*Encomienda de Monroyo*.<sup>1044</sup> A diferència dels exemplars valencians, a Penyarroya, en la segona crugia –que correspon justament a la portada lateral d'accés al temple– l'*almizate* central sembla perpetuar-se en els faldons, creant seccions extremadament decoratives en forma de panells plans que emmascaren l'estructura de bigues i jaldetes, fet que l'acosta encara més als preceptes més fonamentals de l'art islàmic, amb tendència a l'eliminació visual dels valors tectònics de l'arquitectura [Figs. 108-111].<sup>1045</sup> En consonància amb aquest tret distintiu, per Beatriz Rubio, l'*almizate* incorpora amb la seva pròpia morfologia espais que tendeixen a la repetició dels motius iconogràfics i emfatitzen els contrastos cromàtics, gràcies a les textures que ofereixen amb la jerarquitització de les peces que el componen, com els modillons i canets que són incorporats en els exemplars immersos en el segle XV.<sup>1046</sup>

El còmput d'exemplars valencians juntament amb el sostre de Penyarroya de Tastavins ha plantejat un major afiançament de les relacions artístiques entre el Baix Aragó i el Llevant, contemplant en aquest sentit que el llenguatge gòtic del primer –l'arquitectura

<sup>1043</sup> SIURANA, Manuel. *Arquitectura gòtica religiosa en el Bajo Aragón Turolense*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 105-115.

<sup>1044</sup> Penyarroya de Tastavins primerament havia estat conquerida per Alfons I d'Aragó l'any 1169, moment en que la vila aparegué vinculada al senyoriu de Monroyo. Posteriorment fou cedida a l'Ordre de Calatrava juntament amb altres poblacions com Belmonte, Fórnoles i Ráfales: SANZ, Esther; SERRANO, Eliseo. «La documentación de las encomiendas aragonesas de la Orden de Calatrava del sacro convento, siglos XIII-XVI», *Cuadernos de Aragón*, 21, 1990, pp. 179-210, esp. 203-204.

<sup>1045</sup> VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., pp. 162-163.

<sup>1046</sup> RUBIO, Beatriz. «La techumbre de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Chiprana», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 4, 1998, pp. 125-128.

d'arcs diafragma i cobertes a doble vessant- degué la seva aparició i difusió a la influència i aflluència constructiva del segon.<sup>1047</sup> L'aparició del fals *almizate* en determinades construccions com encaixa en aquesta equació? Pot atribuir-se el seu origen a l'àrea de Llevant atesa la seva presència en exemplars cronològicament anteriors, com els de Lliria i Xàtiva? Igualment, a aquest corpus d'obres se n'han de sumar d'altres. El santuari de Penyarroya de Tastavins no és l'únic exemplar ligni aragonès amb *almizate*, cal afegir el sostre de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Chiprana (segle XV), a la província de Saragossa [Fig. 112].<sup>1048</sup> Sorpresivament, a Palència, les esglésies de Becerril de Campos i la parroquial d'Husillos, datades al segle XV, també foren cobertes amb armadures a doble vessant sobre arcs diafragmes i fals *almizate* central. Per José Lavado Paradinas aquesta puntual aparició s'ha de relacionar amb algun artesà vingut de l'àrea llewantina peninsular, per la significativa –a pesar de no ser summament extensiva- concentració de sostrades que l'incorporen, sense aportar però majors explicacions o alguna referència documental que assegurí dita hipòtesi.<sup>1049</sup>

A València, es té constància de la presència i treball d'artesans musulmans al servei de la Corona, alguns d'ells en qualitat d'esclaus. En d'altres ocasions foren els propis monarques els que propiciaren les transaccions laborals, així ho prova l'actitud de Jaume I el 1259 en relació a dos germans residents a Sogorb, Muhammad (pintor) i Abdallah (fuster) als que eximiní perpètuament del pagament d'impostos a canvi del seu mestratge i treball.<sup>1050</sup> Però dit 'privilegi' no pot fer-se extensiu a tots els monarques ni a la realitat mundana dels artesans musulmans ja que, com he comentat en capítols anteriors, la indústria i mercat de la fusta a València no fou especialment procliu a la successió tècnica, sinó que hi hagué tendència al reemplaçament de la tradició i la impronta (arquitectònica) de l'artesanat islàmic.<sup>1051</sup>

<sup>1047</sup> RUBIO, Beatriz. «Notas sobre las techumbres... ob. cit., p. 539 (nota 13). Per un aprofundiment sobre l'arquitectura eclesiàstica del Baix Aragó vegeu: BORRÁS, Gonzalo. «Algunas Iglesias góticas del Bajo Aragón», *Estudios de la Corona de Aragón*, X, 1975, pp. 603-620. SIURANA, Manuel. *Arquitectura...* ob. cit.

<sup>1048</sup> RUBIO, Beatriz. «La techumbre... ob. cit., pp. 125-162, esp. 133-136, 145-148.

<sup>1049</sup> LAVADO, José. «La carpintería mudéjar en Tierra de Campos» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 19-21 de noviembre de 1981*. Terol: Diputación Provincial de Teruel, Institut de Estudios Turolenses, 1982, pp. 189-201, esp. 193.

<sup>1050</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I...* ob. cit., p. 35. ZARAGOZÁ, Arturo; BÉRCHEZ, Joaquín. «En torno al legado hispanomusulmán... ob. cit., p. 93.

<sup>1051</sup> Dita actitud, tanmateix, no pot fer-se extensiva a tots els sectors. La indústria ceràmica i tèxtil experimentaren un desenvolupament significativament allunyat d'aquesta realitat: IZQUIERDO, Teresa. *La*

Igualment, potser val la pena parar-se a pensar en que si bé la suplantació identitària a nivell d'indústria i mercat fou quelcom imposat i necessari per la constitució administrativa i legal del Regne això no impedí la fructificació d'infiltracions entre ambdues tradicions constructives, fruit de la cooperació i treball conjunt entre artesans, amb independència de la relació que existís entre ells. Hi hagueren pervivències que foren del tot consentides per part del poder feudal cristià. Un altre problema és que dites transferències han estat ràpidament assumides a l'hora d'analitzar la cultura visual - sense importar el suport- generada i desenvolupada a València durant la baixa edat mitjana però esdevenen molt més borroses quan es tracta d'estudiar les seves especificitats edilícies. Probablement perquè en aquest sector es produïren amb una graduació més subtil.

Atribuir genèricament el mestratge de la fusta a una ètnia no ens parla d'una realitat artística que se'ns apareix complexa i plena de matisos. Tampoc l'adjudicació, sense majors explicacions, de l'etiqueta *mudèjar* a qualsevol església amb un sostre pintat. La refermada importància de les ordres religioses en la transmissió de l'arquitectura d'arcs diafragmes o la presència de mestres d'obra d'aparent origen català, com Melià Malràs en el cas del contracte de la construcció de l'església d'Olocau del Rei, són *inputs* que han de contrastar-se amb el pòsit artesà musulmà present en terres valencianes. No pot oblidar-se, encara que no ens hagin llegat majors exemplars, l'impacte que hagueren de causar les sostrades pròpiament islàmiques, com pogué ser l'encavallada de Pinohermoso (Xàtiva). Sembla prou manifest que al Regne no es pretengué la translació acurada o exacta d'uns models estructurals però sí que tingué lloc una digestió pròpia, o si es prefereix territorial, del seu passat i bagatge tècnic, cultural i artístic. Sense aquesta no hauria estat possible la incorporació de 'falsos *almizates*' en les cobertes a dues aigües.

Per aquests motius em semblen especialment interessants dels reflexions de l'apreciat i recentment desaparegut professor Gonzalo Borrás Gualis, qui veié en aquest grup d'obres l'exemplificació d'una 'perfecta' simbiosi entre l'arquitectura gòtica d'arcs diafragma i la fusteria d'arrel islàmica peninsular, aprofitant-se de la segona les

---

*fusteria...* ob. cit., p. 24. CATLOS, Brian. *Kingdoms of Faith. A new History of Islamic Spain*. Nova York: Basic Books, 2018, p. 308.

tècniques més elementals, ja que no es tracta d'una vertadera còpia.<sup>1052</sup> I, en la meua opinió, tampoc s'assistí a un intent de calc sinó que més aviat s'identificà un recurs arquitectònic a la vegada que plàstic, que podia ser perfectament encaixat en un altre sistema constructiu, distint del d'origen, sense que aquesta introducció fos discordant. Més aviat s'afegia un toc de distinció. Aquesta premissa implicaria que estem front a la utilització d'una especificitat pròpia de les encavallades de pont islàmiques més que davant al naixement d'un nou model híbrid? A mí, m'ho sembla. Aquest plantejament, a pesar de ser espinós, adquireix cert sentit al constatar que la incorporació dels aparents 'almizates' es sustena en el seu caràcter estètic, més que essencial.<sup>1053</sup> D'igual manera, és suggestiu notar que no existeix una especial homogeneïtat entre les obres valencianes i aragoneses; hi ha variacions dimensionals i lleugerament morfològiques, a pesar que els exemplars datats en el segle XV incorporin canets de proa amb decoració antropomorfa, fet quelcom no exclusiu en la decoració dels *almizates* o les cobertes angulars i que pot fer-se extensiu a altres obres lígnies de cronologia més o menys propera, com els cors de l'església de Santa Maria de Maluenda (ca. 1400), de l'església de Santa Maria de Tobed i Sant Fèlix de Torralba de Ribota o l'embigat procedent de la denominada 'Casa del Judío' de Terol (ca. 1425) i actualment part de la Colecció Hearst, ubicat a la sala d'estar del Castell de San Simeón, a l'estat de Califòrnia [Figs. 113-121].<sup>1054</sup>

Un altre argument que considero rellevant a l'hora d'abraçar aquesta presumpció és que el saber arquitectònic de les cobertes '*de par y nudillo*' no fructificaren en el Llevant. La manca d'exemplars conservats apunta en aquesta direcció però, a més, la documentació conservada sobre l'encàrrec d'una encavallada de pont per la coberta de les naus de l'Hospital General de València entre 1513 i 1514 és especialment reveladora.<sup>1055</sup> Es

<sup>1052</sup> BORRÁS, Gonzalo. *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 2008, p. 56-61, esp 60-61.

<sup>1053</sup> «[...] En este grupo de techumbres existen algunos ejemplares en los que las correas cercanas a la cumbre, se disponen de forma que crean un pequeño paño horizontal, a modo de almizate, tal vez como imitación de las más complejas armaduras de par y nudillo. Entre estas hay ejemplos como los de la Iglesia de la Sangre de Liria. Esta zona horizontal, a pesar de su apariencia, no debe confundirse nunca con un almizate, plano resultante de la unión de los nudillos de la armadura, en este caso inexistentes [...]»: NUERE, Enrique. *La Carpintería...* ob. cit., pp. 42-43, 137.

<sup>1054</sup> RUBIO, Beatriz. «Notas sobre las techumbres...» ob. cit., p. 541. També recull aquesta informació: ZARAGOZÁ, Arturo. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres...» ob. cit., p. 73.

<sup>1055</sup> Juntament amb Gosalbo del Castillo, en l'escena valenciana de finals del segle XV i principis del XVI, aparegueren fusters que coneixien la tècnica, tals com Jaume de Llagostera, Luis Muñoz o Joan Gregori. Poc a poc anaren introduint un nou llenguatge, el renaixentista, que eclosionà en els artesonats: PALAIA, Liliana. «El marco valenciano...» ob. cit., p. 1032.

demanà al mestre fuster Gosalbo del Castillo, qui comptà amb l'assistència d'Antoni Çamorera i Joan Perales, una *armadura de pares y nudillo a la castellana ab sos llasos e cadenes*, constatant que, efectivament, es tractava d'un model d'importació castellana ja que la tècnica pròpiament islàmica havia estat diluïda paulatinament des del temps de la conquesta.<sup>1056</sup> A Castella, amb l'experimentació d'altres processos, aquella arquitectura havia acabat sent considerada com a pròpia i característica.

---

<sup>1056</sup> Font original: ADV, *Llibres de Conte i Raó*, V-1/95, f. 168 (Doc. 4.5) (Vegeu també docs. 4.6-4.8). Font consultada: GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artifices*. València: Albatros, 1998, pp. 73-82, 379-380. També citat a: SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «De bona fusta... ob. cit., p. 278.



## 10. EL LLENGUATGE HERÀLDIC EN ELS SOSTRES PINTATS VALENCIANS: PECULIARITATS D'UN FENOMEN TRANSVERSAL<sup>1057</sup>

A València, si es comparen els sostres ubicats en esglésies, convents urbans o monestirs amb aquells conservats en 'palaus' i casals gòtics és fàcil detectar una forta polarització en matèria decorativa. En l'àmbit residencial o domèstic abunden les decoracions abstractes, de tall geomètric, floral i epigràfic. L'embigat preservat a la planta noble del Palau Joan Valeriola, amb el seu fris continu de lletres cúfiques, pot considerar-se com una de les màximes expressions d'aquesta selecció en qüestions ornamentals [Fig. 122]. En canvi, en els sostres desplegats en edificis religiosos, solen aparèixer motius pseudoepigràfics d'origen àrab, tot i que en menor concentració i ocupant espais visualment menys predominants dins l'estructura línia [Figs. 123-126]. Entre aquests sobresurt el sostre de Santa Maria de Lliria, amb fecundes representacions lligades a l'imaginari cortesà, tals com: seqüències cavalleresques on es protagonitzen justes i exercicis militars, encontres entre parelles així com escenes de caràcter distés i lúdic com les cinegètiques i les copades per balls i música [Fig. 127]. Tampoc falten, en alguns espais molt ben seleccionats, referències a l'imatgeria cristiana.

Les diferències iconogràfiques entre la dimensió sagrada i la domèstica són força característiques en el Regne de València.<sup>1058</sup> En la resta de territoris de la Corona -concretament a l'Aragó i a Catalunya- els repertoris presents en els treballs lignis domèstics, al contraposar-se amb els religiosos, mostren, en apariència, un panorama molt més homogeni, que la historiografia fins i tot arribà a normativitzar. D'aquesta manera, els embigats ubicats en palaus i casals nobles congreguen igualment un abundant univers decoratiu.<sup>1059</sup> Per il·lustrar ràpidament dita qüestió poden observar-se

<sup>1057</sup> Aquest capítol constitueix una ampliació d'algunes de les hipòtesis contingudes en la comunicació «Behind the imaginary of painted ceilings from the Kingdom of Valencia: seeking links between sense, space and context» presentada al CFP: Sessions at ICMS (Kalamazoo, May 9-12 2019): 54<sup>th</sup> International Congress on Medieval Studies: Sponsored Session The Restoration of the 14<sup>th</sup>-century painted ceiling of the Sala Magna in Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo [3 linked sessions]. El panell fou organitzat per la Dra. Licia Buttà i la Italian Art Society, celebrant-se a la University of Michigan (Kalamazoo, Míchigan, Estats Units d'Amèrica).

<sup>1058</sup> Arturo Zaragoza observa igualment aquest tret sense aprofundir-hi: ZARAGOZA, Arturo. «Los techos pintados... ob. cit., pp. 56-57.

<sup>1059</sup> Per una síntesi: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «L'ornamentació figurada els teginats catalans de la darrereria del segle XII» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. I. Barcelona: Museu Nacional d'Història de l'Art, Institut d'Estudis Catalans, 1998, pp. 295-306. DOMENGE, Joan; CONEJO, Antoni. «Charpente et décor» a, BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*. Argentièrre la Bessée: Editions du Fornel, 2007, pp. 232-243. MASPOCH, Mònica. «La decoració dels

les iconografies que ostenten forjats com el comissionat pel llinatge dels Azlor a Osca (ca. 1280)<sup>1060</sup> –ubicat a l'antic Palau de Villahermosa, avui seu del Centro Cultural Ibercaja- o els conservats a la ciutat comtal, tals com els sostres del griu (ca. 1295) i de 'Pontons' (ca. 1315) del Palau de Marqués de Llió, els dels palaus Meca i Berenguer Aguilar (finals del segle XIII) o els descoberts al casal gòtic del carrer Lledó número 14 (segona meitat del segle XIII) [Figs. 128-131].<sup>1061</sup> El Regne de Mallorca queda exclòs en aquesta equació comparativa al presentar una realitat artística pròpia, de la que identifico un taller actiu durant la primera meitat del segle XIV, que treballà en comandes lignies domèstiques i eclesiàstiques que es troben disperses per tot el casc històric de la ciutat de Palma, aplicant un idèntic llenguatge artístic, argument que és abordat en el següent bloc.

Front aquest ampli imaginari, de compareixences basculants en funció del territori, és suggestiu aprofundir en un dels motius que mai abandonen els sostres: l'heràldica. Aquesta, a València, és present en tot tipus de sostrades però m'interessen específicament un grup d'eclesiàstiques, ja que mostren certes especificitats en la selecció dels escuts. La identificació d'aquests darrers adjudica un pes notori al fenomen de la municipalitat, que es fa especialment visible i patent en esglésies i parròquies. El seu protagonisme és quelcom particular i pretenc vehicular la seva presència i raó de ser a la història i constitució del Regne de València com a part de la Corona d'Aragó.

---

teginats» a, *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 72-76.

<sup>1060</sup> BORRÁS, Gonzalo. «Alfarje mudéjar del Palacio de Guara-Villahermosa en Huesca, el más importante de la arquitectura civil en Aragón», *La Magia de Viajar por Aragón*, 1, 2005, pp. 18-22. ÍDEM. «La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca» a, *El Palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara*. Osca: Ibercaja, 2010, pp. 47-68. GARCÉS, Carlos. «El alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea a la techumbre de la Catedral de Teruel», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 125, 2015, pp. 265-310. ZAVALA, Carmen. «La danzarina contorsionada y el juglar músico: Una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 125, 2015, pp. 387-404.

<sup>1061</sup> MASPOCH, Mònica. «La decoració... ob. cit., pp. 355-362. ÍDEM. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina...* ob. cit. ÍDEM. «Aproximació historiogràfica dels embigats policromats medievals en l'arquitectura domèstica catalana. El cas de Barcelona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 59-70. ÍDEM. «Noves filiacions i darreres troballes d'embigats a Barcelona. Intervenció, conservació i futur dels embigats policromats medievals», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 139-146. ÍDEM. «Aproximació a la iconografia dels embigats policromats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempio, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 163-186.

## 10.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques

El llenguatge heràldic és present en les cobertes d'un mode constant i seriat, ocupant principalment les bigues mestres, especialment en els forjats plans, o les corretges i remats, en el cas de les cobertes a doble vessant, tant comunes en l'arquitectura eclesiàstica valenciana d'arcs diafragma. Dites peces constitueixen els elements amb major superfície lignia disponible gràcies a les seves considerables dimensions, atesa la seva denotada funció de suport, fet que es tradueix en un evident increment de la seva visibilitat respecte altres components. En aquests darrers, com poden ser les tàbiques o els bogets, també es detecten emblemes i escuts però amb certa assiduitat es tracta d'imatges de caràcter més aviat ornamental, com pot constatar-se en una tàbica de l'església de Santa Maria de Lliria on apareixen representats, l'un rere l'altre, tres petits escuts on es conjuguen pigments i barres en distintes posicions [Fig. 132].<sup>1062</sup> Aquests jocs combinatoris també són presents en l'encavallada de pont de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII), visibles en la vuitena secció esquerra [Fig. 133].<sup>1063</sup> Altrament, els bogets de la coberta del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins, incorporen repeticions dels escuts presents en les bigues i l'*almizate* –com els de l'Ordre de Calatrava– en combinació amb d'altres de caràcter merament ornamental [Figs. 134-135].

Tornant a Lliria, en el fris de la segona crugia corresponent al costat de l'evangeli, apareix representada una justa on ambdós cavallers munten destrers abillats amb armadura de ferro acerat tot portant un escut de llàgrima i amb la llança alçada apuntant al contrincant. Ambdós genets, en la gualdrapa, l'armadura i l'escut ostenten senyals heràldiques. Un mostra les quatre barres mentre que l'altre, amb tota seguretat manifesta una composició imaginada –camp d'or i contrabarra en sable– ja que no troba paral·lel amb cap dels emblemes dispersos pel sostre [Figs. 136-137]. I, un altre cop, en l'encavallada de la catedral de Terol es documenta igualment un fenomen similar, en

<sup>1062</sup> Sobre les aplicacions de l'heràldica com a motiu decoratiu vegeu: MENÉNDEZ, Faustino. «La heràldica en las artes decorativas del medioevo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, 1983-1984, pp. 63-82, esp. 70-82. Més recentment: CHERRY, John. *Las artes decorativas medievales* (trad. Isabel Morán García). Madrid: Ediciones Akal, 2000, pp. 23-31.

<sup>1063</sup> RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Ángel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín. *El artesanado de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Ibercaja, 1993, p. 96.

aquest cas en les representacions de combats entre cavallers i desfilades d'aquests mateixos personatges. Entre els escuts és interessant notar la inclusió de derivacions del Senyal d'Aragó [Figs. 138]. Dites imatges es situen en la segona, tercera i quarta secció esquerres [Figs. 139-140].<sup>1064</sup> En altres ocasions, l'exhibició d'escuts identificables en les tauletes implica la multiplicació i ressò d'allò que succeeix en les bigues, sent aquest el cas de l'enteixinat del Palau Berenguer d'Aguilar de Barcelona (finals del segle XIII), on les peces acullen escuts quadrilongs barrats –distintiu del Casal de Barcelona– i el senyal identificatiu dels Caldes –un calder–, propietaris en aquell moment de l'immoble i promotors de l'obra lignia [Figs. 141-145].<sup>1065</sup>

L'usual ubicació preponderant del llenguatge heràldic en la topografia del sostre, en tota la Corona d'Aragó, va acompanyada de manera gairebé omnipresent –sense distincions entre àmbits– per les barres en or i gules, en al·lusió a la jurisdicció política regent.<sup>1066</sup> Aquesta referència al poder de la monarquia, en combinació amb l'heràldica dels promotors pertinents, ha estat individuada documentalment pels historiadors Joan Domenge i Jacobo Vidal, sota l'expressió '*faxes e escudets*':

«[...] obra, perquè nós manam que les dites bigues façats pintar, totes reyalis e ab semblants faxes e escudets que són les bigues de la casa de l'altre palau major nostre. E que les façats bé envernçar, car sinó ho eren a poch temps les tintes perdrien lur color. Dada en Munsó a XXVIII dies de juliol de l'any MCCCLXXVI. Rexus Petrus. Dirigitur Berenguer de Relato, magistro racionalis».<sup>1067</sup>

És interessant notar com aquesta demanda, força concreta per cert, constitueix un dels pocs registres llegats respecte les orientacions iconogràfiques proporcionades als

<sup>1064</sup> IBÍDEM, pp. 56, 59, 64, 67, 72, 75.

<sup>1065</sup> Vegeu les tauletes preservades a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC 069331-000, MNAC 069351-000, MNAC 069345-000 i MNAC 069361-000. Sobre el paper de la família Caldes: MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals...* ob. cit., pp. 82-142, esp. 105-108.

<sup>1066</sup> Alguns dels exemplars destacables, on aquesta ostentació del Senyal d'Aragó sembla no aparèixer, són: l'antic sotacor avui ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360), l'encavallada de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII), els restauradíssims embigats del Castell de Burjassot i el conjunt de forjats domèstics datats al segle XIV procedents de Can Serra, de Can Granada i de la casa del carrer Sol número 10, tot ells presents en el centre històric de Palma de Mallorca.

<sup>1067</sup> El document fa referència a la decoració d'una sostrada destinada al Palau de la Reina de Barcelona, tasca encarregada al pintor Berenguer de Prelat el 28 de juliol de 1376 pel rei Pere el Cerimoniós. Font original: ACA, C, Reg. 1258, f. 96v-97r. Font consultada: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Documents relatius... ob. cit., pp. 181, 198-199 (doc. 5). Per una transcripció complerta del document vegeu l'annex del segon volum (doc. 9).

pintors responsables de la decoració de sostres medievals.<sup>1068</sup> Per tots dos autors, la unió de les quatre barres i els potencials escuts, ha d'enquadrar-se en una òrbita de tendències decorativistes degut a la seva extensa popularització per tots els territoris que formaren part de la Corona al llarg de la baixa edat mitjana. Entenc que, amb aquesta afirmació, ambdós volen expressar que la presència de les '*faxes e escudets*' en no pocs exemplars lignis arreu normativitzà un tipus de sostrada a nivell iconogràfic, el que Jacobo Vidal ha batejat hipotèticament com sostres '*a usança nostra*'. Puc assumir que aquesta 'fórmula decorativa' adquirís una certa celebritat i establís una tendència en la producció de sostres però dubto que dit fet impliqués la completa alliberació de les connotacions pertinents i associades al llenguatge heràldic.<sup>1069</sup> Més aviat em decanto a considerar que aquesta difusió del Senyal d'Aragó distingia els sostres i potenciava els efectes simbòlics de la resta de motius heràldics que hi conjugaven, com intentaré demostrar.

Si s'accepta la premissa proposada per Jacobo Vidal, i sense la voluntat de ser absolutament exhaustiva, sota aquesta 'denominació' al Principat de Catalunya poden ser citats el conjunt d'embigats domèstics conservats en el centre històric de Barcelona<sup>1070</sup>, el trobat en el Palau Despuig de Tortosa<sup>1071</sup>, els procedents dels castells de Vullpella<sup>1072</sup>, Vilassar<sup>1073</sup> i Peratallada<sup>1074</sup> així com les cobertes presents en les esglésies

<sup>1068</sup> Per Joan Domenge i Jacobo Vidal aquesta 'anomalia' documental ve determinada perquè l'heràldica era un motiu específic que els pintors no tenien necessàriament registrat en els seus quaderns. A més, argumenten a favor l'existència d'una sèrie d'estàndards iconogràfics, un repertori acceptat i conegut pels clients que constituïa una base sobre la que destriar imatges en funció del missatge a projectar: DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., pp. 32-34.

<sup>1069</sup> He d'agrair a la meua directora de tesi, la Dra. Licia Buttà, les converses mantingudes respecte aquest argument. Sobre les múltiples connotacions associades al llenguatge heràldic vegeu: HABLLOT, Laurent. *Manuel de héraldique emblématique médiévale*. París: Presses Universitaires François-Rabelais, 2019, pp. 47-108 (Chapitre 2: À quoi servent les armoiries au Moyen Âge?). Dono les gràcies també al Dr. Pierre-Olivier Dittmar, qui en la meua estada d'investigació a París, m'orientà cap als treballs del Dr. Laurent Habblot enfront els meus dubtes en la interpretació de l'heràldica present en els treballs lignis.

<sup>1070</sup> Vegeu la nota 1061.

<sup>1071</sup> VIDAL, Jacobo. «Tres obres tortosines: un sostre '*a usança nostra*', un dibuix del segle XVI i un 'quadro embigat' del mil sis-cents», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 147-163, esp. 148-151.

<sup>1072</sup> En els dibuixos realitzats per Josep Francesc Ràfols és evident que l'embigat ostentà aquesta unió heràldica però el cert és que es trobava en un pèssim estat de conservació, com demostren les imatges preses l'estiu de 1930 i conservades en el fons Jeroni Martorell de l'Arxiu del SPAL de la Diputació de Barcelona. Jeroni Martorell, arquitecte conservador de la *Tercera Zona del Servicio de Monumentos Históricos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* s'expressà de la següent manera en un informe amb data el 26 de juny de 1930, refermant allò dibuixat i publicat per Josep Ràfols el 1926: «[...] En la actualidad, este techo está muy deteriorado, por el estado de la madera, el color ennegrecido, pero se trata de un notable ejemplar, por la delicadeza del dibujo. Las vigas están decoradas, en el sentido de la longitud, por fajas rojas y amarillas: rompen estas fajas, bandas transversales, ornamentales con escudos y motivos florales

de Sant Miquel de Montblanc<sup>1075</sup>, en l'ermita de Santa Maria de Paret delgada<sup>1076</sup>, en els convents del Carme de Peralada<sup>1077</sup> i Sant Francesc de Montblanc<sup>1078</sup> o les bigues procedents del també convent del Carme de Valls [Figs. 129-131, 146-157].<sup>1079</sup> A l'Aragó, també poden incloure's en aquest presumpte corpus, els embigats domèstics dels Azlor<sup>1080</sup> i el procedent de la denominada 'Casa del Judío' de Terol [Figs. 116-117, 128].<sup>1081</sup> El sotacor de l'ermita de San Román a La Puebla de Castro no només mostra les *faixes* en les bigues de l'estructura sinó que aquestes són també ben visibles en les *zapates* en forma de T, sobre les que reposen les primeres, així com en les cares inferiors de les mènsules antropomorfes que les decoren [Figs. 158-160]. La coberta del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins, com succeix en els exemplars catalans i

---

[...] corresponden a la familia Sarriera, constituidos por un monte, flordelisada en la cima, el cual atraviesan dos fajas ondeadas, signo de cauces o rieras [...]». Font: SPAL, Document inèdit, Fons JMT, Unitat 51, Referència C51/DI63. Aquesta situació en el castell probablement propicià l'ingrés de vestigis lignis descontextualitzats al Museu Episcopal de Vic en dues tongades; la primera el 1919 (MEV 6006 i 6007) i la segona el 1923 (MEV 29187, 29188, 29189 i 29190): DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc. «Fragments de sostres de fusta pintats del Museu Episcopal de Vic», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 229-263, esp. 236-238.

<sup>1073</sup> RÀFOLS, Josep Francesc. *Techumbres y artesanados españoles*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor S.A., 1926, 'Ilustraciones XVI-XVIII'. GRAUPERA, Joaquim. *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI)*. *Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Francesca Español). Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2012, p. 48.

<sup>1074</sup> Del Castell de Peratallada resten seixanta-dues peces avui custòdies al Museu Nacional d'Art de Catalunya fruit d'una donació efectuada el 1930 pel baró de Cruïlles: RÀFOLS, Josep Francesc. «Fragments d'un enteixinat de Peratallada», *Butlletí dels Muscus d'Art de Barcelona*, Vol. I, Núm. 2, juliol 1931, pp. 46-51.

<sup>1075</sup> COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «Embigats gòtics a la vila de Montblanc: l'església de Sant Miquel», *Aplec de treballs*, 4, 1982, pp. 89-110. FUGUET, Joan. *L'església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat*. Valls: Cossetània, 2006. ÍDEM. *El teginat de l'església de Sant Miquel de Montblanc*. Valls: Cossetània, 2015.

<sup>1076</sup> COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «Algunes notes entorn de l'embigat gòtic-mudèar de l'ermita de Paret Delgada» a, PUJOL, Sara; SOLER, Eliseu-A. (a cura de). *Recull Joan Mallafré i Guasch (1896-1961)*. Tarragona: Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó, 1989, pp. 55-69. Més recentment l'historiador Carlos Aragón Arriola ha abordat la història i parcial reconstitució de la sostrada en els seus treballs de fi de grau (*La techumbre medieval de Paret Delgada* (2017) dirigit per la Dra. Licia Buttà a la Universitat Rovira i Virgili) i màster (*La cubierta medieval de Paret delgada* (2018) dirigit per Dr. Antoni Conejo a la Universitat de Barcelona), fent-ne un conseqüent estat de la qüestió. A ell li agraeixo la lectura inèdita d'ambdós.

<sup>1077</sup> A finals del segle XIX, pels volts de 1880, la coberta va ser (re)trobadada rere la volta barroca, que li havia ocasionat seriosos greuges. La restauració plantejà la reposició d'un quantios nombre de peces, la majoria perdudes ja que serviren per fer funcionar la cuina del complex: BARRACHINA, Jaume. «El teginat de l'església del convent del Carme de Peralada», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 91-97.

<sup>1078</sup> FUGUET, Joan; MIRAMBELL, Miquel. «Els sostres teginats policroms dels segles XIII i XIV a la Conca de Barberà i la baixa Segarra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 119-137, esp. 121.

<sup>1079</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls», *Quaderns de Vilanius*, 61, 2012, pp. 5-90.

<sup>1080</sup> Vegeu la nota 1060.

<sup>1081</sup> Sobre aquest embigat, cronològicament enquadrat en el primer terç del segle XV, i el seu periple fins al seu aterratge al Castell Hearst de San Simeón (Califòrnia, Estats Units d'Amèrica) vegeu el subcapítol «3.1 El projecte de San Simeón com a paradigma de l'*elginismo*: apreciacions sobre la col·lecció lignia de William Randolph Hearst», corresponent a la *Primera Part*.

valencians, les incorpora en les seves bigues i remats [Fig. 108]. En el sotacor de l'ermita de Nostra Senyora de Cabañas, a La Almunia de Doña Godina, les *faixes* en gules semblen aparèixer en sentit perpendicular a les jàsseres [Figs. 161-162].

Respecte els exemplars lignis del Regne de València, en la seva majoria incorporen el Senyal d'Aragó. Així ho prova el nombre de sostres conservats, entre els quals es troben: els fragments procedents del convent de Santa Clara de Xàtiva -avui preservats a la Casa de l'Ensenyança, una de les seus del Museu de l'Almodí-, les cobertes de les esglésies de Santa Margarita d'Onda, de Santa Maria de Lliria, de Sant Pere de Xàtiva, de Sant Joan a Morella, de la parròquia de Nostra Senyora de l'Assumpció a Vallibona, del convent de Sant Antoni Abad així com els embigats domèstics gòtics originals dels antics palaus Joan Valeriola -avui Fundació Chirivella Soriano- i Almirall, aquests tres darrers emplaçats a València ciutat [Figs. 100, 163-173].

Del Regne de Mallorca, concretament procedents de l'entramat urbà medieval de Palma, poden ser mencionats el teginat amb llistons situat a l'entrada de Can Armadans, la coberta de la planta inferior de Can Sureda d'Artà -també conegut com Ca'n Verí i avui ocupat pel Centre Cultural Contemporani Pelaires-, el sostre localitzat en l'accés de la casa número 6 del carrer Miramar, el forjat gòtic ubicat en la sala d'exposició de la Fundació Juan March, els exemplars de Can Campaner, de Can Manament, els de Can Martí Feliu, el de Can Poderós, el sostre de la casa del carrer Puresa número 6, l'ubicat en el casal del carrer Sant Jaume número 11, l'embigat de la casa del carrer Pare Nadal número 4, el sostre de la sagristia de la Catedral de Palma així com els fragments restants d'una estança annexa a la mateixa i avui exposats en el seu claustre i l'exemplar domèstic promogut pel llinatge dels Montçó, procedent del casal de Pontivich i en aquests moments custodi a la reserva del Museu de Mallorca [Figs. 174-196].<sup>1082</sup> Tampoc oblidar el desaparegut sostre del carrer Sant Gaietà número 5 [Figs. 197-198].<sup>1083</sup> I, finalment, dels antics 'comtats' citar la lògia de la reina del Palau dels Reis de Mallorca a

<sup>1082</sup> QUIROGA, Magdalena. *Catàlegs del Museu de Mallorca. Patrimoni Heràldic*. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, 2007, pp. 208-209. PALOU, Joana Maria. «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 12, 1974, pp. 143-166.

<sup>1083</sup> Sobre les circumstàncies que envoltaren aquest fatídic episodi vegeu el subcapítol «6.1.2 La pèrdua del sostre de Sant Gaietà 5», corresponent a la *Primera Part*.

Perpinyà, on les *faixes* en or i gules es multipliquen en les parts inferiors que recorren el perímetre ocupat per l'embigat [Figs. 199-200].<sup>1084</sup>

Front aquesta varietat de sostres amb cronologies –en la seva majoria– més o menys oscil·lants entre finals del segle XIII i la plenitud del XIV, multiplicitat estructural i heterogeneïtat iconogràfica sembla que l'indicador '*a usança nostra*' faci referència a la institució d'un ordenament del llenguatge heràldic, on el Senyal d'Aragó, gràcies a estar fixat i jerarquitzat sobre la resta d'imatges sempre es fa evident i predomina en una visió panoràmica de l'obra. Em qüestiono si aquesta producció de sostres fou una mena de 'producte nacional'. O més ben dit: podrien entendre's com a tals? Sorgiren arran unes estandaritzacions fixades des del o gràcies al poder reial?<sup>1085</sup> Potser per aquest motiu, per Jacobo Vidal, les cobertes eclesiàstiques aragoneses i valencianes que incorporen *almizates* en la part central de la seva estructura podrien qualificar-se com obres 'mixtes', no serien sostres estrictament '*a usança nostra*' tot i que hi comparteixen certs paràmetres, com la inclusió d'aquest llenguatge heràldic, però també dissonàncies atesa la simbiosi de tradicions arquitectòniques que hi convergeixen.<sup>1086</sup>

Independentment de que la presència de les '*faixes e escudets*' en aquest corpus ligni pugui considerar-se emblemàtica i encapsuladora de l'expressió documental '*a usança nostra*', personalment crec que aquesta massiva irrupció del Senyal d'Aragó ha de contextualitzar-se en el marc d'una major definició i afiançament de la identitat política de la Corona d'Aragó en tots els territoris i centres que en formaren part. Dita identitat, aprofità per arrelar-se i fer-se col·lectiva amb l'ús dels seus recursos visuals, generant un impacte sobre els grups de persones sobre els que desitjava projectar-se, protagonitzant

<sup>1084</sup> Agraeixo molt especialment a Georges Puchal l'haver-me provist del seu propi i detallat material fotogràfic. Sobre el sostre vegeu: ALAZET, Jean-Philippe; MARIN, Agnès. «Le plafond de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque de Perpignan» a, BOURIN, Monique; BERNARDI, Philippe (Eds.). *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse (21-23 février 2008)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 115-148.

<sup>1085</sup> «[...] Queda clar, doncs, que el sostre de la planta baixa del palau Despuig de Tortosa forma part d'una tradició constructiva i ornamental que té exemples destacats de cap a cap de la geografia catalanoaragonesa, que potser es va estendre a partir de la decoració dels edificis de la monarquia i que cronològicament arriba fins a l'època moderna, com succeeix en el castell de Vulpellac, si fem cas a la cronologia proposada per J. F. Ràfols [...]»: VIDAL, Jacobo. «Tres obres tortosines... ob. cit., p. 150.

<sup>1086</sup> VIDAL, Jacobo. «Cobertes mudèjars... ob. cit., pp. 157-162. Per un aprofundiment sobre l'origen i presència de l'*almizate* en les sostrades vegeu el subcapítol «9.2.3 Hibridacions estructurals: sobre la presència de l'*almizate*» en alguns sostres eclesiàstics valencians», corresponent a aquest bloc.



espais generalment públics, ja fossin àulics, domèstics, civils o eclesiàstics. Una de les vies d'expressió fou l'heràldica, un mitjà d'immediata reconeixença per tots els grups socials. Com he apuntat, no crec que la presència de les quatre barres hagi d'associar-se a valors d'exclusiva extensió decorativista.

Tampoc considero que pugui jutjar-se tangencialment el fet que les barres en or i gules únicament vegin interrompuda la seva presentació i ostentació per la intercalació dels escuts dels comitents, normalment llinatges familiars benestants o membres de l'elit social. La seva reiteració per tot l'entramat ligni es veu recolzada gràcies a la ubicació escollida, les bigues mestres o les corretges, en funció de la tipologia estructural. Però, en tots els casos, gràcies a la volumetria de les mateixes, que compartimenten rítmicament l'espai cobert pel sostre, el llenguatge heràldic acaba esdevenint una pedra angular en el discurs iconogràfic desplegat pel dispositiu, sent sempre ressaltada la seva assistència. Sembla que l'heràldica sigui quelcom intrínsec a la policromia del sostre, fenomen que convida a reflexionar sobre la seva pròpia concepció, profunditzant en la relació entre objecte, en aquest cas dispositiu plàstic, i imatge.<sup>1087</sup>

El senyal reial comptà amb el seu propi simbolisme, característica que ja és advertida en els textos de les cròniques. Gràcies a la seva naturalesa representativa podia encarnar conceptes com la proclamació règia o la pròpia presència del rei en la seva absència i, en conseqüència, esdevingué un substitutiu visual del poder i magnificència de la Corona.<sup>1088</sup> És a dir, la seva exposició implicava el testimoniatge del suport i la fidelitat prestades a la institució monàrquica, n'era una constatació. Si a més, s'acompanyava de l'heràldica del promotor s'aludia directament a l'enaltiment del seu llinatge o posició social, sense perdre de vista una ulterior proclamació al rei, del que era vassall, en un acte sinònim d'afirmació i confirmació institucional. Aquesta imperiosa al·lusió a la promoció de l'obra, distingia de manera singular l'espai a cobrir, en un acte –que torno a recalcar– sembla part de la pròpia idiosincràsia conceptual dels sostres medievals. Un mecanisme visual que jugava un doble paper, estètic i connotatiu, que podia relacionar-se amb la funció que complia aquell espai arquitectònic o amb els objectes que s'hi

<sup>1087</sup> Per una reflexió sobre 'l'image-objet' consulteu: BASCHET, Jerome. *L'iconographie médiévale*. París: Gallimard, 2008, pp. 33-39.

<sup>1088</sup> Sobre aquests conceptes: SERRANO, Marta. «Falsas historias, proposiciones certeras: dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón», *Codex Aquilarensis*, 27, 2011, pp. 191-212, esp. 194-199.

custodiaven. L'interrogant que em poso és: Per què fou el sostre un dels mitjans escollits per desplegar aquest atribut de manera tant ostentosa i reiterativa? És potser perquè oferiria una encarnació operativa i eficaç a través de la que manifestar-se?

En l'àmbit urbà domèstic és quelcom regular identificar, a través de l'heràldica, als propietaris de l'immoble. Una finestra oberta a l'habilitació que feren de l'espai interior en funció del seu perfil social. Utilitzaren les diferents superfícies disponibles -entre elles el sostre- per desplegar l'exaltació del llinatge familiar o per refermar la seva pujant ascendència. Unes idees que viatgen en paral·lel a un altre concepte; el del dret d'apropiació de la propietat, una altra manera de fer efectiva la demostració del seu poder i abast.<sup>1089</sup> Una apropiació física i sensible als ulls del públic, especialment si es té en compte que les àrees decorades es localitzaven en els accessos, com els patis i vestíbuls, o en les plantes nobles.<sup>1090</sup> El conjunt d'embigats conservats al Palau de l'Almirall n'és un exemple especialment eloqüent. El forjat ubicat en el vestíbul presenta en les seves jàsseres als dos llinatges troncats en la titularitat edilícia: els Vila-Rasa i Centelles (escut quarterat amb cinc roses en plata sobre camp d'atzur) i els Pujades (camp d'or amb monticle i flor de lis en gules, en bordura, peces de gules alternades amb or) [Fig. 201]. Pere de Vila-Rasa, com s'ha mencionat en capítols anteriors, fou el primer membre de la família que apareix documentat en la fundació del Palau, rebent l'any 1320 l'assignació d'una *pobla* per part de Jaume II a la ciutat de València.<sup>1091</sup> El sostre, que es considera una obra promoguda pel nét d'aquest, Joan de Vila-Rasa, probablement es construï a finals del segle XIV, o fins i tot a principis del segle XV, moment en el que Joan s'emparentà amb els Centelles, arran el seu matrimoni amb Aldonça (de Centelles).<sup>1092</sup> Fruit d'aquesta unió nasqué Joan de Vila-Rasa i Centelles, que a la seva

<sup>1089</sup> Complementàriament, i sobre aquest argument, vegeu les contribucions de Laurent Hablot, Matteo Ferrari, Luisa Clotilde Gentile, Torsten Hiltman, José Antonio Benavente i Nathalie Pascarel: BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dirs.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 147-190 (Seconde Partie. Les signes: de l'héraldique au portrait).

<sup>1090</sup> JOURNOT, Florence. *La maison urbaine au Moyen Âge. Art de construire et art de vivre*. París: Éditions Picard, pp. 280-281.

<sup>1091</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «7.2 València: la configuració d'una capital de Regne», corresponent a aquest mateix bloc.

<sup>1092</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «II. El palacio» a, PÉREZ, Carmen; PITARCH; Antoni José (Coords.). *El Palacio y los Baños del Almirante*. València: Generalitat Valenciana, 2001, p. 100. La identificació dels llinatges presents en els embigats del Palau de l'Almirall correspon a Jaume Pastor i Julia Campón: PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes de Aragón y el Palau de l'Almirall» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, 1991, pp. 57-77.

vegada es casà amb Beatriu (Pujades).<sup>1093</sup> Els escuts, circumdatats per una cinta perlada que conforma una estrella de vuit puntes amb estilitzacions vegetals entre les barres d'Aragó, assenyalaven, abans d'ingressar en l'immoble, qui eren els propietaris del mateix. Complementàriament al llenguatge heràldic de les bigues mestres, apareixen en els taulons de l'empostissat una sèrie d'escuts cairejats on novament els titulars fan acte de presència, sent acompanyats per altres llinatges de renom tals com: Sarrià, Riusec (camp de plata amb quatre cotitzes de sable), Luna (camp d'or amb un creixent de plata i sable amb una punta de plata i sable), Armengol (*escaqueado* de plata i sable), Híxer (camp d'or amb quatre pals de gules), Cucaló (sis peces de plata i gules alternades) i Castellví (camp de gules amb castell daurat) [Fig. 172].<sup>1094</sup> Es tracta de famílies nobles i cavallers preponderants en l'escena valenciana, destacats per les seves actuacions arran el període de la conquesta. És interessant notar com la visió zenital del sostre, la que obté l'observador, és el prisma escollit per trametre aquest desplegament de llaços i coneixences. Aquesta mateixa organització dels elements heràldics troba paral·lels en el també teginat del Palau Despuig de Tortosa,<sup>1095</sup> en l'antic forjat de la Casa de la Ciutat de Vic i l'embigat ubicat en la planta baixa de la casa gòtica dels Marc a Barcelona [Figs. 147, 202].<sup>1096</sup>

A mitjans del segle XV, amb l'entrada dels Llançol de Romaní i Borja d'Oms, el Palau experimentà una sèrie de reformes. En aquest context s'impulsà la construcció d'un nou embigat a la planta noble de l'edifici, en una estança actualment dita 'Sala dels Escuts' [Figs. 203-204]. Un cop més, les bigues mestres foren les escollides per albergar el perllongament heràldic; d'una banda el camp d'or amb creixent de sable dels Llançol de Romaní i les sis faixes alternades, tres en or i tres en sable, dels Borja d'Oms.<sup>1097</sup> Un detall a notar és la inclusió d'una divisa correguda en la part inferior de l'embigat, a mode de fris, per on recorren uns caràcters gòtics que es repeteixen per tot el perímetre de l'estança: 'LO QUE MÁS ES DE MIRAR ATENDER BUENAVENTURA'. Probablement es tracta d'un afegit de mitjans del segle XVI, que es va pintar per sobre

<sup>1093</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «II. El palacio... ob. cit., p. 100.

<sup>1094</sup> IBÍDEM, p. 101. PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes... ob. cit., p. 63.

<sup>1095</sup> VIDAL, Jacobo. «Tres obres tortosines... ob. cit., pp. 150-151.

<sup>1096</sup> RÀFOLS, Josep Francesc. *Techumbres...* ob. cit., 'Ilustración XIX'. RIU-BARRERA, Eduard. «La casa gòtica dels Marc al pati d'en Llimona de Barcelona», *Arqueologia Medieval*, 2, 2006, pp. 8-21, esp. 20.

<sup>1097</sup> CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep. «II. El palacio... ob. cit., pp. 102-103. PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia. «Los Almirantes... ob. cit., p. 61.

dels emblemes dels dos llinatges mencionats. Evidentment, el pas del temps i l'arribada de nous propietaris els havia desproveït del seu caràcter simbòlic.

Aquests recalcs, tant comuns en els exemplars residencials i nobiliaris, refermen, un cop més, la idea que el sostre s'entenia com un espai connotable, un llenç artístic i un mirall conceptual. La seva estructura magna, aquest ampli 'esquelet' de múltiples textures que indueixen a la repetició, fou hàbilment aprofitat en la disseminació del llenguatge heràldic, amb qui compartia aquesta qualitat que li és igualment intrínseca: la multiplicació dels elements, la reproducció d'una mateixa imatge, en aquest cas motius senyalètics.<sup>1098</sup> Junts, en aquest matrimoni amb les bigues o corretges, actuaren com una mena de remembrança. M'atreveixo a proposar que l'heràldica podria entendre's com un *leitmotiv* dels sostres.

Si bé els exemplars domèstics valencians no ofereixen res quelcom extraordinari -a nivell discursiu- en la interpretació de la seva heràldica, sí que ho fan els sostres presents en l'àmbit eclesiàstic. No és especialment freqüent la identificació del senyal parlant de la vila, fet que succeeix en les cobertes de les esglésies de Santa Maria de Lliria, de Sant Pere de Xàtiva i la parròquia de l'Assumpció de Nostra Senyora de Vallibona. El que resulta més habitual, tanmateix, és el reconeixement d'altres fórmules com les referents a oligarquies, sovint encarnades per ordres religioses militars a les que s'havia adjudicat una senyoria, com ocorre en el sostre de Santa Margarita d'Onda amb la identificació dels hospitalaris.

## 10.2 El fenomen de la municipalitat i la seva manifestació en parròquies i esglésies valencianes: algunes precisions cronològiques

En els sostres presents en edificis religiosos, l'heràldica de monarques, bisbes, ordres religioses, gremis i famílies benestants deixà una petjada que immortalitzà la seva contribució col·lectiva a la realització de l'obra.<sup>1099</sup> A tall il·lustratiu, en el sostre de

<sup>1098</sup> «[...] en las representaciones heráldicas se conjuga un fin de utilidad práctica, derivado de la misma existencia [...] con otro artístico, ornamental [...] La importancia relativa de uno y otro es muy variable; una de las medidas para apreciar esta relación es el peso o entidad visual de la ornamentación heráldica en el objeto. El aumento de ésta se logra por dos caminos complementarios: la repetición [...] y el aumento del tamaño relativo [...]»: MENÉNDEZ, Faustino. «La heráldica... ob. cit., p. 70.

<sup>1099</sup> Sobre la càrrega simbòlica del poder de representació de la col·lectivitat vegeu l'anàlisi dels canets antropomorfs -i l'heràldica que aquests contenen- de la magnífica tribuna línia de l'església parroquial

l'església conventual de Sant Antoni Abad (1416-1458), s'han identificat els escuts de l'Ordre dels Antonins –que promogueren l'obra de la seva seu a la capital del Regne–, les armes d'Aragó, l'heràldica de la reina Maria de Castella –lloctinent de la Corona amb la marxa d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1432-1458)– i de dues confraries gremials valencianes, la dels carreters i la dels ferrers [Fig. 205].<sup>1100</sup> Altres exercicis d'exhibició heràldica foren deliberadament més ostentosos i contundents en el seu 'lliurament' públic. És el cas de la mostra senyalètica realitzada en totes les peces –en cadascuna de les cares de les bigues, en els bogets i els plafons de l'empostissat– que conformen el sotacor avui ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360), que Antoni Conejo no dubtà en titllar d'arrogant [Figs. 32-34].<sup>1101</sup> A banda de la Tau, símbol del Capítol, s'han identificat de forma absolutament massiva els escuts al·lusius als arquebisbes Sancho López de Ayerbe (†21-22/08/1357) i Pere de Clasquerí (†1380). Recordar que la Tau també és present en dos embigats de delicadíssim estat de conservació localitzats a la Casa Balcells (1394-1414)<sup>1102</sup> de dita ciutat –antic Palau de la Camareria–, concretament en l'ingrés de l'immoble, antigament el pati que donava accés a l'escala central, i a la planta noble [Figs. 206-211]. Igualment, tot i que de forma molt més tímida, la Tau resulta identificable en la coberta de l'església de Sant Miquel de Montblanc, que forma part de l'arxidiòcesi tarragonina.<sup>1103</sup>

Les mostres breument exposades formen part d'un repertori que és l'habitual quan s'aborda la promoció d'aquest tipus d'obres però n'existeixen d'altres que posen de manifest discursos menys explorats. En els sostres de l'església de Santa Maria de Lliria i de les parròquies de Sant Pere de Xàtiva i de l'Assumpció de la Verge de Vallibona

---

de Santa Eulàlia de Millars (1440-1442), al Rosselló: BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier. «Les identités sociales dans le décor des plafonds peints languedociens» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dir.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 19-30, esp. 26-27. Publicació del contracte constructiu de dit element a: TRETON, Rodrigue. «La construction de la tribune sculptée de l'église Sainte-Eulalie de Millas (1440-1442)» a, BERNARDI, Philippe; MATHON, Jean-Bernard (Eds.). *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne*. Capestang: RCPMP, 2011, pp. 119-139, esp. 137-139.

<sup>1100</sup> La reina facilità a l'Ordre la provisió de demanar almoïna en exclusiva gràcies a la butlla emesa pel Papa Joan XXII, permetent que l'obra pogués ser acabada i comproment-se amb l'empresa artística: BLANCO, Pedro Rafael. *Análisis...* ob. cit., pp. 379-386. Sobre el perfil de la reina en relació a la promoció d'obres d'art: VIDAL, Jacobo. «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias», *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, pp. 593-610.

<sup>1101</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica...» ob. cit., pp. 137-140.

<sup>1102</sup> COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *Embigats gòtico...* ob. cit., pp. 127-131.

<sup>1103</sup> FUGUET, Joan ; MIRAMBELL, Miquel. *L'església de Sant Miquel...* ob. cit., p. 72.

apareixen refermades al·lusions al Comú de la vila –sobre les que entraré en detall seguidament–, fet que esdevé quelcom peculiar i poc documentat, almenys en la producció línia eclesiàstica de la Corona d'Aragó.<sup>1104</sup> La seva exhibició heràldica, contextualment, és un tant anòmala i podria alçar-se com una particularitat del territori valencià. Anteriorment, autors com Arturo Zaragozá i Georges Puchal, recollint el llegat acadèmic de Robert Burns a propòsit la constitució del Regne de València i el paper exercit per l'Església en la mateixa, recalquen el caràcter denotadament civil que adquiriren aquestes construccions, tant crucials en les dècades post conquesta, com he recordat breument en capítols anteriors.<sup>1105</sup> Tot i que Arturo Zaragozá no fa menció a aquest interessant llenguatge heràldic en el seu discurs sí que emfatitza un aspecte que ajuda a comprendre l'origen, justificació i necessitat de la seva aparició: «nada distingue la voz 'iglesia' de 'parroquia' o de 'municipio'».<sup>1106</sup> Esglésies i parròquies no només imposaren amb la seva fiscalitat arquitectònica i activitat (principalment celebracions litúrgiques) el nou ordre religiós sinó que podien actuar com a llocs de reunió per a les sessions del consell comunal i regir, a través dit organisme, el cobrament d'impostos, entre altres activitats d'índole administrativa.<sup>1107</sup> Georges Puchal s'expressa en termes

<sup>1104</sup> A Occident apareixen altres casos on la municipalitat, el seu poder i capacitat de representació adquiriren una entitat notable. Matteo Ferrari ha estudiat el fenomen en els territoris nord i centrals d'Itàlia, incidint en la potència del seu llenguatge heràldic: FERRARI, Matteo. «Héraldique et organisation de l'espace dans les Communes de l'Italie du nord: les enseignes des tribunaux» a, SEIXAS, Metelo; LURDES, Rosa María. *Estudios de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp. 297-314. ÍDEM. «Jurer la paix, conjurer la trahison: l'image du serment dans l'iconographie politique communale (Brescia 1298-1308)» a, AURELL, Martin; AURELL, Jaume; HERRETO, Montserrat (Dir.). *La sacré et la parole. Le serment au Moyen Âge (actes de colloque, Université de Poitiers, 21-22 octobre 2016)*. París: Classiques Garnier, 2018, pp. 93-129. ÍDEM. «Au service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XIIIème-XIVème siècles» a, HABLLOT, Laurent; HILTMANN, Torsten (Dir.). *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, Heraldic Studies 1. Ostfildern: Thorbecke, 2018, pp. 56-75. FERRARI, Matteo; RAO, Riccardo; TERENCE, Pierluigi. «Rappresentazioni del potere angionino nell'Italia comunale: sovrani, ufficiali, città» a, PÉCOUT, Thierry (Dir.). *Les officiers et la chose publique dans les territoires angevins (XIIIe-XVe siècle): vers une culture politique?*. Roma: Publications de l'École Française de Rome, 2020, pp. 251-284.

<sup>1105</sup> BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII: Iglesia y Sociedad*, Vol. I. València: Cenja al Segura, 1982, pp. 137-237 (Capítol IV 'La parroquia como institución fronteriza', Capítol V 'La parroquia en acción').

<sup>1106</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados... ob. cit., p. 47.

<sup>1107</sup> «Había todavía otros dos aspectos de la organización parroquial general de las diócesis del rey Jaime que adquirieron importancia en la construcción de una nueva sociedad. En primer lugar, la parroquia fue una unidad social y administrativa aceptada en las poblaciones. En segundo lugar, era una fuente importante de ingresos, por lo menos en el Reino de Valencia, para el fisco. Con frecuencia son sinónimos 'parroquia', 'iglesia' y 'municipio'. Cuando el rey Jaime decretó que había que recoger consejeros que colaboraran con el justicia de la ciudad de Valencia, estableció que cada tres meses se sacara uno 'de cada parroquia'. Con el mismo criterio el monarca hizo elegir dos diputados de cada parroquia para constituir el concejo municipal. En todo el reino se elegía dos o más por parroquia recaudadores de impuestos reales o municipales [...] La Iglesia rural o de pequeña villa también servía hasta cierto punto como centro político y lugar de reunión [...]»: BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 204-205.

similars –tampoc al·ludeix a l'heràldica-, afegint que aquest caràcter dual de la institució eclesiàstica potser tingué un efecte porós en les cobertes que protagonitzaren el seus espais, irrompent la cultura visual laica en ells.<sup>1108</sup>

Prenc la seva estela a l'adoptar com a filtre i lupa aquestes especificitats que rodejaren les dècades post conquesta, que a pesar de no ser del tot definitòries per la legislació i organització del Regne sí que n'assentaren les bases. Pretenc avançar en l'argument però sóc deudora de l'assentament metodològic establert per Robert Burns, que ha estat contínuament recollit en els estudis sobre la València medieval. D'aquesta manera, per comprendre aquests interiors eclesiàstics en un període tant complex i transitori em resulta clau connectar amb el moment històric i profunditzar en el paper i funció de l'Església. La meua proposta rau en l'anàlisi de les fundacions d'aquestes construccions religioses, formulant precisions cronològiques per les mateixes i els seus sostres, interpretar quin fou l'efecte perseguit en les representacions del Comú de les viles i esbrinar si la seva disposició en els sostres proporcionà un valor afegit.

#### 10.2.1 Els casos d'Onda, Xàtiva, Vallibona i Lliria

En la construcció del sostre de la primitiva església de Santa Margarita d'Onda –del que avui en dia només en resten dos dels cinc trams totals, i aquests no mostren la totalitat de la seva policromia<sup>1109</sup>– participaren distintes famílies benestants, o almenys això és el que sembla intuir-se dels disset escuts individuats i dibuixats, però no identificats, en el clàssic estudi de Basilio Pavón Maldonado [Figs. 212-213].<sup>1110</sup> Dits escuts, actualment gairebé imperceptibles a simple vista, es troben ubicats en ambdues cares de les corretges que componen cadascun dels faldons ubicats a banda i banda dels falsos *almizates* de la segona i tercera crugies del temple [Fig. 214]. Els circumdada una banda perlada que crea al seu voltant una estrella de vuit puntes, inscrita a la seva vegada en

<sup>1108</sup> PUCHAL, Georges. «Techumbres medievales pintadas en el Reino de Aragón, siglos XIII-XV. ¿Imágenes de propaganda?» a, BOURIN, Monique; MARUBBI, Mario; MILANESI, Giorgio (Eds.). *Storie di animali e di iconografie lontane. Atti dell'incontro internazionale di studiosi delle tavolette da soffitto e dei soffitti dipinti medievali (Viadana, 21-22 ottobre 2017)*, Quaderni della Società Storica Viadanese II. Viadana: Società Storica Viadanese, 2018, pp. 33-52.

<sup>1109</sup> Sobre la terrible fractura que visquè l'obra i les circumstàncies que envoltaren el seu (re)descobriment vegeu el subcapítol «4.3 Un context per la pèrdua de la coberta de l'església de Santa Margarita d'Onda», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1110</sup> PAVÓN MALDONADO, Basilio. «La techumbre mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Onda», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 14:2, 1978, pp. 155-164, esp. 160, 163.

un quadrat resseguit per la mateixa decoració, característica que és compartida amb els sostres de l'església Santa Maria de Lliria, del Palau Joan Valeriola, del Palau de l'Almirall o els vestigis lignis de la capella de la comunió de l'església de Sant Bartomeu a Godella [Figs. 31, 215-219].

Però l'escut que més es repeteix, fins a quatre vegades en cadascuna de les cares de les corretges, i el que menys vigor cromàtic ha perdut de tot el conjunt original és el corresponent a l'Ordre de l'Hospital (es possible que en origen constituïssin fins a 480 repeticions en tota la coberta) [Figs. 214, 220].<sup>1111</sup> L'Ordre rebé el senyoriu d'Onda el 1280 –juntament amb la vila de Gallur a l'Aragó– de la mà de Pere el Gran, a canvi de la cessió dels seus béns a Amposta.<sup>1112</sup> Onda havia començat la seva etapa colonitzadora el 1248<sup>1113</sup>, amb un primer grup de famílies a les quals s'havia assignat terres, juntament amb mercaders i artesans així com un raval urbà constituït per la població nativa musulmana, conegut com '*la morería*'.<sup>1114</sup> És aquest primer teixit social el que es troba reflectit en el sostre? En els escuts que encara manca per identificar i que aviat desapareixeran?

Els hospitalaris, aparentment i per la seva banda, decidiren que la seva arribada i rol també s'havia de plasmar, intervenint en la fàbrica del sostre amb posterioritat al seu

<sup>1111</sup> El sostre de l'església es composava per 5 crugies –la corresponent als peus de l'església s'escapà en algun moment que m'és incert– constituïdes cadascuna d'elles per dos faldons i un fals *almizate*. En cadascun dels faldons apareixen 6 corretges i cadascuna d'elles compta amb 8 repeticions de l'escut, 4 per cadascuna de les seves cares. Cada faldó, per tant, es composava en origen per 48 escuts; conseqüentment, cada crugia estava engalanada amb 96 representacions heràldiques que al multiplicar-se per 5 sumen un total de 480 escuts al·lusius a l'Ordre de l'Hospital. Comentar que aquest còmput és aproximatiu ja que es tenen notes parcials de la decoració dels faldons, al només haver-se conservat una mínima part de la seva policromia. Manca per conèixer si l'*almizate* incorporava algun element més.

<sup>1112</sup> L'operació es degué a la voluntat de controlar Amposta per la seva posició estratègica fronterera: BONET, Maria; PAVÓN, Julia. «Los Hospitalarios en la Corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)», *Aragón en la Edad Media*, 24, 2013, pp. 5-54, esp. 17 (nota 66).

<sup>1113</sup> Jaume I donà a Ramon de Bocona, Guillem de Rocafort i a 300 colons més la vila d'Onda i l'Alqueria de Tales el 28 d'abril de 1248. El pergami original es troba perdut però es conserven distintes còpies del mateix que oscil·len entre 1283 i 1693. Per una transcripció complerta del text vegeu: GUINOT, Enric. *Cartes de poblament...* ob. cit., pp. 197-199 (Doc. 69). Vegeu també: GARCÍA EDO, Vicente. *Onda en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 26-28.

<sup>1114</sup> L'Onda islàmica fou un enclavament estratègic i gaudí d'una certa notorietat abans la conquesta cristiana. El nou ordre establert per Jaume I –qui estigué més interessat en l'expansió de la Corona envers el Mediterrani que cap a l'interior de la península– provocà en certa manera el declivi d'Onda: FRESQUET, Belén. «Aproximación a los caminos de Onda durante el siglo XIII: comunicación y relación entre una población y su área de influencia», *Revista del CEHGR*, 26, 2014, pp. 381-408. GARCÍA EDO, Vicente. *Onda en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 30-33.



procés de muntatge i policromia.<sup>1115</sup> Titllo de posterior la seva contribució subscriuint allò apuntat prèviament per l'arquitecte Arturo Zaragozá<sup>1116</sup>, ja que els escuts es pintaren sobre el Senyal d'Aragó, respectant el conjunt heràldic anteriorment citat i alternant, entre aquest, els escuts de l'ordre militar (creu blanca sobre camp de gules). La principal diferència entre ells és que els segons no es troben inscrits per la forma geomètrica de l'estrella de vuit puntes i perquè tampoc foren bordejats amb la característica decoració de la cinta perlada. Si tots fossin coetanis els uns als altres no hauria de ressaltar-se una major homogeneïtat decorativa? Almenys així succeeix en els altres exemplars lignis citats, que comparteixen l'ús de la banda perlada a l'hora d'emmarcar el llenguatge heràldic. La presència de l'Ordre a Onda no es feu perpètua sinó que la situació canvià al cap d'uns quaranta anys, amb el pas del nucli urbà a l'Ordre de Montesa.<sup>1117</sup> En conseqüència, la identificació dels hospitalaris en el sostre reflexaria doncs el seu control sobre la senyoria entre 1280 i 1320, sent però el sostre una hipotètica producció anterior, podent fixar-se l'any 1280 com data *ante quem* per la construcció i policromia del mateix, sobretot atesa la manca de majors dades que contribueixin al seu perfil cronològic.

Vicente García Edo, tanmateix, argumenta a favor una altra hipòtesi. Interpreta la representació de la creu blanca sobre camp de gules com una potencial al·lusió a l'Ordre del Temple, a qui la vila d'Onda fou cedida entre 1249 i 1258, període corresponent a la primera fase de la seva transició com a part del Regne de València.<sup>1118</sup> Si bé crec que és més que possible que l'església de Santa Margarita comencés a projectar-se en aquest lapse temporal continuo considerant problemàtica aquesta manca d'homegeneïtat en la representació del llenguatge heràldic present en el sostre, creient que el reflex heràldic correspon als hospitalaris (creu en plata sobre camp de gules), encara que existeixin similituds entre el disseny del seu blasó i el dels templers (creu roja sobre camp de

<sup>1115</sup> La presència d'escuts d'ordres religioses militars no és quelcom anòmal en els teginats medievals, com demostra el gran desplegament iconogràfic cavalleresc i l'exaltació heràldica realitzada per l'Ordre de Calatrava en la coberta del santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins (1349-1369), en el que pot interpretar-se com un elogi i festeig dels actes encomiats als membres de l'Ordre. La vila els hi fou cedida en el context de l'Encomienda de Monroyo.

<sup>1116</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados... ob. cit., p. 49. ÍDEM. «Techos pintados medievales... ob. cit., pp. 63-64.

<sup>1117</sup> GUINOT, Enric. «El orden de San Juan del Hospital en la Valencia medieval», *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1, 1999, pp. 721-742, esp. 732.

<sup>1118</sup> GARCÍA, Vicente. *Onda en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 37-45.

plata). A més, la carta de població va ser donada l'any 1248, moment en que la comunitat religiosa d'Onda començà a fructificar gràcies a l'arribada de centenars de nous colons. Veig quelcom problemàtic donar per finalitzat el projecte edilici de Santa Margarita –sostre inclòs- en un lapse de només deu anys. Una altra dada interessant a col·lació aquest argument és la conservació de notícies documentals que testimonien que l'església, un cop acabada, a banda d'ésser un espai de congregació de fidels, també estigué al servei del poder de govern de la vila, fet que concorda amb la voluntat de projectar en ella al·lusions a la seva administració i senyoria. L'any 1305, en el seu interior, es signà l'acta de delimitació entre les localitats d'Onda i Vila-real.<sup>1119</sup>

Una altra modalitat heràldica que transmet aquest mateix propòsit és la identificació de l'escut de la població, fenomen que pot ser documentat en casos molt concrets en el Principat de Catalunya i de forma molt més evident en el Regne de València. L'antiga parròquia de Sant Miquel de Montblanc (ca. 1250), mostra en la seva sostrada la representació més antiga de l'heràldica montblanquina, apareguda en mènsules i una biga [Fig. 221].<sup>1120</sup> En aquest primer estadi, el senyal parlant apareix en un escut quadril·long amb camp de gules i mont floronat d'argent, sense incorporar els quatre pals de gules que en caracteritzen la seva armoria definitiva, perpetuada des de des del primer terç del segle XIV fins la contemporaneïtat [Fig. 222]. En un segell de 1288 –que penja d'un dels pergamins relatius al pacte d'Olorón- les *faxes* reials omplen la superfície del mont floronat [Fig. 223].<sup>1121</sup> Acompanyen dit segell altres referents a Barcelona, Cervera, Girona i Lleida, ostentant també configuracions heràldiques que no corresponen totalment amb les decisives.<sup>1122</sup> L'heràldica montblanquina apareix ja

<sup>1119</sup> AHN, Órdenes Militares, Pergaminos, Carpeta 526, nº 619P. Pergamí original (En el mismo se contiene una procura firmada por el justicia y jurados de Onda, en favor de unos particulares para que actuen como representantes de la villa en el acto de deslinde de los términos municipales de Onda y Vila-real, y se firma dicho documento en la Iglesia de Santa Margarita, indicándose que era el lugar donde se acostumbraba reunir el consejo municipal de la villa): GARCÍA, Vicente. *Onda en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 37 (nota 59), 71.

<sup>1120</sup> FUGUET, Joan; MIRAMBELL, Miquel. *L'església de Sant Miquel...* ob. cit., pp. 66-73.

<sup>1121</sup> SAGARRA, Ferran. *Sigillografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Vol. II. Barcelona: Estampa d'Henrich, 1922, núms. 916, 1088, 1173, 1243 i 1307, esp. 1243.

<sup>1122</sup> «[...] Els segells que acompanyen aquest pergamí –els de Barcelona, Cervera, Girona, Lleida i Montblanc- daten de 1288 o 1289. Segons Armand de Fluvià, en aquests segells –els més antics de Catalunya-, no s'havien configurat encara les armories definitives de les ciutats que representaven, ja que els respectius senyals municipals (la creu de Barcelona, el cérvol de Cervera, els vairs de Girona, el ram de tres flors de lis de Lleida i el mont floronat de Montblanc) hi apareixen separats de l'escut dels comtes-reis, i no pas combinats dins el mateix escut com ho serà en les armories finals [...]» FUGUET, Joan. «El

definida en un segell de 1320, publicat per Ferran Sagarra i posteriorment recollit per Joan Fuguet [Fig. 224].<sup>1123</sup>

Tinguè l'església de Sant Miquel un paper civil lligat a la història i administració de Montblanc? Com es justifica la presència d'aquest escut cívica en la seva coberta? Montblanc, entre els segles XIII i XIV, visqué una etapa esplendorosa al créixer exponencialment la seva demografia i economia, en part per trobar-se al capdavant de la vegueria i per la seva constitució com a vila ducal. Respecte la importància del temple el cert és que no es tenen notícies documentals estrictament contemporànies a la seva construcció que ho testimonien però sí respecte dues reunions realitzades en el seu interior un cop finalitzada, concretament dels anys 1288 i 1307. La primera s'efectuà en el marc del Pacte d'Olorón, on el consell de Montblanc –un dels principals en el context català– havia d'expressar la seva ratificació envers les condicions acordades entre el rei, Alfons II d'Aragó, i el mediador Eduard I d'Anglaterra en relació a l'alliberament de Carles II d'Anjou, presoner del primer, atenuant les tensions existents entre la Corona i els anjovins en la seva contingència per controlar el Mediterrani.<sup>1124</sup> La segona, fou en motiu de la celebració de Corts, que comptaren amb la presidència de Jaume II d'Aragó per deliberar la conquesta de Sardenya i el plet contra els templers.<sup>1125</sup>

L'exemple de Sant Miquel de Montblanc és gairebé un *unicum* en el Principat ja que, personalment, només tinc constància d'un altre cas força descontextualitzat: el de les bigues procedents del convent del Carme de Valls, on Àngel Gasol adverteix de la presència de l'escut [Figs. 225-226].<sup>1126</sup> El Regne de València, per la seva banda, i a pesar

---

senyal heràldic més antic de Montblanc: els escuts del teginat de Sant Miquel», *Reportatge el Foradot: Revista bimestral de Montblanc*, 45, novembre-desembre 2007, pp. 5-6.

<sup>1123</sup> IBÍDEM, p. 6 (Fig. 4).

<sup>1124</sup> LIAÑO, Emma. *Contribución al estudio del Gótico en Tarragona*. Tarragona: Diputació Provincial, 1976, pp. 85-86. Per un major aprofundiment sobre el Pacte d'Olorón: HINOJOSA, José. *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*. Donostia: Nerea, 2006, pp. 164 i ss.

<sup>1125</sup> Per Emma Liaño aquest esdeveniment hauria propiciat la decoració del senyal de Montblanc, hipòtesi posada en dubte per Núria Companys i Isabel Montardit i ratificada per Joan Fuguet: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «Embígats gòtics... ob. cit., p. 95. A Montblanc també es celebraren Corts Catalanes el 1333 amb Alfons III, el 1370-71 amb Pere III, el 1410 es produí una reunió del Parlament General de Catalunya i el 1414 Ferran I presidí una altra celebració de Corts: PALAU DULCET, Antonio. *Guia de Montblanc-Conca de Barberà*, Vol. I. Barcelona: Imprenta Romana, 1931, pp. 25 i ss. LIAÑO, Emma. *Contribución...* ob. cit., p. 85 (nota 29). SANS, Josep Maria. «Algunes reflexions sobre el règim municipal de Montblanc a l'Edat Mitjana», *Circulars del Museu-Arxiu de Montblanc i Comarca*, 9, 1975, pp. 8-23.

<sup>1126</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls», *Revista Taüll*, 38, Abril-Juny 2013, p. 24.

de l'enorme fragmentació que presenta el seu patrimoni ligni, revela un registre de casos major. Tot i així, l'aspecte que resulta substancialment diferent és la densitat amb la que aquests tipus heràldics poden documentar-s'hi.

En els sostres de les parròquies de Sant Pere de Xàtiva i de l'Assumpció de la Verge de Vallibona, de les que es tenen escasses notícies, és notòria la identificació de l'escut parlant de la vila [Figs. 227-228]. En ambdós casos l'armoria ha sofert mínimes variacions des del temps medieval, un fet grat ja que d'aquesta manera la seva identificació permet ser inequívoca [Figs. 229-230]. A Sant Pere de Xàtiva, l'escut quadrilong ostenta la figura del castell, amb el Senyal d'Aragó ondejant entre les seves torres sobre camp de gules, motiu també visible en un dels laterals del retaule major de Sant Fèlix de Xàtiva (ca. 1500) [Figs. 231-232]. Sant Pere, des del temps de la colonització (1250 *post quem*)<sup>1127</sup>, fou depenent de Santa Maria -erigida sobre la mesquita aljama- emplaçant-se en l'antic arrabal del Mercat.<sup>1128</sup> De la construcció, enquadrada tradicionalment a finals del segle XIII, no es tenen majors informacions, tampoc de les activitats que s'hi dugueren a terme a diferència de Sant Fèlix de Xàtiva on tingueren lloc actes civils, com un plet dictat per Jaume I l'any 1268.<sup>1129</sup> A pesar d'aquesta manca de llum respecte l'organització eclesiàstica xativina en els primers temps, Amadeo Serra, com altres autors, recupera el testimoni de l'historiador nord-americà Robert I. Burns, insistint en el rol articulador de l'Església en la societat medieval valenciana, manifestant el seu control, presència i intervenció en les vides de les gents a través les

<sup>1127</sup> Jaume I confirmà el poblament i repartiment de les terres de Xàtiva el 18 d'agost de 1250. Per una transcripció complerta del document i les referències al·lusives al mateix vegeu: GUINOT, Enric. *Cartes de poblament...* ob. cit., pp. 222-224 (Doc. 83).

<sup>1128</sup> L'extensió de Xàtiva com a vila i poble feu que es decidís l'erecció de tres parròquies gairebé simultànies, corresponents a cadascun dels barris que la composaven. Una tercera església, Santa Tecla, fou aixecada en el barri de les Barreres: CÀRCEL, Maria Milagros; PONS, Vicente. «Capítulo VI: La Iglesia de Xàtiva en la época medieval» a, *La llum de les imatges: Lux Mundi Xàtiva 2007*. València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 106.

<sup>1129</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Vallibona y las Iglesias de arcos diafragma y techumbre de madera», *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 71, Gener-Juny 2004, p. 89. Vegeu també: «[...] Las parroquias, al igual que en el resto del Reino, se convirtieron en instrumentos al Servicio de la repoblación cristiana y de la consolidación del nuevo Reino, a la vez que fueron, especialmente hasta el reinado de Alfonso el Magnánimo, principales cauces de representación social y política. Cada una de ellas contaba con 12 votantes o elegidores, que elegían a cuatro o seis consellers, según épocas. Tenían además su propio consejo de seglares y en su demarcación se establecía la vida no solo de cofradías y otras instituciones de caridad, sino también la de gremios y comunidades regantes [...]: CÀRCEL, Maria Milagros; PONS, Vicente. «Capítulo VI: La Iglesia de Xàtiva en la época medieval... ob. cit., p. 106.

parròquies.<sup>1130</sup> Fou aquesta reorganització social, cultural –i evidentment religiosa- tant característica del procés de gènesi del Regne la que impulsà i justificà l'aparició de l'heràldica xativina en sostrades com la de Sant Pere?

A Vallibona, l'escut quadrillong amb dos monticles separats per una vall que els travessa sobre camp d'or pot vincular-se sense cap mena de dubte al nucli urbà.<sup>1131</sup> La imatge, de forma sintètica, trasllada visualment l'emblemàtic enclavament geogràfic de la vila: les muntanyes de Benifassà i el riu Cèrvol. A pesar de l'enorme fragmentació de l'obra lígnia, l'heràldica municipal sobresurt incansablement entre les agòniques restes de la coberta.<sup>1132</sup> En la quarta crugia del costat de l'epístola, que encara es manté *in situ* i és una de les seccions originals més ben conservades, l'escut apareix centralitzat en cadascuna de les corretges que conformen el faldó inclinat [Figs. 233-234]. En la cinquena d'aquesta mateixa secció, també s'aprecien representacions del mateix [Fig. 235]. Però, probablement, la major mostra visible d'aquest desplegament s'indivindua en els fragments descabalats procedents de la tercera crugia, manifestant-se en corretges i bigues però també en peces com els taulons [Figs. 236-239].

El llenguatge heràldic del sostre procedent de Vallibona no es limita només a la senyalètica cívica sinó que ostenta un repertori molt més ampli i dispar, amb cronologies espaiades i d'alguna manera confuses en el temps, però concentrant-se sempre, això sí, en la primera meitat del segle XIV. Aquesta peculiaritat –juntament amb les especificitats pictòriques del seu repertori iconogràfic- fan pensar en una producció escalonada, o per fases, de la coberta. Són identificables en aquest sentit, les barres d'Aragó –que apareixen en escuts quadrilongs i a mode de *faxes* en les corretges i bigues-, la creu d'Inigo d'Arista –armoria d'Aragó adoptada a partir Pere el Cerimoniós- que es troba especialment concentrada en el faldó del costat de l'epístola de la quarta

<sup>1130</sup> SERRA, Amadeo. «Capítulo XVII. La arquitectura de época medieval en la gobernación de Xàtiva» a, *La llum de les imatges: Lux Mundi Xàtiva 2007*. València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 329-349, esp. 337.

<sup>1131</sup> Carlos Sarthou a col·lació de l'heràldica de Vallibona expressà: «[...] Ha ido variando. Unas veces fue una ardilla en actitud de saltar dentro de una corona de laurel. Otras consistió en dos montes separados y poblados de bosque, viéndose en el fondo un valle, y completando el conjunto un pequeño escudo con las barras reales de Aragón en la punta superior del celaje [...]»: SARTHOU, Carles. *Geografía General del Reino de Valencia*, Vol. II: Provincia de Castellón. Barcelona: Establecimiento Editorial Alberto Martín, 1927, p. 712 (nota 'Escudo de Armas').

<sup>1132</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «5.2.4 Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona», corresponent a la *Primera part*.

crugia, ocupant la part central de les corretges mentre que, en els laterals de la peça, apareix de manera fluctuant l'heràldica de Vallibona [Figs. 240-242].<sup>1133</sup> Suposo que també s'inserí en els dos faldons corresponents a la tercera crugia, ja que les peces descabalades l'ostenten [Figs. 243-244]. De forma més tímida s'identifiquen dos escuts quadrilongos que combinen les armes dels Anjou amb les quatre barres: podria tractar-se dels senyals de Pere d'Aragó i Anjou (1305-1380) i Joan d'Aragó i Anjou (1301-1334)? [Figs. 245-247]. El primer s'ubica en la fracció de sostrada preservada en la cinquena crugia, sobre la volta, mentre que el segon, ho fa en la quarta. Tampoc falten referències al Casal de Luna, llinatge noble i guerrer, emparentat amb la Corona<sup>1134</sup> i identificable – almenys en els vestigis que resten – en una de les corretges del faldó de l'epístola de la cinquena crugia. En ella es representen, una al costat de l'altra, les dues vessants familiars: la dels Ferrench de Luna (creixent jaquelat amb sable i or sobre camp de plata) i Martínez de Luna (creixent de plata sobre camp de gules) [Figs. 248-249]. Més dispersades están, les mateixes referències, en la quarta crugia [Figs. 250-251]. El llenguatge heràldic és molt més abundant però, malauradament, no he pogut identificar tots els escuts [Figs. 252-263].

Vallibona, que formava part del terme municipal de Morella, intensificà des de 1233 el seu procés de colonització, considerant-se que a mitjans d'aquest segle el projecte constructiu de la parròquia hauria arrencat.<sup>1135</sup> Un cop més, em pregunto: Què suposà la inclusió de l'heràldica de la vila en la sostrada de la seva primera església? Atesa l'enorme fragilitat i quantioses amputacions sumades en l'obra, i la manca de majors dades documentals, crec rellevant –a propòsit dita qüestió– incloure en el discurs a un tercer, i darrer, exemplar: el sostre de la primitiva església de Santa Maria de Lliria. A diferència de Xàtiva i Vallibona, i sempre tenint en compte que m'expresso a partir les

<sup>1133</sup> Coincideixo amb Arturo Zaragoza en aquesta identificació: «La iglesia parroquial de Vallibona y los techos pintados medievales valencianos» a, *Art i arquitectura a l'Església de l'Assumpció de Vallibona*. Vallibona: Ajuntament de Vallibona, 2017, pp. 31, 38.

<sup>1134</sup> El Casal dels Luna fou una saga familiar d'origen navarrès i establerta a la Corona d'Aragó. Participaren, al servei de la mateixa, en diferents conflictes i estigueren emparentats amb el Casal Reial d'Aragó: Artal Ferrench de Luna († 1323, mort durant la conquesta aragonesa de Sardenya) es casà amb Constanza Pérez de Aragón († 1311), Lope de Luna (primer comte de Luna, †1360) es casà amb Violant d'Aragó († 1353), filla de Jaume II d'Aragó.

<sup>1135</sup> Blasc d'Alagó, que havia pres Morella, donà carta de poblament a Vidal de Sogues, Benet de Bearn i d'altres perquè comencés la colonització cristiana de la vila el mes de novembre de 1233: GUINOT, Enric. *Cartes de poblament...* ob. cit., pp. 99-100 (Doc. 8).

restes llegades a la contemporaneïtat, el desplegament cívic realitzat a Lliria resulta el cas més aclaparador de tot el Regne de València.

La rendició de Lliria front les tropes del Conqueridor fou efectiva l'any 1239 però la presència dels colons<sup>1136</sup> no es feu vívida fins gairebé una dècada més tard, el 1248, com recull el *Llibre de Repartiment* on es mencionen als primers beneficiaris de l'indret, en un intent de frenada de les revoltes orquestrades per la població nativa musulmana.<sup>1137</sup> El seu èxode veié créixer la moreria –activa fins a principis del segle XV–, transformant-se l'antiga *mâdina* en un nou assentament cristià. La carta de poblament arribà l'abril de 1253, confirmant legislativament la institució de Lliria com a part del Regne de València.<sup>1138</sup> Amb aquesta premissa documental s'instaurava no només un nou sistema polític, religiós, cultural i social –que ja portava anys cuinant-se– sinó que es donava pas a una major administració del lloc, al seu regiment a través dels *Furs* i a la presència d'un govern local liderat pels jurats i el justícia.<sup>1139</sup>

Aquestes transformacions internes tingueren efectes visibles, com la formació de noves architectures i, entre els nous símbols de la vila, emergí l'església de Santa Maria, el primer temple cristià en ella projectat [Fig. 264]. Ubicada dins els murs de l'antiga *mâdina* fou emplaçada sobre el sòl de la mesquita.<sup>1140</sup> Probablement, com succeí en altres assentaments valencians, un dels primers gestos de victòria realitzats sobre aquest emblemàtic espai per la comunitat musulmana fou la seva consagració i l'arribada d'un

<sup>1136</sup> GUINOT, Enric. *Els fundadors del Regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua en la València medieval*, Vol. I. València: Tres i Quatre, 1999, pp. 31-43.

<sup>1137</sup> En un primer moment la vila fou donada al consell de Calatayud i, posteriorment, a l'infant Ferran d'Aragó (*Ferdinandus, Infans Aragnum, Liriam totam ab integro cum dominio et iure regiõ*. *Llibre del Repartiment*, núm. 456) fet que, a efectes pràctics, només implicà el cobrament periòdic de rendes i la presència d'un alcaid: LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic...* ob. cit., pp. 99-103. Els conflictes entre edetans musulmans i cristians foren intermitents. Es té constància que el 1264 es va permetre als primers el manteniment de la seva fe, amb el conseqüent pagament d'impostos. Però la seva convivència des d'ençà no sempre fou planera, produint-se el 1278 un assalt a la moreria: BORDES, José. «Lliria durante los siglos XIII-XIV...» ob. cit., pp. 134-136. Aquestes informacions beuen parcialment d'un treball previ realitzat per Luis Martí Ferrando: *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, T. II... ob. cit., pp. 19-44 (Capítol 'D. Jaime I 1238-1276').

<sup>1138</sup> GUINOT, Enric. *Cartes de poblament...* ob. cit., pp. 260-261 (Doc. 101: pergami perdut). MARTÍ FERRANDO, Lluís. *Historia...* ob. cit., T. II, pp. 33-36.

<sup>1139</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic...* ob. cit., pp. 118-119. Sobre l'organització social de Lliria: BORDES, José. «Lliria durante los siglos XIII-XIV...» ob. cit., pp. 129-134.

<sup>1140</sup> Per aprofundir en la *mâdina* de Lliria i la seva antiga mesquita vegeu: LLIBRER, Josep Antoni. «De la Lliria medieval...» ob. cit., pp. 188-203.

prevere cristià, que organitzà als nous fidels.<sup>1141</sup> Aconseguida l'estabilitat demogràfica passat l'equador del segle XIII, començà a plantejar-se la translació arquitectònica de la mesquita a església, donant com a resultat un espai únic extremadament diàfan, de majors dimensions que d'altres erigides en el Regne (132'5x68'5 pams).<sup>1142</sup> Del paviment de la nau es feren arrencar cinc arcs diafragma, dividint-la en sis crugies, coronades pel sostre policromat, que potser no fou el primer sistema de cobrició escollit, atesa la troballa de l'arrencament d'un nervi de volta en el segon arc del costat de l'evangeli, avui ocult per la presència de la capella lateral corresponent [Fig. 265].<sup>1143</sup>

Hi ha consens en considerar que Santa Maria començà a cimentar-se cap a finals del segle XIII, un període d'autèntica eufòria constructiva a tota València al coincidir amb l'establiment de les grans onades de colonitzadors arribats del nord. Aquesta conclusió no només radica en la consolidació demogràfica de la vila, i en la conseqüent implantació d'una nova comunitat religiosa, sinó que també hi degué influir el fet que la rectoria de Lliria fos donada al monestir de Porta Coeli el 3 de març 1273. L'operació, executada intel·ligentment per la mà del bisbe de València, el dominic Fray Andrés Albalat, posà en marxa un actiu sistema de recaptació, alimentat pel recentment configurat teixit social, que comptava amb l'administració i control de l'Església.<sup>1144</sup>

La part més esplèndida del temple, el seu sostre, és la que ha estat sotmesa a major debat, sent més aviat pocs aquells que han proporcionat una data exacta per la seva

<sup>1141</sup> LLIBRER, Josep Antoni. «L'església de la Sang. Patrimoni i símbol» a, *750 Aniversari de la Carta de Poblament*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2007, p. 262.

<sup>1142</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic...* ob. cit., pp. 89 i ss. Sobre la implantació de l'arquitectura d'arcs diafragma en Santa Maria de Lliria vegeu el subcapítol «9.2 Conjuncions de fusta i pedra: l'arquitectura d'arcs diafragmes i cobertes a doble vessant», corresponent a aquest bloc.

<sup>1143</sup> S'ha especulat que les elevades despeses que s'haurien derivat de la construcció de voltes de creueria així com la manca de mà d'obra especialitzada en el territori haurien desestimat dita opció: LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic...* ob. cit., pp. 342-345. Consulteu també la nota 1011.

<sup>1144</sup> A mode d'apunt, amb anterioritat, aquesta dada fou interpretada per Luis Martí Ferrando com *terminus ante quem*, considerant que Santa Maria ja hauria estat erigida en el moment de la donació (MARTÍ FERRANDO, Luis. *Crònica de la Iglesia de Santa Maria o de la Sangre de Lliria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1972). La recensió que realitza Josep Antoni Llibrer en contra dita hipòtesi és prou eloqüent, ja que el període colonitzador es dilatà considerablement en el temps i la constitució final de l'església no hauria reportat tants beneficis a la comunitat cartoixana com el fet d'estar inacabada o pendent de financiació: LLIBRER, Josep Antoni. *El Finestral gòtic...* ob. cit., pp. 264-272. Aquest argument és recollit amb major profunditat en el subapartat «9.2.2.1 Algunes reflexions sobre la relació entre Santa Maria de Lliria i la Cartoixa de Portaceli», corresponent a aquest bloc.



cronologia.<sup>1145</sup> Amadeo Civera, autor de la primera monografia sobre el mateix, compta amb el reconeixement d'haver perfilat un primer atempt aproximatiu, matissat a través l'estudi del seu llenguatge heràldic.<sup>1146</sup> Pogué constatar, en part gràcies al treball previ realitzat per Luis Martí Ferrando<sup>1147</sup>, que la representació de l'escut quadrilong amb una flor de lis o *lilium* en plata sobre camp de gules –que apareix de forma absolutament massiva en tota la coberta- feia referència, efectivament, al senyal parlant de la vila, el més antic dels conservats en pintura, fenomen que comença a tornar-se quelcom habitual en l'estudi de sostres pintats medievals i que compta amb exemples com els de Sant Miquel de Montblanc, prèviament apuntat, o la Casa de la Ciutat de Barcelona (1369) [Figs. 266-268].<sup>1148</sup> Sense comptar, clarament, amb el corpus valencià que s'hi suma.

L'heràldica de Lliria apareix inserida o bé en una estructura quadrada i decorada amb motius vegetals o en una estrella de vuit puntes, sent ambdós marcs resseguits per una banda perlada [Figs. 269-271]. L'escut apareix incansablement per tot el sostre, es

<sup>1145</sup> La majoria d'autors establiren un arc cronològic excessivament ampli per la seva construcció, finals del segle XIII-principis del XIV: LAMPÉREZ, Vicente. «Declaración de Monumento Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 14, 1919, p. 387. SARALEGUI, Leandro. «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte Valenciano*, 21, 1935, pp. 3-68. CONTRERAS, Juan. *El arte gótico en España: arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Labro, 1935, p. 26. POST, Chandler Rathfon. *A history of Spanish painting*, Vo. II. Nova York: Kraus Reprint Co., 1970, p. 45. ESCRIVÀ, Vicent. «Iglesia de la Sangre. Monumento BIC de Lliria», *Monumenta. Anuarios Culturales*, Juny 2008, pp. 265-266.

<sup>1146</sup> Cal concretar que en el seu primer treball, la monografia publicada el 1989, donà crèdit a les hipòtesis de Luis Martí Ferrando, considerant que l'any 1260 Santa Maria hauria estat finalitzada i posteriorment donada a la comunitat de monjos cartoixans de Porta Celi: CIVERA, Amadeo. *Techumbre gótico-mudéjar de la iglesia de Santa María o de la Sangre de Liria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1989, p. 21. L'autor reprengué aquesta qüestió en un treball posterior, matissant-la: CIVERA, Amadeo. «Emblemas, blasones y signos heráldicos del arte ojival en la Primitiva Parroquia de Lliria» a, BRU, Santiago. (Ed.). *Crónica de la XX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*. València: Academia de Cultura Valenciana, 1996, pp. 317-335. Aquesta ratificació de les pròpies hipòtesis es deu a les descobertes que tingueren lloc durant la restauració perpetrada en el sostre entre 1994 i 1997, que donà llum a detalls fins aleshores no coneguts. Sobre les descobertes que comportà dita actuació vegeu el subcapítol «5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1147</sup> Luis Martí Ferrando dedicà diferents estudis al passat històric de Lliria, sent considerat per molts un dels 'cronistes' oficials de la història local de la vila: MARTÍ FERRANDO, Luis. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria*. Lliria: Gráficas Cantos, 1970. ÍDEM. *Crónica.. ob. cit.* ÍDEM. *Las Fuentes de Liria o Font de Sant Vicent*. València: Nacher, 1981. ÍDEM. *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, 3 Vols. Lliria: Sociedad Cultural Lliria XXI, 1986. ÍDEM. *El Forn de la vila de Lliria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1987.

<sup>1148</sup> El desembre de 2017 saltava la notícia en premsa sobre la descoberta de pintures medievals del segle XIV en el sostre de l'edifici històric de l'Ajuntament de Barcelona. Durant el mes de novembre de 2019, en l'anàlisi d'aquestes pintures soterrades per la superposició pictòrica de 1920- es produí una segona troballa: la identificació del primer escut pintat de la ciutat de Barcelona (1369), compost per la senyal de la Corona d'Aragó i la Creu de Sant Jordi: MONTILLA, Raúl. «Barcelona descubre su primer escudo pintado del año 1369», *La Vanguardia*, 18 de novembre de 2019.

repeteix fins a 3 vegades en cadascuna de les corretges i per ambdues cares, però també ho fa de manera continuada en els *alicers*, creant un tapís heràldic de gran potència i virtuosisme del que destaca l'ús del camp de gules, emfatitzat per ésser combinat amb les barres d'Aragó (el nombre de repeticions ascendeix a més de 900) [Figs. 272-275].<sup>1149</sup> El buidatge previ realitzat per Luis Martí Ferrando sobre el *Reportori de l'Arxiu de la Vila de Lliria*<sup>1150</sup>, posteriorment difós monogràficament amb major èxit per Amadeo Civera<sup>1151</sup>, ha servit conèixer que les armes de la vila i el seu ús quedaren instaurats el 7 de març de 1283, gràcies al privilegi expedit per Pere el Gran a raó d'allò ja concedit pel Conqueridor:

«Confermant lo privilegi concedit per lo rey en Jaume el Conqueridor, sobre el usar de les armes que té per timbre [...] lo qual privilegi està en forma de pergamí i es trobarà senyalat sub nº129».<sup>1152</sup>

El *Reportori*, actualment perdut, fou un estudi redactat en un plec mecanografiat pel notari Miquel Geroni Monraval a la segona meitat del segle XVIII i constituïa una compilació i catalogació de diversos documents medievals originals llavors conservats a l'Arxiu Municipal de Lliria, tals com: el *Manual dels Jurats*, el *Llibre de Furs de la Vila de Lliria*, el *Iudicari dels March*, els *Iurats Musta de la vila de Lliria*, el *Llibre de la Juraderia de la vila de Lliria*, el *Llibre Racional*, els *Libros Capitulares*, el *Código Concejos* i el *Libro de Actas Capitulares*.<sup>1153</sup> Es tractava doncs d'una guia o índex, un registre raonat que catalogava fins a 436 documents.

<sup>1149</sup> Santa Maria de Lliria compta amb sis crugies, cadascuna d'elles formades per dos faldons amb 10 corretges cadascuna (i cada corretja ostenta en ambdues cares tres repeticions de l'heràldica edetana, fent un total de 6), que constitueixen 60 reproduccions del senyal parlant en cada faldó, 120 comptant tota la crugia. El recompte de les 6 crugies ascendeix a 720 escuts. A aquest còmput s'han d'afegir els 36 escuts que apareixen en els alicers de cada crugia (216 en total). Amb tot sumen un total de 936 repeticions, aproximadament.

<sup>1150</sup> MARTÍ FERRANDO, Luis. *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, T. II... ob. cit., pp. 45-67 (Capítol dedicat a 'Pedro I de Valencia, III de Aragón 1276-1285').

<sup>1151</sup> CIVERA, Amadeo. «Hitos fundamentales para la historia de Lliria. El reportori de Miquel Geroni Monraval», *Revista Lauro. Quaderns d'Història i Societat*, 5, 1991, pp. 101-114.

<sup>1152</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 63. ÍDEM. «Emblemas... ob. cit., p. 320.

<sup>1153</sup> Quan em vaig posar en contacte amb l'Arxiu Municipal de Lliria varen comunicar-me que durant els anys 80 la institució va ser víctima d'un espoli en el que es perderen documents diversos, entre ells el *Reportori*. Tanmateix, personalment, em resulta estrany constatar com alguns autors, han continuat referenciant la documentació després la seva pèrdua. Agraïxo a Susana Vicent, treballadora de l'Arxiu, que estigués disponible durant els meus impertinent correus electrònics, sense poder donar-me però una resposta clara sobre dita qüestió. Respecte els treballs que referencien directa i indirectament dita documentació vegeu: CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 63. ÍDEM. «Hitos... ob. cit., pp. 101-114.

Establert aquest breu parèntesi i tornant al discurs marcat per Amadeo Civera, el privilegi de 1283 pot interpretar-se com *terminus post quem*. És poc probable que el sostre i la seva policromia puguin datar-se amb anterioritat a aquesta data, fet que concordaria amb la hipòtesi estipulada per Josep Antoni Llibrer qui creu que Santa Maria, quan fou donada als cartoixans el 1273, estava per construir-se.

Un altre element que reforça indubtablement la identificació del senyal del sostre amb l'heràldica municipal de Lliria és la troballa de dos documents històrics, on aquesta es reproduïx mostrant les petites variacions que ha sofert l'armoria al llarg dels segles; es tracta del *Llibre de la Juraderia de Lliria* (1480) i un llibre corresponent a la secció documental del Clero de Lliria amb data a principis del segle XVIII [Figs. 276-277].<sup>1154</sup> En la coberta en pergami del primer s'exhibeix l'escut amb la presència del lliri, sent aquest però disposat sobre les barres d'Aragó i no sobre un camp de gules com es mostra en la sostrada.<sup>1155</sup> Per tant, el que s'observa en el sostre és una formulació anterior de l'armoria? O foren les quatre barres eliminades en favor del camp de gules i a fi de destacar l'escut sobre el Senyal d'Aragó que discorria per les corretges? Amb els segles, l'heràldica municipal mantingué la simbologia del lliri, que multiplicà per tres, feu desaparèixer les quatre barres i incorporà la figura del castell, tal i com pot veure's en la portada del llibre 2129 de la secció 'Clero' de la parròquia de Lliria on, en les armes

---

MARTÍ FERRANDO, Luis. *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, T.II... ob. cit. ÍDEM. «Parte documental», *Crónica de la Iglesia de Santa Maria de Liria*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 1973, sense paginar. LLIBRER, Josep Antoni. *El finestrall gòtic...* ob. cit. Sobre el fons documental de dit Arxiu consulteu: VILLALMANZO, Jesús. «Catálogo de los pergaminos del Archivo Municipal de Liria», *Revista Lauro. Quaderns d'Història i Societat*, 3, 1988, pp. 251-284.

<sup>1154</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., pp. 63-64 (nota 35).

<sup>1155</sup> És interessant mencionar que Amadeo Civera esmenta com el *Llibre de la Juraderia de Lliria* (1480) fou saquejat de l'Arxiu de la ciutat de Lliria durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). Actualment es conserva a l'Arxiu del Regne de València però només n'ha sobreviscut la portada en pergami, on es troba inscrita l'heràldica de la vila. Agraïxo al Sr. Francesc Torres, director de l'Arxiu, l'ajuda prestada en la localització de dit document. A València, l'ARV, conserva una àmplia col·lecció de *llibres de jurats*, la més antiga i completa que es coneix. S'hi registraven les activitats diàries del jurats o el justícia que juntament amb un grup d'homs o ciutadans, presidien el consell del Comú per resoldre disputes civils, penals o criminals en nom del monarca. Jaume I, immediatament després de la conquesta de València, entregà als municipis, l'any 1239, el *Costum*. Aquest marc jurídic pretenia consolidar el Regne de València com a nova entitat político-territorial de la Corona establint un marc legal sota el que regir-se. D'aquesta manera aparegueren les figures dels jurats, oficials reials que controlaven la jurisdicció ordinària dels municipis: MÉNSUA, Laura; ALONSO, Joan. *La Heràldica del Siglo de Oro Valenciano [catàleg de l'exposició]*. València: Generalitat Valenciana, Direcció General de Cultura, 2014.

parlants, pot llegir-se la inscripció llatina: ELEGISTI TIBI LILIUM UNUM [Fig. 278].<sup>1156</sup>

L'amoria així es manté en l'actualitat [Fig. 279].

L'element que però esdevingué realment decisiu per Amadeo Civera per establir un marc cronològic per la policromia del sostre fou la identificació de l'escut de Blanca d'Anjou.<sup>1157</sup> Les armes de la casa d'Anjou, llinatge patern de la reina consort Blanca d'Anjou (1295-1310), muller de Jaume II d'Aragó, recorren en moltíssima menor proporció respecte l'armoria cívica, únicament apareixent en les corretges i alicer de la quarta crugia de la coberta [Figs. 280-285]. La presència del matrimoni regi, o més concretament de Jaume II, també està documentada al municipi amb la fundació del beateri de Sant Miquel (ca. 1326), que depenia del poder local i no de l'eclésiàstic.

A banda d'aquests testimonis heràldics, que sens dubte permeten acotar un lapse temporal per la producció de la sostrada, hi ha altres informacions que han de sumar-se a aquesta precisió cronològica per refermar-la. Luis Martí Ferrando, recollí un interessant document, amb data el 25 de maig de 1317 on, front el notari Ramón Forner, es revela la invocació del temple a la Verge Maria. Santa Maria quedava constituïda en aquell moment:

*«ad honorem Domini nostri Jesuchristi et Beatissimae Mariae Semper Virginis matris ejus, sub cuius invocatione cita Ecclesia est constituta».*<sup>1158</sup>

Que en el primer terç del segle XIV església i sostre fossin un projecte tancat explicaria com des d'ençà la construcció començà a experimentar canvis en el seu cos. Santa Maria fou sotmesa a un paulatí procés d'ampliació estructural que es dilatà des del 1324 fins ben entrat el segle XV.<sup>1159</sup> El 1324 diferents famílies benestants llirianes<sup>1160</sup> començaren a

<sup>1156</sup> ARV, *Títols de les terres que el reverent clero de Liria en son propi nom ha adquirit desde el any mil setcents y deset avant*, Llibre Clero 2129, Parròquia de Liria.

<sup>1157</sup> CIVERA, Amadeo. «Emblemas... ob. cit., p. 322.

<sup>1158</sup> MARTÍ FERRANDO, Luis. *Crónica...* ob. cit., sense paginar.

<sup>1159</sup> PRIMO, Roberto. «Restauración de la Iglesia de la Sangre en Llíria (Valencia)», *Loggia*, 4, 2005, p. 68.

<sup>1160</sup> Aquestes famílies gaudien del dret de patronatge, sovint exercien l'anomenada capellania de sang i anaren sufragant dilatadament els bastiments d'altars i la decoració de les pròpies capelles que, en aquest cas, ha quedat patent en les mostres de pintura mural llegades en els murs i les voltes de cadascun d'aquests espais. Entre els preveres esmentats el 1381, apareixen cognoms lligats a l'etapa colonitzadora i a l'oligarquia civil de Llíria, com els Besaldú, Coplliure, Gerp, Santa i Pasqual. Alguns, a la seva mort cediren el seu patronatge al monestir de Portaceli o als mateixos jurats de la vila. El que és evident és que

fundar els primers d'una sèrie de beneficis per promoure la construcció de les seves respectives capelles laterals, les quals serien cobertes amb volta de creueria, per sota de l'estructura del sostre i per tant, afectant-lo el més mínim en la mesura del possible, agregant major llargària als trams que les incorporaren, quedant aquests sense policromar [Figs. 286-287].<sup>1161</sup>

En la descripció d'una visita pastoral de l'any 1401, el vicari Guillem Dolç, realitzà una descripció de les capelles i altars presents a l'interior de Santa Maria, comprovant-se que en dita data únicament estaven acabades dues de les sis capelles que finalment s'instituiren en el seu interior [Fig. 288]: la capella del Corpus Christi (*visitatio capelle Corporis Christi*) i la Capella de Santa Caterina (*visitatio capelle Sancte Caterine*).<sup>1162</sup> Amb anterioritat, havia fixat l'any 1324 com a *terminus ante quem* per la producció del sostre, ja que era clar, que aquesta manca de policromia en els trams de coberta que sobrevolen les capelles era una alteració posterior.<sup>1163</sup> La identificació del document de 1317 en els treballs de Luis Martí Ferrando així com un major aprofundiment en les fonts de les que beu el repertori iconogràfic present en l'obra fan que em decanti cap a un retrocés en les meves precisions cronològiques, creient que 1317 és més curós com a data límit per la seva confecció.<sup>1164</sup>

Retornant a l'heràldica de Lliria, la coberta de Santa Maria no és l'únic suport plàstic utilitzat per desplegar aquesta al·lusió al poder local. Altres elements estructurals i objectes dispersats en l'interior del temple durant els anys successius a la construcció del sostre també l'ostenten. Destaca la seva identificació en la clau de volta de la capella

---

aquestes famílies desitjaven consolidar el seu prestigi social, a través d'aquest mecanisme estès al llarg del temps medieval: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral...* ob. cit., pp. 363-367.

<sup>1161</sup> Per una major constatació d'aquesta situació vegeu el subcapítol «5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1162</sup> CÀRCEL, Maria Milagros; BOSCA, José Vicente. *Visitas Pastorales de Valencia: siglos XIV-XV*. Valencia: s.n., 1996, pp. 273-281.

<sup>1163</sup> VALLS, Maria del Mar. «Trasmissioni mediterranee: La ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 129/2, 2017, pp. 499-515, esp. 506-507. ÍDEM. «The painted ceiling of Santa Maria de Lliria and its dancing images», *Early Music*, Volume 47, Issue 1: Music and Dance on Mediterranean Painted Ceilings, February 2019, pp. 25-40, esp. 26.

<sup>1164</sup> Sobre el repertori iconogràfic present en el sostre de Santa Maria de Lliria vegeu el darrer capítol d'aquest mateix bloc.

ubicada en la quarta crugia del costat de l'epístola (1401 *post quem*) [Figs. 289-290].<sup>1165</sup> En aquest cas hi ha una mínima variació en la presentació de l'escut, que l'acosta l'armoria de 1480, constant-hi els elements que es mantingueren entre l'edat mitjana i moderna: quatre pals de gules (en referència a les armes d'Aragó) i el liri (l'escut apareix en forma de *cairó*, un quadrat que es sustenta en una de les seves puntes). L'espai comunica directament amb el primigeni accés de l'església, la portalada tradicionalment dita '*dels homes*' [Fig. 291].<sup>1166</sup>

És notable remarcar que la capella presenta una estructura elevada, a mode de tribuna – a la que s'accedia per unes escales avui tapiades – i sota la que s'ubica aquesta clau de volta. Josep Antoni Llibrer ja esmenta que la capella probablement fou finançada pel Consell local –constituït i dominat per notables famílies de Lliria que tenien un pes palpable i documentat a l'interior de l'església – a fi d'establir-se com un espai privilegiat i reservat a les autoritats de la vila. El justícia, els jurats, el mostassaf o el batle, possiblement exigiren un lloc preminent des d'on assistir a les celebracions i festes.<sup>1167</sup>

Un segon element on apareix l'escut de la vila és en el sepulcre ubicat en la capella de la segona crugia, en el costat de l'epístola [Figs. 292-293]. La seva fundació correspon a l'any 1391, sent realitzada per Pere Pasqual († 1405)<sup>1168</sup> i la seva esposa Saura Besaldú, sota l'advocació de Sant Esteve i Sant Vicent, com pot comprovar-se en la clau de volta que la corona (*visitatio altaris Sanctorum Stephani et Vicentii*) [Fig. 294].<sup>1169</sup> Les armes de la família, un anyell, apareixen en el frontis de la capella i també es té constància gràfica de la seva presència en la taula central de l'antic retaule que presidia la capella [Figs. 295-

<sup>1165</sup> L'espai ocupat per la capella correspon al l'altar de Sant Pere Apòstol i Sant Pere de Verona (*visitatio altaris Beati Petri et Petri, martiris*), instituït per Arnau Gil i gaudit pel prevere Pere Pasqual, posteriorment aturat pels jurats de la vila que hi construïren la seva tribuna: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., p. 359.

<sup>1166</sup> L'actual estructura de la denominada '*porta dels homes*' està conformada per un senzill conjunt de mig punt amb grans dovelles i sense motlures ni elements ornamentals. Segons Josep Antoni Llibrer la imatge del portal actual no es correspon amb l'original sinó a la morfologia resultant del seu trasllat uns metres més endavant i al seu topall amb la tribuna interior: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral...* ob. cit., pp. 338-339.

<sup>1167</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., p. 365.

<sup>1168</sup> En el *Reportori de l'Arxiu de la Vila de Liria*, es conservava el testament de Pere Pasqual, tercera generació del llinatge Pasqual, amb data l'11 de maig de 1405. El testament ha estat transcrit a: VILLALMANZO, Jesús. «Catálogo de los pergaminos...» ob. cit., pp. 281-282.

<sup>1169</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral...* ob. cit., p. 355. CÁRCEL, Milagros; BOSCA, José Vicente. *Visitae pastorales...* ob. cit., pp. 273-281.

297].<sup>1170</sup> El llinatge dels Pasqual havia arribat a Lliria durant el procés repoblador, apareixent ja documentat en el *Llibre de Repartiment* de Jaume I (1240): «*Dominico Pasqual, domos in Liria et II jovatas terre. X Kalendas septembris*».<sup>1171</sup> I, a més, comptaren amb successius preveres al llarg del segle XIV, amb presència a Santa Maria.<sup>1172</sup> Els Pasqual clarament no foren els únics en deixar una petjada visible en l'interior del temple.<sup>1173</sup> Com els primers, la seva memòria ha quedat encastada en els escuts d'armes ostentats en els frontis de cadascuna de les capelles o en les respectives claus de volta.<sup>1174</sup>

Digerida aquesta informació, i recapitulant en el discurs encetat, per Amadeo Civera la generalització de l'escut de la vila en la sostrada ha d'entendre's com la promoció de la comunitat envers la construcció, sense entrar en majors explicacions.<sup>1175</sup> Estic d'acord amb la seva premissa ja que la multiplicació de l'heràldica municipal ha demostrat tenir una presència absolutament desbordant en l'interior eclesiàstic. A més, tampoc resulta estrany que el propi poble financés la seva parròquia, existint l'exemple del Comú d'Olocau del Rei, fefaentment documentat:

«*Sie a tots coneguda cosa, com nós, en Domingo ponz, justícia d'Olocau, e en Bernat Torner, e en Guiem de Lyna, jurats del dit loch; conseyl cridat e ajustat en la església de Santa Maria d'aquel metex loch, axí com costum és, de assentiment e voluntat del dit conseyl, per nós e tots los nostros, donam e lliuram ab aquesta pública carta, a vós, en Melià Malràs e als vostres, al qual o als quals vós volrets, la meytat de la primícia de la vila e de sos Tèrmens del dit loch, axí com és costum de reebre ni de donar primícia en lo dit loch. Axí prometent a vós e als vostres, de donar la dita meytat de la primícia de tots los béns nostres*

<sup>1170</sup> El retaule, que no es conserva, encara pot admirar-se a través de fotografies antigues conservades a l'Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València. El retaule ha estat publicat a: CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 40.

<sup>1171</sup> MARTÍ FERRANDO, Luis. *Historia...* ob. cit., Vol. II, p. 26.

<sup>1172</sup> LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral gòtic...* ob. cit., pp. 363, 367.

<sup>1173</sup> Segons Josep Antoni Llibrer, diferents llinatges invertiren part dels beneficis que els proporcionaven els censals, el seu patrimoni o altres negocis en Santa Maria. A través la fundació de beneficis garantiren la institució de capelles i altars: LLIBRER, Josep Antoni. *El finestral...* ob. cit., p. 354.

<sup>1174</sup> Aquestes capelles es troben emplaçades en la tercera i quarta crugia del costat de l'evangeli i en la cinquena, quarta, tercera i segona crugia del costat de l'epístola (família Martínez o Fòntova, família Coplliure i família Torrent o Terrient o Gil). Els Coplliure, a més, apareixen documentats en el *Reportori*, en llicències amortitzadores entre 1499 i 1557: VILLALMANZO, Jesús. «Catálogo... ob. cit., p. 257.

<sup>1175</sup> CIVERA, Amadeo. «El teginat de l'església de la Sang de Lliria, espill o imatge del món medieval» a, 750 *Aniversari de la Carta de Poblament*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2007, p. 277.

*entro a XX ans, de toç aquels béns que avem usat ni acostumat de donar primícia entro al dia d.uy.En axí, enperò, que sie entès que dintre .ls XX anys, que .y age XX esplets acabats [...]*.<sup>1176</sup>

Tot i així, considero que cal anar més enllà. Com ha d'interpretar-se aquesta simbiosi entre llenguatge heràldic i obra lignia? Personalment considero que, segurament, la seva visió esdevingué gairebé una representació performativa, oferint a tots aquells que s'internaven en l'interior de Santa Maria un reflex en el que emmirallar-se i identificar, de forma vehement, als poders locals de la vila d'un mode abstracte.

Anteriorment, s'ha esmentat l'ús de l'església de Santa Margarita d'Onda com a lloc de reunió del consell municipal. Igualment, altres esglésies, més o menys coetànies, com les de Sant Felix de Xàtiva i la parròquia de Sant Bartomeu a Benicarló acolliren actes civils com plets, un tipus d'argument propi de la jurisdicció judicial. El 1306 el consell de la vila de Benicarló s'hi congregava per decidir la construcció de les muralles.<sup>1177</sup> Fou Santa Maria, més enllà d'un espai de congregació per la comunitat de fidels, un espai que es prestà a la vegada com a seu de la vida del Comú? Robert I. Burns incidí contundentment sobre aquests aspectes, assegurant que els espais eclesiàstics foren obligadament polivalents en aquesta cronologia.<sup>1178</sup> Aquest tipus d'esglésies modificaren substancialment el paisatge monumental arquitectònic del territori, teixint al seu voltant una nova societat i implantant un nou ordre religiós mitjançant mecanismes que tingueren la seva dimensió social i administrativa.

A Lliria, si bé no es tenen referències documentals sobre reunions, deliberacions o trobades del Comú a Santa Maria sí que s'ha comprovat el control i interès que hi exercí. A pesar d'aquest buit, únicament en paper, es té constància escrita de com els jurats tingueren certa potestat administrativa sobre l'emplaçament de l'església. Un document de 1401 estableix una concòrdia entre el Vicari –Joan Comes- davant el notari Pere Alarich on els jurats de la vila li concedien l'ús de la cisterna, ubicada al pati darrera l'església:

<sup>1176</sup> GARCÍA, Vicente. «El contrato de 1296... ob. cit., p. 172. Per una transcripció complerta del contracte vegeu l'annex inclòs en el segon volum (doc. 2).

<sup>1177</sup> GARCÍA, Miquel; ZARAGOZÁ, Arturo. *Las murallas de Benicarló*. Benicarló: Ajuntament de Benicarló, p.

<sup>1178</sup> BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII...* ob. cit., pp. 201-206.



«Los Jurats de la Vila consediren lo us de la sisterna, e pati de aquella situada entre la Esglesia de dita vila y la Abbadia juntament ab un corrllet attinent, y contiguo a les espatles de dita Abbadia, a voluntat, y beneplacit de la Vila lo temps que als Jurats de aquella pareixera, y ben vist sera'». <sup>1179</sup>

### 10.3 Interpretació de l'armoria cívica valenciana

En conseqüència, i per anar concloent, tenint en compte les qüestions apuntades, la presència de l'armoria cívica crec que ha d'interpretar-se a través de diferents eixos relacionats entre sí. L'heràldica amb el seu sentit senyalètic i amb aquesta dispersió amplificada gràcies a la naturalesa estructural dels sostres ofería una imatge performativa: la del reflex d'un poble i el seu govern. Una imatge que actuava simultàniament com a substituta de la comunitat i que s'encarnava cada cop que aquests interiors eclesiàstics s'omplien. <sup>1180</sup> Oferia la visió dels senyals parlants de les viles una experiència de col·lectivitat a través la memòria i l'evocació?

L'heràldica amb la seva dimensió conceptual i a l'estar sempre acompanyada per les barres de la Corona feia igualment al·lusió a la nova situació política. És a dir, al Regne de València, plasmant la seva identitat i origen en parròquies gestades a propòsit el procés de colonització. El paper de l'Església fou interessadament polític, prestant-se com una eina de control i subjugació, especialment en les àrees interiors del territori. La situació era especialment vívida en casos com el de Santa Maria de Lliria, on aquest dispositiu heràldic es desplegava sobre cadascun dels racons de la nau, anteriorment sòl islàmic, prèviament ocupat per la mesquita que de ben segur la comunitat musulmana encara no havia oblidat. El nou senyal parlant de Lliria ara s'hi estenia de manera triomfal, com si es tractés d'un estendard ondejant gràcies a la repetició constant dels escuts immòbils. Les imatges de l'armoria, en si mateixes, eren estàtiques però la seva reincidència per tota la coberta havia de ser quelcom 'agressiu' a nivell òptic. Se

<sup>1179</sup> Una referència que esdevé una ulterior constatació de com la comunitat de cartoixans de Porta Celi només intervenia en el nomenament de vicaris i no s'involucrava en els aspectes ciutadans o administratius: FERRANDO, Martí. *Historia de la muy il·lustre...* ob. cit.

<sup>1180</sup> Sobre la capacitat d'encarnació de l'heràldica vegeu: HABLLOT, Manuel. Manuel de héraldique... ob. cit., p. 28. Aquest mateix atribut seria posteriorment utilitzat en els retrats: ÍDEM. «Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge», *Le Moyen Âge* (Issue: Se diré en signes à la fin du Moyen Age, Emblématique et autoreprésentation. L'autoportrait et représentation de l'individu), T. 122, fasc. 1, 2016, pp. 241-268.

n'assegurà la seva perfecta visió i, la projecció, transmetia un missatge simbòlic contundent: el de victòria i l'afirmació de l'inici d'un nou període històric que arrencava fent seva la terra apropiada.

La celebració de la missa, i altres actes propis del calendari litúrgic, sota el seu mantell a banda d'una fita a nivell polític, també ho era a nivell religiós: la cristiandat triomfava sobre l'Islam i en conqueria els seus antics llocs de culte, (re)sacralitzant-los. Observo en les tries heràldiques dels sostres exposats la inducció a una experiència sensorial, que s'activava quan la comunitat ingressava en les esglésies i observava l'espectacle heràldic que els deparaven els seus interiors. Però més enllà de l'articulació del discurs dels vençuts, sintetitzat en la sublimació i simplicitat heràldica, també em qüestiono si les imatges foren capaces d'actuar com a mitjà de cohesió per a unes poblacions encara novelles, i més concretament respecte els convilatans colons: contribuï l'armoria cívica a construir una nova identitat social? Podien cadascun dels individus que formaven part de les viles emmirallar-s'hi des d'una perspectiva religiosa col·lectiva?

El que em queda clar és l'ús conscient i deliberat dels sostres com a còmplices visuals i simbòlics. L'ostentació heràldica no és quelcom que escapà de la producció lignia medieval, més aviat al contrari. Les qualitats artístiques i estructurals d'aquests dispositius multiplicaren els atributs del llenguatge heràldic fent-los ressonar i, en el cas de les parròquies i esglésies valencianes, que constituïen un agent actiu en l'administració morfològica del Regne trobaren un aliat que facilità l'encaix del conjunt: les connotacions de l'espai s'alienaven amb la iconografia que s'estenia per tot ell.

Aquesta relació tant estreta no es perdé al canviar d'escenari. Amb el regnat d'Alfons el Magnànim, el paradigma de representació social i polític es transformà. Les parròquies i esglésies havien acomplert la seva funció i podien destinar-se en exclusiva a la disseminació del missatge de Déu. El govern de les ciutats i els pobles emprava un nou camí amb l'empoderament i pujança de les institucions civils, veritables seus del seu poder i gestió. La Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València, considero que pot alçar-se, sense gaires dubtes, com a màxima expressió d'aquest fenomen. Resulta summament simptomàtic comprovar com, en el seu embigat, és reproduït -i cito a Amadeo Serra i Óscar Calvé- l'arrogant repetició de l'emblema de la ciutat, recordant i

demonstrant la seva capacitat representativa [Fig. 15].<sup>1181</sup> Tampoc fou gratuït que el paviment ceràmic original escollit fos procedent de Manises, en blau cobalt i blanc en contrapunt amb els daurats del sostre, i reproduís igualment aquest llenguatge heràldic, com si d'un mirall es tractés, en una simbiosi que retro alimentava el que succeïa en l'espai suspès (el sostre) i en l'ancorat als seus peus (la pavimentació). Si es té en compte, a més, que la ceràmica de Manises era un producte de luxe i nostradament valencià, l'explosió simbòlica era absolutament ensordidora a nivell visual.

I, per finalitzar, aportar documentació a propòsit la producció d'obres línies per la Casa de la Ciutat de Barcelona entre març i abril de 1401. Els membres del Consell, demanaren explícitament la reproducció dels *senyals de la ciutat* en embigats com el de la sala dita 'de les Eleccions' –policromat per Jaume Cabrera- i de l'entrada major, decorat pel pintor Berenguer Llopart. Si bé la conservació d'aquestes referències ha d'atribuir-se als graciosos avatars del temps no crec que les peticions puguin titllar-se de casuals, tenint suma importància el seu reflex en la sostrada:

«[...] la qual obra o pintura devia degudament e complida haver acabada per tot lo mes de maig del dit any, les bigues, taules, cabirons e tota altra fusta del sostre faedor sobre lo portal major de la Casa del Concell d'aquesta ciutat. E los dits consallers devien-li donar la fusta de les roses e dels senyals d'aquesta ciutat faedors en les dites bigues e taules [...]».<sup>1182</sup>

«[...] per ordinació del Concell del Cent jurats en la Casa del dit Concell, en la qual casa fabricada entenia lo dit concell que's faessen eleccions de consallers e de altres persones que lo dit concell hagués a elegir, axí emperò que la ciutat donàs al dit Jacme la fusta de les roses e dels senyals de aquesta ciutat faedors en les dites bigues e taules [...]».<sup>1183</sup>

<sup>1181</sup> SERRA, Amadeo; CALVE, Óscar. «Iconografia cívica... ob. cit., p. 194.

<sup>1182</sup> Font original: AHCB, Clavaria, XI-25, f. 181. Font consultada: DURAN, Agustí. «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona... ob. cit., p. 237 (nota 5). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 17).

<sup>1183</sup> Font original: AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 189v. Font consultada: DURAN, Agustí. *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona...* ob. cit., p. 10 (nota I). Per una transcripció complerta de la referència vegeu l'annex del segon volum (doc. 19).

## II. ABSTRACCIÓ, LLETRA I SOSTRES: ESPECIFICITATS I CONNEXIONS DELS INTERIORS DOMÈSTICS VALENCIANS

El panorama ligni valencià en l'àmbit de l'arquitectura residencial urbana i rural és el que presenta major nuesa figurativa en tota la Corona d'Aragó, característica que ha anat sorgint i remarcant-se en anteriors capítols. Aquesta absència, en l'usualment ric univers iconogràfic que distingeix als sostres pintats medievals, a València dóna pas a repertoris eminentment heràldics i abstractes. Les possibles filiacions amb el corpus d'exemplars aragonesos, catalans o d'altres procedents de la regió del Lluçanès-Rosselló queden descartades al posseir aquests una major fortuna iconogràfica.<sup>1184</sup> L'evidència fa que em planteji la següent qüestió: l'enorme fragmentació que presenten els sostres domèstics valencians provoca que l'escenari contemporani esdevingui un record esbiaixat d'un passat històric-artístic més potent i variat? Aquesta 'pobresa figurativa' és resultat d'un desastre patrimonial? La incògnita, en aquest present, sembla que no pugui il·luminar-se. Potser en un futur proper nous processos restauradors revelin vestigis actualment desconeguts, modificant l'objectiu amb el que poden analitzar-se conjuntament aquestes obres i espais.<sup>1185</sup> De moment, les informacions que s'han anat divulgant en els darrers anys al seu entorn són generalment de tipus tipològic, arqueològic o documental.<sup>1186</sup>

<sup>1184</sup> Respecte aquestes distincions vegeu la introducció corresponent al capítol anterior: «10. El llenguatge heràldic en els sostres pintats valencians: peculiaritats d'un fenomen transversal».

<sup>1185</sup> La desaparició i pèrdua generalitzada de sostrades gòtiques domèstiques s'explica per les transformacions a les que ha estat sotmesa l'arquitectura que n'era contenidora, que en comptades ocasions ha mantingut una mateixa funció al llarg dels segles, passant per les mans de múltiples propietaris no avesats o tampoc conscients de la importància històrica de les estructures. Una valoració que, perquè no recalcar-ho, és més aviat recent. Major fortuna han experimentat les cobertes presents en construccions religioses on, amb especial freqüència, han gaudit d'un desenterrament i rescat patrimonial *in extremis*, portant al límit la conservació integral de múltiples exemplars. Sobre aquesta realitat vegeu les reflexions abocades en la *Primera Part*, especialment en el subcapítol «5.1 El centre històric de València: descobertes entorn la fusteria medieval en l'àmbit residencial». Interessants i acertades també són les reflexions i recorregut historiogràfic resseguits per Luis Arciniega i Adrià Besó: «Tipologías de casas señoriales no urbanas en el ámbito valenciano tardomedieval y de la Edad Moderna» a, ARCINIEGA, Luis (Coord.). *Aproximaciones de contexto al castillo palacio de Alaquás: sangre, tinta y piedra*. València: Servei de Publicacions de la Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 243-247.

<sup>1186</sup> Celebro en aquest sentit el projecte doctoral recentment encetat per l'historiador Hugo Chatevaire, becari predoctoral contractat per la Casa de Velázquez i que té per objecte la immersió en el món domèstic ligni de la Corona d'Aragó: *Les charpentes peintes domestiques dans les territoires ibériques de la Couronne d'Aragon (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle - début du XVI<sup>e</sup> siècle)*, amb la codirecció de la Dra. Licia Buttà (Universitat Rovira i Virgili) i el Dr. Patrick Henriët (École Pratique des Hautes Études). La Dra. Mònica Maspoeh, en les seves publicacions, aborda l'àmbit domèstic barceloní, aprofundint majorment en els aspectes arquitectònics de les obres (vegeu la nota 1061).

Aquest capítol, que té com a premissa introduir les especificitats i idiosincràsia d'aquest conjunt d'embigats, necessita d'entrada, i per justificar la direcció que pendrà el discurs, fer èmfasi en la seva escassetat, característica que encara s'agreuja més si es contrasta amb el catàleg d'immobles d'origen medieval conservats en el territori. El més comú és que hagin arribat gairebé despulats, absolutament i naturalment desprovistos d'un passat històric que només treu el cap si es para atenció a certs elements estructurals com portades, murs, patis o finestrals. I, en casos excepcionals, com en els palaus de l'Almirall, de Joan Valeriola, dels Català-Valeriola, del Marqués de Dos Aguas i l'antic Castell de Burjassot es compta amb l'assistència de les sostrades gòtiques originals. Realment, són poques, però aquesta és la selecció que m'ha resultat accessible durant la investigació i la que compta amb restes de policromia notables.

La relació entre casals urbans i sostres domèstics recuperats revela una forta descompensació, que obliga a ser cautelós a l'hora d'estrapolar conclusions generalistes. La coneixença de casos tant concrets no pot assumir-se com una mostra representativa de la realitat artística lígnia del Regne en aquest àmbit, almenys així ho considero. I, a més, cal tenir en compte que l'atenció historiogràfica proporcionada a aquests exemplars es troba absolutament desequilibrada. El Palau de l'Almirall, i els seus supervivents lignis, l'han pogut assaborir però: què hi ha de la resta? Resulta urgent ampliar mires ja que, a pesar d'aquestes evidents limitacions patrimonials, sostres com els trobats en el Palau Joan Valeriola permeten articular reflexions que no són possibles a través dels embigats del primer. Cadascun presenta un mostrari decoratiu divers. En la planta noble del Palau Joan Valeriola, s'ha conservat un embigat que es caracteritza per la notorietat adquirida pel repertori cal·ligràfic cúfic mentre que el darrer, resulta popular per l'estratigrafia heràldica abraçada per cadascun dels seus sostres [Figs. 122, 172, 201, 203]. Per tant, cal destronar certes pressuposicions categòriques, que es troben excessivament centrades en l'elevació a un plànol gairebé protagonic a un únic conjunt, mentre es relega a d'altres a la condició de menció. La bibliografia existent, en la meua opinió, no fa justícia al poc patrimoni conservat.<sup>1187</sup>

<sup>1187</sup> Sembla que aquest buit serà aviat esmenat ja que la tardor d'aquest 2020, la Universitat de València ha engegat el projecte d'investigació «L'espai domèstic i la cultura material en el regne medieval de València. Una visió interdisciplinària (segles XIII-XIV)» (AICO/2020/044), amb els doctors Juan Vicente Marsilla i Teresa Izquierdo com a principals investigadors.

Aquest sintètic prolegomen em resulta primordial i, tot i el risc de reiteració, penso que abans de poder fer balanç i establir amb què poden contribuir aquests sostres a la comprensió dels seus interiors domèstics cal posar-se en antecedents. D'aquesta manera no només pretenc valorar les postures de determinats autors sinó enfortir la meua visió i concreta aportació a l'hora d'abordar l'argument.

## II.1 L'escena arquitectònica urbana valenciana: consideracions prèvies

Els mals denominats *palaus*<sup>1188</sup> (casals senyorials) que segueixen dempeus pel territori valencià<sup>1189</sup> responen a un prototip arquitectònic generalitzat, definit com típicament mediterrani i, a voltes, fruit d'unes restauracions poc rigoroses i centrades en la recuperació d'un passat idíl·lic romantitzat.<sup>1190</sup> Les cases medievals valencianes –com les catalanes, mallorquines o sicilianes– quedaven organitzades al voltant un pati central descobert, resseguit angularment per una escala amparada pel teulat de la mateixa.<sup>1191</sup> Aquesta concreció en la disposició estructural de les residències, tant característica i cèlebre, s'imposà cap a finals del segle XIII per l'influx dels models italians, i no pas

<sup>1188</sup> En el succeir de capítols d'aquest treball s'empra l'ús de la paraula '*palau*' en el seu sentit contemporani. En època medieval fou una expressió reservada a les residències de bisbes o monarques, atesa la presència d'un gran saló representatiu en els seus interiors.

<sup>1189</sup> Per una panoràmica vegeu: ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià. «Tipologías de casas señoriales... ob. cit., pp. 211-249. LÓPEZ, María Concepción. *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia. Su estilo y catalogación. Ejemplo grafico* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Angela García Codoñer). València: Universitat Politècnica de València, 1995. PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco J. *Palacios y casas nobles: relato de lo que hubo y hay, de propiedad particular, en la ciudad de Valencia*. València: Federico Domenech, 1991. TORREÑO, Mariano. *Palacios y construcciones nobiliarias del gótico valenciano*. València: Mariano Torreño, 2006.

<sup>1190</sup> Estudis clàssics: CARUANA, José (Barón de San Petrillo). *Las casas solariegas*. València: Imprenta F. Doménech, 1940. LAMPÉREZ, Vicente. *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Vol. I: Arquitectura privada. Madrid: Giner, 1993, pp. 542-549. SANCHIS, José. «Arquitectura urbana de Valencia en la época foral», *Archivo de Arte Valenciano*, 18, 1932, pp. 3-32. Més recentment: BENITO, Daniel. «La casa del caballero» a, *El Hogar de los Borja: Xàtiva, Museu de l'Almodí (del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001)*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 73-90. ZARAGOZÁ, Arturo. «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall... ob. cit., pp. 79-94. ÍDEM. «La casa señorial valenciana», *Arquitectura gòtica valenciana... ob. cit., pp. 206-209*. Per una síntesi i estat de la qüestió: RIU-BARRERA, Eduard. «Tipus i evolució de les cases urbanes» a, PLADEVALL, Antoni (Dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Vol. III: Arquitectura. Dels Palaus a les masies*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 146-151. SIMÓ, Trinidad. «El Palacio y la casa señorial del gótico catalán» a, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1993, pp. 81-85.*

<sup>1191</sup> A València també proliferaren un altre tipus de patis, com els porticats, a mode de *cortile* italià. Aquests foren incipientment introduïts en construccions com el Palau de l'Embaixador Vich, aixecat vers 1527 per Jerónimo Vich Valterra. Igualment, l'arquitectura del Palau d'Alaquás ha estat relacionada amb els emblemàtics palaus sicilians de Chiaromonte (1320) i Sclafani (1330): GARCÍA MARTÍNEZ, Vicente. «El Castell d'Alaquás. Proceso de restauración, características tipológicas e influencias» a, *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*. València: Col·legi Territorial d'Arquitectes de València, 2008, pp. 271-285.

catalans com la historiografia havia estipulat prèviament.<sup>1192</sup> Del canvi de perspectiva en els estudis s'ha deduït que, durant el procés colonitzador, no tingué lloc la implantació d'un model arquitectònic assentat, com succeí en l'àmbit eclesiàstic, sinó que s'assistí a una experimentació tipològica que acabà per consolidar-se amb la popularització de les 'cases-pati' d'escalles exteriors.<sup>1193</sup> D'aquesta manera, *a priori*, la transició de les antigues medines a urbs cristianes comptà amb el reaprofitament d'estructures i residències islàmiques, en paral·lel a l'erecció de construccions de nova planta.<sup>1194</sup>

Els primers casals cristians haurien comptat amb una única sala principal en planta així com dependències d'emmagatzematge i servei en la inferior. Ambdós espais podrien haver estat comunicats per escales interiors lineals o de cargol, que posteriorment serien suprimides en favor dels innovadors accessos externs, com és possible que ocorregués en el Palau Joan Valeriola. L'element actuava de nexa, era el vas comunicant que connectava l'entrada i les immediates àrees de l'ingrés i l'entresòl –on podia situar-se l'estudi<sup>1195</sup>– amb les successives planta noble o principal i andana. Un esquema similar

<sup>1192</sup> Per Josep Puig i Cadafalch el tipus arquitectònic bevia de models de 'casa-pati' romans, una herència que documentà en forma de pervivència en el territori català i que posteriorment cregué estesa per Mallorca, València, Sicília i Nàpols («La maison particulière» a, DI CANDIDA, Filangiere (Coord.). *L'Architecture gothique civile en Catalogne*. París: Henri Laurens, 1935, pp. 94-105). En els darrers anys s'ha demostrat com les escales exteriors dels patis, un dels elements definitoris del model, tingueren origen a Orient i arribaren a la Corona d'Aragó a través del Mediterrani per la difusió de la que gaudiren els palaus italians. Conseqüentment, l'homogeneïtzació arquitectònica es concentrà en territoris com Catalunya, Mallorca i València però no proliferà en les àrees més interiors com l'Aragó: RIU-BARRERA, Eduard. «Tipus i evolució de les cases... ob. cit., 152-162 (Exemplars catalans: Cases de Barcelona, de Banyoles, de Cardona i Montblanc). Vegeu també: CONEJO, Antoni. «La arquitectura civil en la Sicilia del siglo XV: influencias del levante de la Corona de Aragón», *Quaderni del Mediterraneo*, 10, 2003, pp. 119-166. IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del Palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV», *Anales de Historia del Arte*, 23, Número Especial II, 2013, pp. 469-485, esp. 482-485. Sobre la casa a Mallorca consulteu: BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*, L'Arjau 12. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, Leonard Muntaner, 2009, pp. 29-124.

<sup>1193</sup> Per un monogràfic sobre els patis tardogòtics valencians domèstics vegeu: GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Patios y escaleras de los patios valencianos en el siglo XV» a, *Historia de la ciudad. IV: Memoria urbana*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2005, pp. 113-141.

<sup>1194</sup> Mostra d'aquest aprofitament és el cas del denominat Palau de Pinohermoso, a Xàtiva. L'immoble, fins a principis del segle XX, conservà el saló i les alcobes originals islàmiques, que havien estat relegades a la funció de magatzem. De la seva 'imatge medieval', afortunadament, n'ha perviscut l'encavallada de 'parells i artell' actualment instal·lada a la Casa de l'Ensenyança, seu del Museu de l'Almodí. Per una recreació literària dels interiors del Palau vegeu: LABORDE, Alexandre. *Viatge pintoresc i històric*, Vol. II: El País Valencià i les Illes Balears. Montserrat: Abadia de Montserrat, 1975, pp. 270-271 (Dibuix nº 46: Detall d'una suposada mesquita àrab, a Xàtiva).

<sup>1195</sup> L'estudi, en un inici, fou una cambra més de les ubicades en la planta noble donant lloc a la presència de dobles accessos. A partir el darrer quart del segle XV el seu emplaçament es reubicà de forma generalitzada a l'entresòl: IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores domésticos en la

seguiren altres edificacions que, si bé no tingueren vocació residencial, eren custòdies d'un profund significat civil: les institucions de la ciutat. A la capital, els palaus Baylía i de la Generalitat<sup>1196</sup> esdeven una constatació d'aquesta precisa pervivència tipològica en el temps.

En el pati podia situar-se el pou, com sabem que existí en el casal denominat 'Torre de Montesa', a la població de Sant Mateu.<sup>1197</sup> Mostres prou ben conservades d'aquests nuclis interns també s'han pogut recuperar en el Palau d'En Bou que, a banda, constitueix un tresor patrimonial per la conservació de vestigis pictòrics murals en el seu interior [Fig. 298].<sup>1198</sup> El trànsit cap a l'edat moderna, com comentava, mantingué l'estructuració esbossada, especialment en els palaus construïts o renovats en el segle XVI, incloent-s'hi però nous elements propis del llenguatge renaixentista, com s'observa en els palaus dels Boil d'Arenós o del Marqués de La Scala a Manises [Figs. 299-300].<sup>1199</sup> També hi hagueren excepcions. Un grup de construccions presents en la comarca dels Ports de Morella veuen alterada aquesta normativització morfològica, entre ells: les cases de Ciurana i Gran del Moll a Morella, Castell d'Herbers i les cases del Delme i dels Sants Joans a Catí [Figs. 301-303]. El grup fou desprovist del pati central obert, una absència que, per Arturo Zaragoza, respon a qüestions climatològiques i a la influència aragonesa.<sup>1200</sup>

La jerarquització vertical de l'espai quedava fixada visualment en les façanes, mostrant-se en elles les seccions en l'alçat mitjançant les obertures corresponents a cada planta, com les característiques finestres amb columnetes divisòries –coronelles o triforades– que requeien habitualment sobre la planta noble o les galeries d'arquets de ventilació de l'andana que precedien la barbacana. Com a record vívid, i ben conservat, d'aquest

---

arquitectura històrica valenciana» a, MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (Eds.). *Centro histórico de Valencia...* ob. cit., p. 571.

<sup>1196</sup> ALDANA, Salvador. *El palacio de la 'Generalitat' de Valencia...* ob. cit.

<sup>1197</sup> El casal, documentat des del 1321, fou seu dels Mestres de Montesa, qui tenien en aquesta població del Maestrat la seva *Mensa Maestral*. De l'immoble, desaparegut en el context de les guerres carlines, se'n tenen testimonis escrits i gràfics ja que al segle XVIII, en motiu d'unes obres, foren realitzats una sèrie de plànols que deixaren constància de la seva tipologia arquitectònica: ZARAGOZÁ, Arturo. «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall...* ob. cit., pp. 84, 89.

<sup>1198</sup> SOLER, Rafael. «Historia arquitectónica del Palacio d'En Bou de Valencia» a, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1993, pp. 711-715.

<sup>1199</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall...* ob. cit., p. 89.

<sup>1200</sup> IBÍDEM, p. 92. Vegeu també la nota 1192.



bastiment pot citar-se l'exterior del Palau Vilanova-Borrull a Sant Mateu [Fig. 304-305].<sup>1201</sup> Resulta força evident que, aquesta projecció enfora, estava íntimament vinculada a la vocació urbana que havia vist néixer les construccions. Al Palau Joan Valeriola, a banda del conjunt d'embigats gòtics, de l'època constructiva del segle XIV ha sobreviscut el model de finestra bífora citat, únicament visible des de l'interior del pati i on actualment hi ha emplaçada l'estructura de l'ascensor [Fig. 306]. L'escala és un altre dels vestigis medievals llegats, la seva ubicació perpendicular a la façana així ho recalca [Fig. 307]. Per Federico Iborra, es tracta d'una addició posterior a la fundació del casal, suggerint que la seva col·locació es produí en algun moment del segle XIV. Avala dita hipòtesi el fet que en l'arrencament de la mateixa es conservi un arc de pedra mutilat en la seva part superior, acció perpetrada segurament a fi de disposar el forjat del pis principal.<sup>1202</sup> És possible que el Palau hagués albergat primitivament una escala interior? L'opció si més no fou quelcom habitual, com mostren els testimonis de les cases dels Vives de Cañamás a Sagunt i la casa de l'Hort d'en Llimona de Barcelona.<sup>1203</sup>

L'exterior actual, a nivell patrimonial, és més pobre en contrast [Fig. 308]. Encara s'aprecia part del mur de carreus que vestia l'arquitectura des de la seva ubicació, propera a l'entramat urbà del barri dels Velluters, així com la silueta de l'arc de mig punt característic de la portada, interromput per una formulació adintellada posterior que avui li dona accés i que ajudà a rebaixar l'obertura primitiva. L'escapçament és un fet compartit entre les portades de múltiples casals d'origen medieval, entre elles, la del Palau de l'Almirall [Fig. 309]. A pesar d'aquestes transformacions, hi ha consens en estipular que les portades es composaven per arcs de mig punt compostos per dovelles llises i exempts d'impostes. La tendència tanmateix podia ser desmarcada, com mostren excepcionalment algunes obres del segle XV, com el Palau dels Escrivà-Serra i el desaparegut Palau Mossén Sorell, del qual la portada fou trasllada a Itàlia després d'un breu passeig pel mercat de l'art a principis del segle passat [Figs. 310-311].<sup>1204</sup> En el

<sup>1201</sup> Es tracta de l'exemple de casa senyorial valenciana que millor conserva la seva façana i acabats originals. Malauradament, el seu interior sofrí les pèrdues del paviment ceràmic original i dels treballs de fusteria. Actualment, producte d'una concessió del Consistori, alberga la Col·lecció Museogràfica d'Història Local del municipi.

<sup>1202</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., pp. 471, 474.

<sup>1203</sup> IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores... ob. cit, pp. 573, 929 (nota 23).

<sup>1204</sup> El Palau fou demolit el 1878 després d'haver patit un greu incendi però, la seva façana, caracteritzada per l'arc conopial monumental que concentrava la seva decoració escultòrica fou traslladada a París i posteriorment venuda a un col·leccionista italià el 1924. Avui es troba encaixada en la façana neogòtica

primer, ubicat encara a la plaça Sant Luis Bertrán de València, la portada s'acompanya per un arc adintel·lat alçat sobre la porta d'accés, en la que s'exhibeix l'heràldica nobiliària sent ambdós elements ulteriorment abraçats per un arc apuntat emmarcat per un arrabà [Fig. 312].

Més enllà dels casals que perduren pel casc antic de la capital del Túria, poblacions com Xàtiva s'elevan com estendards d'aquest vell món domèstic difuminat. El seu carrer Montcada manté dempeus una interessant successió d'immobles, únicament comparable amb la concentració arquitectònica del carrer dels Cavallers de València.<sup>1205</sup> Malauradament, en els darrers anys, s'ha assistit a una degradació de la seva arquitectura i elements més emblemàtics. El gener de 2018 'Iniciativa Cívica per la Recuperació del Centre Històric de Xàtiva' posava el focus en les pèrdues patrimonials experimentades, derivades de la manca de manteniment. Un dels resultats més catastròfics fou l'ensorrament de l'escala gòtica del Palau dels Sanç d'Albiol [Fig. 313]. Veurem desaparèixer també l'embigat de principis del segle XV amb l'heràldica dels Sanç que es conserva en el seu interior?<sup>1206</sup>

El medi rural ofereix una estampa alterna. A fi d'afiançar el nou teixit social del Regne i assegurar l'activitat econòmica agrícola, es bastiren construccions fortificades, que resistiren a les revoltes contra el poder senyorial cristià que tingueren lloc entre finals de la dècada dels 50 i els 70 del segle XIII.<sup>1207</sup> Els canvis de frontera experimentats en el sud del territori portaren l'estabilització facilitant-se, a partir la segona meitat del segle XIV i principis del XV, la transició arquitectònica d'unes construccions que havien

---

que dona ingrés a la Galeria Parmeggiani (Reggio Emilia). Un altre element originari del Palau, l'antiga porta de la capella, pot observar-se al Musée du Louvre de París, a l'haver estat adquirida pel govern francès el 1883. Per un aprofundiment en aquests aspectes i fonts històrico-literàries que donen memòria de la seva arquitectura vegeu: IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell...* ob. cit., pp. 405-770, esp. 693-703 (Segunda Parte: El Palacio Mosén Sorell y la pervivencia de la memoria gráfica). Per una síntesi: IBORRA, Federico; ZARAGOZÁ, Arturo. «El Palacio de Mosén Sorell en Valencia» a, MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dirs.). *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 205-216.

<sup>1205</sup> Sobre la concentració de la noblesa medieval a Xàtiva: CAMARASA, Pablo. *Arquitectura civil privada en Xàtiva. Siglos XIII-XIX*. València: Universitat de València, 2017. Sobre el carrer dels Cavallers de València: TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús; SIMÓ, Trinidad. *La vivienda y la calle. La calle Cavallers de Valencia como ejemplo de desarrollo urbano*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.

<sup>1206</sup> Degut a l'estat de l'immoble no he pogut observar *in situ* la sostrada: «La escalera gòtica de la Casa Palacio de los Sanç d'Alboi de Xàtiva se derrumba», *Levante. El Mercantil Valenciano*, 23 de gener de 2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.levante-emv.com/costera/2018/01/23/escalera-gotica-casa-palacio-sanc/1669941.html>». Consulta: febrer 2018.

<sup>1207</sup> GUICHARD, Pierre. *Al-Andalus frente a la conquista cristiana...* ob. cit., pp. 569-612.

estat necessàriament militaritzades. D'aquesta manera, les funcions defensives es veieren paulatinament debilitades en favor d'una rehabilitació domèstica.<sup>1208</sup> Els castells-palaus de Forna i Llutxent així ho testimonien, sent el segon l'exemple que historiogràficament s'ha imposat com a model del procés.<sup>1209</sup> Els seus interiors foren suplantats per salons oberts a l'exterior, provistos de finestres bífors amb festejadors interns, sobre els que s'emplaçaren forjats plans, suportats per canets petris encasats al mur. A Llutxent, com al palau de Sot Ferrer (finals del segle XV)<sup>1210</sup>, s'ha conservat part de la decoració policroma dels mateixos: una decoració abstracta, en forma de zig-zags geomètrics bicolors que poc trameten sobre les imatges que impregnaren les llars valencianes. Afortunadament, major concreció ha aportat l'univers material que les habità.

### 11.1.1 Premisses sobre els interiors domèstics valencians

Quan hom pensa en la vida interna de les cases medievals, imagina vaixelles ceràmiques decorades, cortinatges i tapissos resseguits per emblemes heràldics, peces de mobiliari tallades, objectes d'orfebreria treballats com canelobres, cofres, caixetes o espills de mà amb imatges de tipus cortesà així com taules policromades amb representacions religioses.<sup>1211</sup> Aquestes darreres però no entraren a formar part de la quotidianitat de les persones fins les darreries de la baixa edat mitjana. A València, el fenomen de la vulgarització de les imatges començà a constatar-se a partir 1370, tenint especial incidència en l'àmbit urbà on impactà sobre un considerable gruix de la població, entre ells; ciutadans, clergues, notaris i, evidentment, artesans, nobles i mercaders.<sup>1212</sup> Les

<sup>1208</sup> ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià. «Tipologías de casas señoriales no urbanas... ob. cit., pp. 221-226.

<sup>1209</sup> A mitjans del segle XIV, Pere II vengué Llutxent a Olfo de Pròxita qui dugué a terme la rehabilitació de l'immoble. El 1487, la propietat passà a mans de la família Maza de Linaça que s'encarregaren de les obres de la capella i l'escala: ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià. «Tipologías de casas señoriales no urbanas... ob. cit., pp. 216-218. Vegeu també: CLIMENT, José Manuel. «Palau Vell de Llutxent» a, *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*. València: Col·legi Territorial d'Arquitectes de València, 2008, pp. 103-131.

<sup>1210</sup> La cronologia s'ha estipulat en base a la tipologia de forjats, les voltes en aresta presents en les sales de la torre, el dissenys en guix que decoren la ximeneia del saló principal i les embocadures de finestres i portes: ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià. «Tipologías de casas señoriales no urbanas... ob. cit., p. 219 (notes 8-9).

<sup>1211</sup> Per una reflexió sobre la noció d'«interior» domèstic medieval vegeu: JOURNOT, Florence. *La maison urbaine au Moyen Âge...* ob. cit., pp. 213, 277-288. Consulteu també: BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; BOURIN, Monique. «Introduction. La domestication des images» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 11-18.

<sup>1212</sup> Juan Vicente García Marsilla fixa aquesta data a partir l'anàlisi documental i argumenta les causes que motivaren el canvi: el '*temps de les grans mortaldats*' havia estat superat així com les crisis que acompanyaren

fonts notarial, com els inventaris *post mortem*, han proporcionat llum sobre el tipus d'objectes majorment consumits, oferint també un retrat estadístic del perfil social dels seus compradors. Aquesta aproximació indirecta a l'argument ha permès suplir el buit material, atesa la fràgil natura dels objectes, que el temps ha contribuït a escombrar.

Les icones i petits retaules amb imatges pietoses entraren en escena per acompanyar la implementació d'una nova comprensió de l'espiritualitat cristiana, que incitava a la comunió amb Déu i el seu missatge des de l'intimitat. L'experiència requeria de nous instruments que assistissin al fidel, que passaven per la introducció de visuals en un espai molt més personalista.<sup>1213</sup> Els exercicis de contemplació i plegaria individuals necessitaven, i comptaren, amb el suport de la imatgeria, que veié potenciat el seu caràcter mnemotècnic anclant-se en els moments de major introspecció de les persones. Les representacions de la Verge Maria i Crist, en les seves múltiples versions sofertes, assoliren un zenit de popularitat fins llavors no contemplat.<sup>1214</sup> L'emotivitat i l'expressió dramàtica de la faç dels personatges serví per connectar amb el fidel, commoure'l o proporcionar-li consol. L'entorn domèstic, en la seva acollida d'imatges sacres, també veié créixer nous espais representatius. En el millor dels casos podia tractar-se d'una reserva exclusiva, com sabem que existí en el desaparegut Palau de Mossén Sorell, que comptava amb una capella pròpia.<sup>1215</sup>

Amb anterioritat a l'arribada al Regne de les corrents d'espiritualitat privada, com la *Devotio Moderna*, els immobles amb certa assiduitat experimentaven un procés d'adequació intern vinculat a la voluntat, gustos i necessitats dels seus propietaris.

---

els conflictes amb Castella, període en el que s'estava gestant l'eclosió financera i mercantil de la que gaudiria València al 1400. Per l'autor, aquests són indicadors d'una millora en la qualitat de vida, facilitant les possibilitats d'introducció d'elements lligats al prestigi social que, clarament, tingueren els seus costos i no tingueren la mateixa incidència en les àrees més rurals: GARCIA MARSILLA, Juan Vicente. «Imatges a la llar: cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV», *Recerques: Història, economia i cultura*, 43, 2001, pp. 163-194, esp. 168-169.

<sup>1213</sup> Aquests objectes foren instigadors materials d'una fe que figures del clergat, com Vicent Ferrer (1350-1419), animaren explícitament a conrear més enllà de l'assistència al temple: DAILEADER, Philip. *La vida i món de sant Vicent Ferrer: religió i societat en l'Europa baixmedieval* (traducció de Rosa Agost Canós). València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, Publicacions de la Universitat de València, 2019.

<sup>1214</sup> Sobre els temes religiosos que comptaren amb una major representació al Regne de València vegeu: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «Imatges a la llar... ob. cit., pp. 171-172. Igualment d'interès: ÍDEM. «La demanda y gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI» a, PITARCH, Antoni José; RODRÍGUEZ, Ramón (Comissaris). *La llum de les imatges, Segorbe: setembre 2001-maig 2002*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 105-137, esp. 112-114.

<sup>1215</sup> IBORRA, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell...* ob. cit., pp. 715-723.

Generalment, la constatació de la vida d'un nucli familiar a la ciutat passava per l'apropiació de l'espai físic que ocupava, fet que podia ser acomplert fàcilment a través el valor emblemàtic de l'heràldica, com ha estat apuntat en el capítol anterior, o mitjançant produccions artístiques més elaborades com la decoració pictòrica mural.<sup>1216</sup> En comparació amb el gruix de vestigis que encara es mantenen impresos en els interiors eclesiàstics, procedents de l'àmbit domèstic o civil són pocs els fragments que s'han anat recuperant, entre ells: el Palau-castell de Llutxent, la sala de la Cinta del Palau Ducal de Gandia o el Palau de la Vil·la d'Ontinyent [Figs. 314-317].<sup>1217</sup> Aquest corpus tant comprimit compta, a més, amb una baixa popularitat, característica no compartida amb les pintures del Palau d'En Bou, l'estrella dins la sèrie per l'excelsionat tema que s'hi representa.

La seva restauració l'any 1995 –que comptà amb els arquitectes Rafael Soler i José María Sanjuán<sup>1218</sup>– produí la interessant troballa d'una mitjanera tallada per envans amb restes pictòriques, datades entre la darrerria del segle XIII i començament del XIV [Fig. 318]. El mur, situat en la secció sud del Palau i conservat al nivell de la planta noble original mostra un conjunt de representacions que s'han vinculat a la figura del seu hipotètic promotor: Arnau de Vilanova (1235-1311), teòleg i metge de professió que serví a Pere el Gran (1240-1285) i a Jaume II d'Aragó (1267-1327).<sup>1219</sup> El programa iconogràfic revela escenes que han estat relacionades amb la pràctica de la medicina medieval i, en conseqüència, el personatge d'Arnau ha estat assenyalat com el seu directe impulsor i *concepteur*. Distints i intrigants personatges masculins apareixen dispersos pel mur: un d'ells –ubicat en la secció esquerra– sembla estar treballant amb un matràs mentre

<sup>1216</sup> TERENCE Le Deschault de Monredon proporciona una àmplia seqüència de pintures murals procedents de casals medievals en l'àmbit francès on, però, també s'inclouen exemples procedents de la Corona d'Aragó: *Le Décor peint de la Maison Médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*. París: E. Picard, 2015, pp. 54-55, 205, 238. Més específicament: ÍDEM. «Lignage et alliances au service de la valorisation de soi. L'exemple du cycle peint de la tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 99-107.

<sup>1217</sup> RUBIO, Aurora Inmaculada; ZALBIDEA, Maria Antonia. *La pintura mural gòtica en territori valencià*. Benicarló: Onada Edicions, 2019, pp. 117-130.

<sup>1218</sup> SOLER, Rafael. «El Palau d'En Bou de Valencia», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 3, 1997, pp. 60-73.

<sup>1219</sup> IBORRA, Federico; ZARAGOZÁ, Arturo. «Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: el Palacio Episcopal, el Palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia» a, ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero...* ob. cit., pp. 135-153, esp. 142-148. Rafael Soler difereix d'aquestes hipòtesis, considerant que les pintures foren produïdes a finals del segle XIV, quan la família dels Bou ocuparen l'immoble. La documentació aportada per Josep Torró efectivament avala la presència del llinatge al llarg del segle XV en l'immoble però, les pintures, estilísticament corresponen al gòtic lineal: SOLER, Rafael. «El Palau d'En Bou de Valencia...» ob. cit.

manté sobre una taula tres elements més que han estat identificats com provetes així com d'altres han estat descrits com si participessin d'una escena funerària [Figs. 319-320].<sup>1220</sup> En la secció inferior de les mateixes, apareix un sòcol de grans dimensions decorat com si d'un tèxtil es tractés, identificant-se la flor de lis en gules quarterada amb estels que hi apareix repetidament com l'escut nobiliari del llinatge dels Vilanova [Fig. 321].<sup>1221</sup>

La impressió simbòlica familiar podia ser igualment incrustada a través d'altres mecanismes o mitjans més evidents, sent habitualment disposats en la pròpia estructura de l'edifici, com succeí en les portades. El Palau Escrivà constitueix bon exemple de dita pràctica, sent possible la identificació de la propietat des d'enfora. I endins? Altres superfícies que resultaren igualment idònies, ja que formaven part intrínseca de l'arquitectura de la que la família era posseïdora, foren, evidentment, els sostres.

## II.2 El corpus d'embigats domèstics valencians a revisió

Els embigats gòtics del Palau de l'Almirall tradicionalment, i com he insinuat a l'inici, han estat considerats les estrelles del corpus domèstic valencià però cal recordar que a nivell iconogràfic es 'limiten' a una única concreció, la del llenguatge heràldic. La preponderància dels escuts que recorren certes cambres i accessos a través la fusta ha resultat clau per poder resseguir la història de l'immoble i la dels seus habitants, que ha estat recordada en el capítol previ.<sup>1222</sup> La seva fama s'ha vist potenciada pel seu nomenament com l'exemple més complert de palau medieval valencià<sup>1223</sup> i per haver estat objecte d'un notori procés de restauració públic sent actualment seu de la

<sup>1220</sup> Per una descripció de les pintures: RUBIO, Aurora Inmaculada. *La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Antonia Zalbidea). València: Universitat Politècnica de València, 2015, pp. 78-88. RUBIO, Aurora Inmaculada; ZALBIDEA, Maria Antonia. «L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou» a, CASTIÑEIRAS, Manuel (Coord.). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo, 2017, pp. 185-202. ÍDEM. *La pintura mural gòtica en territori valencià...* ob. cit., pp. 77-82.

<sup>1221</sup> IBORRA, Federico; ZARAGOZÁ, Arturo. «Una aproximación a arquitecturas desaparecidas...» ob. cit., p. 146.

<sup>1222</sup> Vegeu la nota 1092.

<sup>1223</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall...* ob. cit., p. 81.

Conselleria d'Economia i Hisenda de la Generalitat Valenciana.<sup>1224</sup> Però, són aquests sostres els únics que permeten il·lustrar el fenomen de l'apropiació de la propietat a l'edat mitjana? Molt menys coneguts són els forjats del Castell de Burjassot, durament 'restaurats' [Figs. 322-323]. Entre les excessives repintades dels anys 60, afortunadament, perviu l'heràldica original de micer Domingo Mascó (1360-†31 d'octubre de 1427) (cigonya sobre una torre en camp de gules), qui fou vicecanceller de la Corona en temps de Joan I d'Aragó i considerat historiogràficament com el fundador de la construcció ja que es té constància documental de la compra del senyoriu de Burjassot per la seva part l'any 1389 [Figs. 324-326].<sup>1225</sup>

El Palau Joan Valeriola ofereix emprentes similars en els forjats presents en el primer pis. Em centro en ells perquè tot i que en la planta inferior, concretament en l'espai ocupat per les crugies posteriors al pati, també han aparegut una sèrie d'embigats (segle XV), la seva decoració policroma es concreta en geometrismes i alguns elements florals seriatos [Figs. 327-328]. Una imatge similar ofereix el forjat ubicat en una estança lateral del pis inferior del Palau dels Català de Valeriola. Què pot extreure's dels mateixos? Per Federico Iborra, amb qui comparteixo opinió, a pesar de que aquests àmbits en època tardogòtica començaren a passar a ser de servei, traslladant-se l'activitat a estances superiors, la inversió en el treball de fusteria pot ser indicador d'una importància funcional que se'ns apareix difusa.<sup>1226</sup> En canvi, el panorama que s'obre si s'accedeix al primer pis, amb seguretat l'antiga planta noble, permet aprofundir més en el passat del Palau a través dels interrogants que plantegen les decoracions dels seus embigats.

La sala que recau sobre la façana, de considerables dimensions i amb una disposició rectangular que ocupa tota la crugia exterior, podria identificar-se com l'espai que

<sup>1224</sup> Per més informació consulteu el subcapítol «5.1.1 El Palau de l'Almirall d'Aragó», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1225</sup> Per una semblança sobre Micer Domingo Mascó consulteu: CANTAVELLA, Rosanna. «El capellà, el vicecanceller i el secretari, o de Amore, Mascó i Metge», *Llengua & Literatura*, 15, 2004, pp. 31-66, esp. 38-52. Sobre el passat medieval de Burjassot vegeu: LÓPEZ LAGUARDA, Juan José. *Burjasot: apuntes para su historia*. València: autoedició, 1946. En època contemporània, i de la mà de Carolina Álvarez Ruiz, l'immoble fou reconvertit en el Col·legi Major Juan de la Ribera, institució privada benèfica (GARRIDO, Vicente. *El Castillo-Colegio Major del Beato Juan de la Ribera. Burjasot (Valencia)*. València: Tipografia Moderna, 1924). Agraïxo al director del Centre, el Sr. Santiago Pons, la seva disponibilitat i amabilitat a l'hora de guiar-me en una visita privada. Igualment, gràcies per haver-me permès realitzar fotografies dels embigats conservats.

<sup>1226</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 481.

hauria albergat la *cambrà major*. En ella hi ha emplaçat un forjat a biga i cabiró (ca. 1300) que ha estat vinculat amb la coberta de l'església de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*) [Fig. 329].<sup>1227</sup> Entre ambdós existeixen paral·lels, comparteixen la presència de les barres en or i gules en les bigues mestres, la inserció dels motius heràldics en estrelles de vuit puntes resseguides per bandes perlades i la disposició de les peces de l'entrebigat superposades les unes sobre les altres per crear efectes de relleu i profunditat [Figs. 100-103, 173, 217-218, 269]. A Lliria, dita característica es focalitza en la secció del fals *almizate*, ja que es tracta d'una coberta híbrida a dues aigües entre arcs diafragmes.<sup>1228</sup> Arturo Zaragozá ha manifestat que les possibles connexions entre sostres poden explicar-se en base a la presència de quadrilles d'artesans itinerants pel territori valencià.<sup>1229</sup> La hipòtesi resulta perfectament possible tot i que no sinònima d'una actuació i uns resultats artístics únics o homogenis. És a dir, al meu parer, cal plantejar-se i prendre en consideració el nombre i grau de conservació de les sostrades valencianes i per aquest motiu no estableixo lligams directes entre les obres. El sostre eclesiàstic de Lliria manifesta en les seves taules i frisos un esclat iconogràfic que beu de la cultura visual cortesana occidental i islàmica, que gaudia d'un arrelament específic en el territori entre els segles XIII i XIV pel seu cultiu i pervivència en manufactures de llarga tradició local, com la ceràmica en verd i manganès, entre altres [Fig. 266].<sup>1230</sup> És important no perdre de vista que, a dia d'avui, es tracta de l'univers decoratiu ligni preservat més contundent i profús de tot l'antic Regne de València. Només la coberta de la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona deixa entreveure, a pesar la seva enorme fragmentació, un gruix figuratiu comparable que però, presenta uns temes i estil allunyats de les mans que produïren el primer.<sup>1231</sup>

<sup>1227</sup> IBÍDEM, p. 471. IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores... ob. cit., p. 571.

<sup>1228</sup> Sobre les especificitats estructurals de la coberta de Santa Maria de Lliria vegeu el subcapítol «9.2.3 Hibridacions estructurals: sobre la presència de l'«almizate» en alguns sostres eclesiàstics valencians», corresponent a aquest bloc.

<sup>1229</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero...* ob. cit., p. 34. ÍDEM. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres... ob. cit., p. 56.

<sup>1230</sup> Aquest és l'argument central del discurs corresponent al capítol consecutiu.

<sup>1231</sup> Sobre la situació patrimonial de la parròquia de Vallibona i la seva coberta d'origen medieval vegeu el subcapítol «5.2.4 Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona», corresponent a la *Primera Part*.



L'embigat del Palau Joan Valeriola, que es troba gairebé complet<sup>1232</sup>, únicament mostra restes pictòriques abstractes, d'arrell geomètrica i floral amb algunes excepcions on s'individuen les representacions d'animals com ocellets, àligues, conills o gossos amagats entre el fullatge de les peces de l'entrebigat [Figs. 330-332]. I, dites imatges, no troben excessiu paral·lel amb Lliria, més aviat ho fan amb d'altres sostrades. Per posar un exemple, l'àguila present en aquest forjat s'assimila a una peça procedent de la coberta de l'església del Salvador de Sagunt, de la que només es conserva documentació gràfica [Figs. 333-334].<sup>1233</sup> Igualment, dit motiu també apareix en una peça descontextualitzada actualment part de la col·lecció del Museu Episcopal de Vic (MEV 9162)<sup>1234</sup>, catalogada com procedent de l'àrea de Terol. Aquesta mera comparativa m'és un indicador més de l'existència d'una sèrie d'imatges i repertoris en circulació pels territoris de la Corona, sense posseir aquests una càrrega simbòlica especialment notòria, sinó que principalment s'empraven amb una finalitat ornamental.

En conseqüència, les potencials similituds entre el sostre de Santa Maria de Lliria i aquest exemplar del Palau Joan Valeriola em semblen un tant inconsistents perquè els elements decoratius que els apropen poden estrapolar-se a d'altres sostrades valencianes. Considero que la seva relació també pot explicar-se donada la relativa contemporaneïtat cronològica que comparteixen (primer quart del segle XIV) i per l'existència de mecanismes estructurals més o menys estables en la construcció. Igualment, es detecta una estandardització de certs elements decoratius, per la seva omnipresència en els processos de policromia, tals com: marcs en forma de bandes perlades, emprats per emfatitzar el llenguatge heràldic -sempre ubicat en bigues mestres o corretges- així com fórmules vegetals abstractes, que foren utilitzades de manera recurrent per farcir àrees com l'entrebigat. El meu criteri esdevé doncs molt més prudent, o conservador, que el d'autors precedents. L'existència de tendències decoratives generalitzades constata l'ús d'uns determinats marcs a l'hora d'enquadrar certes imatges però, personalment, no crec que doni testimoni de la presència d'un mateix grup d'artistes amb una incidència local constant i amb un catàleg iconogràfic

<sup>1232</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «5.1.2.2 El Palau Joan Valeriola», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1233</sup> Sobre la història del temple i la seva malaguanyada coberta vegeu el subcapítol «3.3 Els vestigis d'un estrall: la coberta de l'església del Salvador de Sagunt», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1234</sup> DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc. «Fragments de sostres de fusta pintats del Museu Episcopal de Vic... ob. cit., pp. 257, 294.

definit i estès pel territori. Almenys aquesta és la meua percepció front els sostres, i fragments dels mateixos, conservats en l'actualitat.

Esclarit aquest parèntesi, i centrant-me en la descripció del forjat, en les bigues apareix de forma reincident un escut amb una flor de lis en plata sobre camp de gules [Figs. 335-336]. Aquesta heràldica, com pot apreciar-se perfectament en algunes peces, es troba superposada a un altre escut, compost per la figura de l'ala d'una au sobre camp d'atzur [Fig. 337]. Aquest darrer, malauradament, no l'he pogut identificar però sembla que el primer pugui adjudicar-se, sense gaires dubtes, al llinatge dels Valeriola. Si bé es desconeix amb exactitud quins foren els titulars de l'immoble al llarg del temps medieval i manquen per trobar possibles referències documentals que ho testimonien, els Valeriola l'ocuparen ja que la seva heràldica pot ser identificada i contrastada gràcies a la conservació del sepulcre d'Arnau de Valeriola (1370-1380) en el Museu de Belles Arts de València, on les cares laterals del sarcòfag l'incorporen doblement amb unes notables dimensions [Fig. 338].<sup>1235</sup> L'exemplar és essencialment destacable per aquesta precisa estratigrafia de doble capa, tant comuna en l'esfera privada.

La següent estança es troba coberta per un embigat mutilat (*ca.* 1350) [Fig. 122]. L'entrebigat és inexistent, fou absolutament reposat durant la restauració perpetrada entre 2003 i 2004 i, a més, he pogut observar com una de les seves bigues mestres fou remoguda i insertada en l'espai que s'obre a continuació d'aquesta, disposada en paral·lel a l'ubicació externa de l'escala d'accés del pati [Figs. 339-340].<sup>1236</sup> Com en l'anterior embigat, i en tants d'altres, les bigues són les que acullen el llenguatge heràldic [Fig. 341]. Un cop més, l'escut amb una ala d'au sobre camp d'atzur fou substituït per un altre, en aquest cas una flor de lis en plata quarterada per unes rossetes [Fig. 342]. És aquest un símbol de la ramificació del llinatge dels Valeriola? La representació es reproduïx per partida doble en cadascuna de les cares de les jàsseres, combinades alternament amb altres escuts amb les quatre barres, segurament en al·lusió a la Corona i la monarquia ja que les *faxes* –tant característiques dels sostres a *usança*

<sup>1235</sup> GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «La tumba de un banquero... ob. cit., pp. 467-470, esp. 469.

<sup>1236</sup> Desconec en quin estat i disposició es trobaren els embigats que formen part d'aquest conjunt patrimonial. Sobre el seu procés de rehabilitació i conversió en l'actual Fundación Chirivella Soriano vegeu el subcapítol «5.1.2.2 El Palau Joan Valeriola», corresponent a la *Primera Part*.

*nostra*<sup>1237</sup> no foren pintades transversalment per la superfície lígnia de la peça mestra [Fig. 343]. Cal afegir també, que la biga que apareix remoguda inclou dos imatges d'escuts que no apareixen en la resta del forjat, on es presenta la figura d'un castell.

A pesar dels esforços per intentar resseguir la història dels titulars del Palau a través de l'heràldica no m'ha estat possible la seva identificació. Centrar-me entorn aquest aspecte m'hauria induït a un discurs de poc recorregut i, per aquest motiu, l'atenció es redirigeix cap a la qüestió iconogràfica. El forjat, a pesar de la mutilació, conserva un element que el distingeix per sobre altres vestigis lignis presents en el món domèstic valencià: inclou una banda decorativa de lletres cúfiques en contínua repetició com a fris de tancament del seu perímetre estructural [Figs. 344-347].

### 11.2.1 *Nous horitzons: sobre la decoració lígnia de base calligràfica cúfica del Palau Joan Valeriola*

La identificació d'aquest repertori epigràfic no és quelcom novedós, autors com Federico Iborra i Arturo Zaragozá ja se n'han fet ressò, sempre des del punt de vista descriptiu i a mode de menció.<sup>1238</sup> La seva traducció i interpretació sí que formen part d'una parcel·la de coneixement inèdita, que alhora esdevé una oportunitat per seguir reflexionant sobre com impactà la constitució d'una societat multiètnica en el desenvolupament de la cultura visual del Regne i, més específicament, què aportà aquesta al bastiment dels espais interiors domèstics.

La successió de lletres cúfiques, probablement mal interpretades perquè no foren correctament escrites, podria ser traduïda com «*al-Ni'ma النعمة*», una expressió de benaurança que al·ludeix al benestar o la gràcia.<sup>1239</sup> La fórmula epigràfica, convertida en ornament simbòlic, fou pintada repetidament i sense marges en una seqüència contínua d'aparença infinita, rodejant tota la cambra. El fris fa despuntar el sostre, que se'ns

<sup>1237</sup> Sobre les expressions documentals '*a usança nostra*' i '*faxes e escudets*' vegeu el primer subapartat del capítol 10 corresponent a aquest bloc (10.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques).

<sup>1238</sup> A diferència dels palaus de l'Almirall o dels Català-Valeriola, el Palau Joan-Valeriola –avui Fundació Chirivella Soriano– no compta amb un estudi monogràfic sobre la seva arquitectura, vestigis artístics i procés de rehabilitació. Sobre les al·lusions als seus embigats vegeu: IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores... ob. cit., pp. 575-576. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta dolrada...* ob. cit., p. 277. ZARAGOZÁ, Arturo. *Jaume I: Arquitectura any zero...* ob. cit., pp. 62-64. ÍDEM. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia... ob. cit., p. 69.

<sup>1239</sup> Vegeu la nota 1249.

apareix com un exemple rar. Empro conscientment la paraula 'rar' no perquè sigui quelcom sorprenent identificar registres epigràfics àrabs o motius de base cal·ligràfica<sup>1240</sup> en els sostres pintats medievals sinó perquè, normalment, és una temàtica que apareix més abundantment en peces com les tauletes o els bogets. Almenys aquesta és la inclinació en la producció lígnia, conservada i per mi coneguda, a la Corona d'Aragó. És a dir, l'epigrafia –amb independència de la seva adscripció– no sol ocupar un espai preminent en la composició del discurs visual d'aquests sostres, excepte comptades excepcions.

La realitat descrita és la que ha portat a Licia Buttà a batejar com 'un cas especial' l'embigat de l'antiga Escrivania (1401) de edifici de l'Ajuntament de Barcelona [Fig. 348].<sup>1241</sup> La seva decoració feta paraula esdevé un *highlight*, una anomalia fantàstica: *Salvanos: Xpe... :Salvator*. La inscripció llatina, repetida per les bigues, ha estat interpretada com a símbol d'empara i invocació, un mantell protector de fusta i lletra que en la seva posició en altura s'estenia i cobria el seu contenidor arquitectònic –la Casa de la Ciutat– i, per extensió, també ho feia sobre la ciutadania de Barcelona, de la que la institució era administradora.<sup>1242</sup> Podrien entendre's doncs en clau protectora les següents inscripcions?: Els fragments de la pregària de l'avemaria, especialment els primers mots «AVE [MARIA]», que apareixen repartits per les cobertes d'esglésies com les de Santa Maria de Lliria, la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona o de la

<sup>1240</sup> Per una introducció a la pseudoepigrafia vegeu: NAGEL, Alexander. «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES: Anthropology and aesthetics*, 59/60, 2011, pp. 228-248. En l'àmbit mediterrani poden destacar-se els sostres de la sala magna del Palazzo Chiaromonte-Steri o de la Capella Palatina de Palerm, aquesta darrera amb major incidència d'inscripcions àrabs que no pas pseudoepigrafies, tot i que també han estat individuades: BUTTÀ, Licia. «'Mudèjar', Islamic influence or memory of the past? Some considerations on the wooden painted ceiling of the Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo», *De Gruyter*, Vol. 4, Issue 1-2, 2017, pp. 1-26, esp. 15-16 (nota 33). JOHNS, Jeremy. «Le iscrizioni e le epigrafi in arabo. Una rilettura» a, ANDALORO, Maria (a cura di). *Nobiles officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Vol. 2. Catania: G. Maimone, 2006, pp. 47-67. ÍDEM. «Iscrizioni arabe nella Cappella Palatina» a, BRENK, Beat (a cura di). *La Cappella Palatina a Palermo*, Vol. 3. Mòdena: Franco Cosimo Panini, 2010, pp. 353-386. Més transversalment, sobre l'aportació de l'Islam a la producció artística italiana vegeu: FONTANA, Maria Vittoria. «The influence of Islamic art in Italy», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'*, Vol. 55, Núm. 3, 1995, pp. 296-315. ÍDEM. *Islam and the West. Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions*, Strumenti 35. Mantova: Universitas Studiorum, 2020.

<sup>1241</sup> DURAN, Agustí. *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona...* ob. cit., Fig. 3 (Casa de la Ciutat de Barcelona, sostre de l'antiga Escrivania, pintat per P. Arcayna en 1401. Restaurat en 1928. A la banda de l'enfront gòtic, a planta baixa).

<sup>1242</sup> Aquestes són algunes de les hipòtesis que de manera inèdita foren formulades per la Dra. Licia Buttà en una ponència que presentà en el simposi *Abstraction before the Age of Abstract Art*, celebrat el 18 de maig de 2019 a la Princeton University sota el títol «Geometry, Inscriptions, Abstraction in Medieval Painted Ceilings». Un cop més, li agraeixo la lectura manuscrita del text.

Catedral de Terol [Figs. 228, 349-353]. Així mateix, en les bigues recuperades del convent del Carme de Valls (ca. 1400) pot llegir-se l'anagrama de Crist «IHS»<sup>1243</sup> reiteradament i l'abreviatura de la paraula grega 'Ihcoyc Xpictoc', que apareix en la seva forma «XPS» [Fig. 354].<sup>1244</sup> En els casos valencians l'epigrafia d'afiliació occidental es localitza en les cares inferiors de les bigues o en peces com les tàbiques, per on discorren simultàniament pseudoepigrafies d'origen àrab. A Terol, s'emplacen monogràficament en els laterals d'alguns tirants, obtenint major visibilitat i presentant-se conjuntament amb d'altres formulacions, en aquest cas àrabs, però igualment de caire 'genèric', com «*al-mulk li-llāh*» (el poder o domini és de Déu) [Figs. 355-358].<sup>1245</sup> Foren les segones una solució artística per osmosis?

En l'exemplar del Palau Joan Valeriola, el fris epigràfic cúfic fou incorporat amb voluntat protagonista, sent visible des de qualsevol dels laterals de l'antiga cambra. No sembla pas gratuït que s'encaixés com a remat del sostre en el seu encontre amb els murs de la cambra. La disposició i el resultat òptic proporcionats per les posts, sota la meua percepció, ofereix una instantània que connecta amb el record de les guixeries andalusines, no tant per la condició total de paràmetres formals –disten en matèria, execució i parcialment en contingut– sinó pel seu emplaçament i composició. Com han apuntat prèviament altres autors<sup>1246</sup>, l'únic exemplar amb un pes epigràfic similar es trobava a l'interior de la desapareguda Casa del Delme de Sagunt, concretament en el denominat 'saló mudèjar', una de les cambres de l'antiga planta noble [Fig. 82].<sup>1247</sup> Les seves bigues acollien l'heràldica del bisbe Hug de Fenollet (1348-1356), cal recordar que l'immoble també era conegut com 'Casa del Bisbe' ja que a banda de servir com espai on s'administrava la renda del delme s'usà com a residència ocasional per als reis d'Aragó en el seu pas pel territori. De la banda cúfica només en queda una imatge, immortalitzada

<sup>1243</sup> Sobre la incidència de l'expressió llatina 'Iesus Hominum Salvator' vegeu: GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls... ob. cit., pp. 45-47. El monograma és particularment freqüent en els sostres pintats medievals, localitzant-se igualment en l'obra promoguda pels arquebisbes de Narbona a Capestang l'any 1450: ALQUIER, Gérard. «L'écrit: devises, maximes, proverbes» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi...* ob. cit., pp. 55-61, esp. 56.

<sup>1244</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls... ob. cit., pp. 22-25, esp. 23-24.

<sup>1245</sup> BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre Mudéjar...* ob. cit., p. 30.

<sup>1246</sup> IBORRA, Federico. «Corte y cortesanos... ob. cit., p. 477. ÍDEM. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell...* ob. cit., p. 183. ZARAGOZÁ, Arturo. «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres... ob. cit., p. 78.

<sup>1247</sup> Sobre la pèrdua del conjunt vegeu el subcapítol «2.2.2 Interessos creuats: la Casa del Delme de Sagunt», corresponent a la *Primera Part*.

en el gravat dibuixat i publicat per Antoni Chabret i transcrita per l'arabista Francisco Codera: «El reconocimiento es para Allāh, y el reino es de Allāh».<sup>1248</sup> A excepció d'ambdós, no s'han conservat vestigis físics, gràfics o documentals d'altres sostres valencians que comparteixin amb aquests dos dita característica. La seva existència ha d'interpretar-se com un tret diferenciador? Front la manca d'un corpus més extens probablement sigui tant relliscós assumir que aquests motius –amb aquesta concreta presentació– constituïren una preferència normativitzada com valorar-los com a *unicums* i exemplars paradigmàtics. Arribo a la conclusió que no puc ésser contundent en les meves reflexions atesa la fràgil situació patrimonial.

L'escenari ligni de la Corona d'Aragó però, permet avançar algunes respostes preliminars. Si bé a Catalunya, a l'Aragó o al Rosselló no es localitzen símls que comparteixin aquesta mateixa contundència i composició epigràfica, a Mallorca sí que he pogut identificar casos paral·lels que, a més, no disten excessivament en cronologia (primera meitat del segle XIV). El forjat pla procedent del casal de Pontivich i avui custodi a la reserva del Museu de Mallorca, és una de les produccions que permet desbancar aquest caràcter excepcional que fins ara havia orbitat sobre els dos exemplars valencians [Figs. 55, 57]. Gràcies a l'inestimable ajut del Dr. Lev Kapitain, he pogut obtenir transcripcions fiables del material epigràfic valencià i mallorquí compilat, destriant amb certesa els motius pseudoepigràfics d'aquelles vertaderes fórmules àrabs, on s'inclouen proclames i benaurances.<sup>1249</sup> L'atenció envers aquest repertori de fàcil detecció en un considerable nombre de sostres en tota la Corona d'Aragó s'ha manifestat en forma de mencions, sent escassos els estudis o articles que han abordat monogràficament l'argument.<sup>1250</sup> Front aquestes premisses, el que pretenc

<sup>1248</sup> CHABRET, Antonio. *Sagunto...* ob. cit., pp. 137-138.

<sup>1249</sup> He d'agrair molt especialment al Dr. Lev Kapitain, membre del grup de recerca Iconodansa (URV) i professor de la Universitat de Tel Aviv, l'ajuda prestada en les transcripcions atès el meu desconeixement de la llengua i el meu contacte preliminar amb el món epigràfic medieval. He de recalcar que, a pesar la seva assistència en aquest aspecte, qualsevol errada en la interpretació d'aquest material i corpus recau sota la meua responsabilitat i criteri personal.

<sup>1250</sup> Com a excepció vegeu: BARCELÓ, Carmen; LABARTA, Ana. «La decoración caligráfica árabe y vegetal en las vigas del Museo Diocesano de Barcelona», *Arqueología y Territorio Medieval*, 23, 2016, pp. 57-73. El buit historiogràfic s'explica també per les mancances formatives experimentades pels historiadors de l'art que aborden l'estudi de la producció artística a la Corona d'Aragó. En aquest sentit em sembla especialment apropiada l'autocrítica expressada per la Dra. Mariam Rosser-Owen sobre l'aparició i incidència de la 'Mediterrània Medieval' com a concepte geogràfic i històric-artístic, i de com aquest ha ocasionat profundes reflexions sobre els plans d'estudis en Humanitats: «[...] This was not an option the authors decided to accept, as it would mean that all medievalists would have to be responsible not only for the

és aportar major visibilitat a uns motius que estan lluny de poder ser considerats com anecdòtics o secundaris dins l'univers iconogràfic ligni. Per interpretar-ne el seu valor simbòlic prenc el Palau Joan Valeriola i la Casa del Delme de Sagunt, com a punts de partida a través dels que explorar la constància dels motius en les obres i, ulteriorment, aprofundir en l'adequació de les bandes de lletres cúfiques mencionades en aquests interiors domèstics cristians. València i Mallorca, en referència a les mateixes, ofereixen un escenari pont i diferenciador sobre el que treballar. Per aconseguir-ho, em requereix la mateixa atenció l'anàlisi de les migracions *transmedia* experimentades per les fórmules epigràfiques àrabs al llarg del seu procés d'inclusió en la cultura visual de la Corona d'Aragó.

### II.3 Pseudoepigrafia i fórmules àrabs en els sostres de la Corona d'Aragó: una aproximació al catàleg d'obres

L'escriptura no persegueix de base un efecte artístic, té com a premissa la fixació i la transmissió de conceptes i és essencialment un mecanisme comunicatiu, però el seu potencial caràcter cal·ligràfic permet atorgar-li un valor estètic, característica que distintes cultures i societats, al llarg de les centúries, han sabut abraçar. Entre els exemples més evidents dins l'òrbita occidental llatina pot destacar-se la producció de manuscrits, amb folis que es veuen acaparats visualment per la bellesa que encapsulen les seves caplletres, deliciosament treballades. En la finalitat d'escriure podia estar implícita la recerca de la mateixa.<sup>1251</sup> Certament, en el món medieval, hi hagueren grafies que, gràcies a la seva natural estilització, veieren anivellat -o fins i tot superat- el seu contingut textual a la categoria d'ornament, convertint-se en més que un simple grafema, esdevenint un motiu de representació simbòlica. Un plantejament simplista assenyalaria l'àrab i el seu alfabet (*alifato*)<sup>1252</sup> com a constatació de dit fenomen, tot i que la qüestió esdevé molt més profunda i complexa.

---

Gothic in France and in Germany but also for the mosque of Córdoba and Mamluk architecture in Egypt and Syria [...]»: ROSSER-OWEN, Mariam. «Mediterraneanism: how to incorporate Islamic art into an emerging field», *Journal of Art Historiography*, 6, June 2012, 33pp.

<sup>1251</sup> Per una reflexió vegeu: LÓPEZ, Érika. «Escritura y arte. ¿la grafía gótica como representación artística», *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, 2013, pp. 89-106.

<sup>1252</sup> Sobre els seus orígens vegeu: SOURDEL-THOMINE, Janine. «Les origines de l'écriture arabe. A propos d'une hypothèse récente», *Revue des Etudes Islamiques*, XXXIV, 1966, pp. 151-157. ÍDEM. «La escritura árabe y su evolución ornamental» a, COHEN, Marcel; SAINTE FARE, Jean (Dir.). *La Escritura y la psicología de los pueblos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1992, pp. 255-268.

### 11.3.1 Caràcter i significat de l'epigrafia àrab: introducció a un fenomen artístic

Les connotacions alcoràniques foren el gran motor que permeté elevar la cal·ligrafia àrab a la condició d'art, gaudint aquesta d'un incomparable prestigi.<sup>1253</sup> El fet que Allāh escollís l'àrab per trametre el seu missatge al profeta Muhammad impregnà la llengua d'un fort caràcter religiós, convertint l'escriptura en vehicle transmissor de la Revelació islàmica, sacralitzant-la. L'àrab quedà instituit com una llengua d'origen diví, sent l'Alcorà la seva màxima manifestació i provocant la seva imposició i prevalència sobre la resta d'idiomes presents en els territoris del *Dar al-Islam*. La llengua, en conseqüència, es convertí en la veu de l'administració, a través l'escriptura utilitària, a la vegada que se li atorgà un paper identari com a signe i símbol de pertinença a l'Islam.<sup>1254</sup>

El desenvolupament de l'art cal·ligràfic assolí cotes sublimes, amb una estètica basada en els principis d'harmonia i geometria, factors que jugaren un rol important en la seva translació a la cultura visual mediterrània occidental, com expressaré a través la successió de mostres procedents de sostres de la Corona d'Aragó. La 'bellesa' de les inscripcions o bandes epigràfiques requeia en la seva proporcionalitat, virtut lligada a la idea d'equilibri, que tota producció artística islàmica havia d'encarnar.<sup>1255</sup> La perfecció estètica començà a cercar-se en època clàssica<sup>1256</sup> i aviat els estilitzats i angulosos caràcters envaïren tot tipus d'epidermis plàstiques; com peces ceràmiques, alicers de

<sup>1253</sup> PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *La aventura del 'cálamo': Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux, 2007, pp. 31, 210-245 (Tratadística caligràfica àrabe clàssica).

<sup>1254</sup> RODINSON, Máxime. «El mundo islámico y la extensión de la escritura árabe» a, COHEN, Marcel; SAINTE FARE, Jean (Dir.). *La Escritura y la psicología de los pueblos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1992, pp. 269-284.

<sup>1255</sup> PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «Celebración de la imagen y estética caligràfica en el Islam àrabe clásico» a, ROLDÁN, Fátima (Ed.). *La imagen y la palabra en el Islam*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 13-54, esp. 32-33. Que una obra siguiu considerada 'armònica' pot deure's a la seva proporció o precisió compositiva però altres elements que poden jugar-hi a favor són les qualitats sonores o musicals que impregnen els espais i les arquitectures. Aquesta premissa ha estat explotada pel camp d'investigació de l'etnomusicologia, proporcionant resultats pioners: FRISHKOPF, Michael; SPINETTI, Federico (Eds.). *Music, sound and architecture in Islam*. Austin: University of Texas Press, 2018.

<sup>1256</sup> Amb la implantació de l'Estat omeia els grafemes s'enriquieren en base a una normativització, com la creació de caràcters partint d'elements geomètrics disposats sobre una línia de base horitzontal. Amb la dominació abbassí s'amplià el catàleg de formularis epigràfics i títols califals així com irromperen en escena les terminacions lobulades i les palmetes, les fulles i d'altres elements florals començaren a envair els buits existents entre cadascuna de les lletres, contribuint a l'aflorament d'un *horror vacui* ornamental que posteriorment caracteritzà l'epigrafia islàmica. Després de la conquesta fatimita d'Egipte aquests esforços decoratius es veieren expandits sent, aquesta característica, una forma d'amplificar el contingut textual: MARTÍNEZ, María Antonia. «Escritura àrabe ornamental y epigrafía andalusí», *Arqueología y territorio medieval*, 4, 1997, pp. 127-162, esp. 127-130.



fusta, orfebreria i teixits sent, el cas més espectacular, el de l'arquitectura, on aquesta irrompé de manera monumental amb una incidència gradual en funció de l'àmbit espacial i l'àrea geogràfica.<sup>1257</sup> La presència dels almohades a l'Occident Islàmic provocà un augment de freqüència considerable en el tipus d'inscripcions públiques – commemoratives o edilícies – i de textos de tipus funerari o decoratiu.<sup>1258</sup> S'incrementà llavors la seva integració en la decoració parietal i en elements arquitectònics de suport com capitells, bases o pilastres.

Conseqüentment, a Al-Àndalus, la seva presència en els palaus es documenta a partir el segle XI, amb una voluntat especialment propagandística, un tipus de transmissió que no diferia excessivament del plantejament llatí.<sup>1259</sup> Maria Antonia Martínez incideix en aquest aspecte, ressaltant l'epigrafia com el medi d'expressió de poder preferent per part de l'elit musulmana. L'afirmació pot comprovar-se, les successives dinasties i monarquies que tingueren el control del domini islàmic peninsular desenvoluparen distintes i característiques fórmules i execucions vinculades a la seva identitat i govern.<sup>1260</sup> En conseqüència, l'epigrafia es convertí en un element a través del qual legitimar el poder establert, una eina visual de reconeixement immediat.

<sup>1257</sup> En les primeres etapes, l'epigrafia àrab fou un fenomen restringit que impactà principalment sobre l'arquitectura religiosa amb formulacions alcoràniques per posteriorment donar el salt a projectes edilícis de tipus àulic i civil, distingint-se 'l'escriptura emblemàtica' de la 'representativa o propagandística'. La seva presència fou més aviat escassa en els palaus califals del segle X, paradigma que canvià de forma irreversible en el segle posterior. Per una primera aproximació a l'argument consulteu: NEBREDA, Lara. «Introducción a la epigrafía andalusí», *Boletín del Archivo Epigráfico*, 4, 2019, pp. 65-84, esp. 65-67.

<sup>1258</sup> Sobre aquest argument vegeu: MARTÍNEZ, María Antonia. «El califato almohade: pensamiento religioso y legitimación del poder a través de los textos epigráficos» a, *Ultra mare. Mélanges de langue arabe et d'islamologie offerts à Aubert Martin*. París: Leuven, Dudley Peeters, 2004, pp. 195-212. ÍDEM. «Ideología y epigrafía almohades» a, CRESSIER, Patrice; FIERRO, Maribel (Eds.). *Los Almohades: problemas y perspectivas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 5-52. ÍDEM. «El proyecto almohade a través de la documentación epigráfica: Innovación y ruptura» a, CRESSIER, Patrice; SALVATIERRA, Vicente (Eds.). *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas*. Jaén: Universidad de Jaén, 2014, pp. 139-157.

<sup>1259</sup> MARTÍNEZ, María Antonia. «Epigrafía monumental y élites sociales en Al-Àndalus» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, 2015, p. 22 (nota 29). Per unes consideracions panoràmiques i transversals sobre el tipus d'epigrafia present a Al-Àndalus, el seu valor documental, caràcter i funcions vegeu: MARTÍNEZ, María Antonia. «Correos y medios de comunicación y propaganda en al-Andalus» a, PÉREZ, Aurelio; CRUZ, Gonzalo (Eds.). *Aladas palabras. Correos y comunicaciones en el Mediterráneo*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, pp. 135-138. ÍDEM. «Escritura árabe ornamental... ob. cit., pp. 130-146.

<sup>1260</sup> Per una síntesi vegeu: MARTÍNEZ, María Antonia. «Epigrafía monumental... ob. cit., pp. 24-60. ÍDEM. «Al-Andalus y la documentación epigráfica» a, SIDARUS, Adel (Ed.). *Fontes da história de al-Andalus e do Gharb*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Estudos Africanos e Asiáticos, 2000, pp. 89-121. ÍDEM. «Epigrafía árabe e historia de al-Andalus: nuevos hallazgos y datos», *XELB: revista de arqueología, arte, etnología e histórica*, 9, 2009, pp. 39-54. Més específicament: ÍDEM. «La epigrafía del Salón

### 11.3.2 Sobre la fluctuació de l'epigrafia àrab en els contextos cristians peninsulars

Un personatge que desperta fascinació per la seva habilitat i astúcia a l'hora de valorar l'influx mnemotècnic i impacte visual de l'epigrafia àrab fou el monarca Pere I de Castella (1334-1369), qui desenvolupà una fructífera relació amb Muhammad V de Granada (1338-1391) després l'aliança de 1354, de la que es derivà un context polític peculiar i excepcional. Els resultats artístics sorgits arran segueixen meravellant per ser exemple i reflex de les sinergies i intercanvis culturals bidireccionals ocorreguts entre cristians i musulmans a la península ibèrica durant el temps medieval.<sup>1261</sup> Pere I no només es serví de models àulics andalusins per la construcció de l'Alcàsser de Sevilla,<sup>1262</sup> sinó que s'apoderà dels codis islàmics amb capacitat de representació del poder en el seu benefici, com l'epigrafia, fet que ha estat extensament i eloqüentment analitzat per Julie Marquer [Fig. 359].<sup>1263</sup> El rei fou conscient de les seves competències simbòliques i fou capaç de liderar amb èxit un patronatge amb un programa arquitectònic, epigràfic i decoratiu sense precedents en l'àmbit cristià.

La permeabilitat cultural fou conseqüència dels vincles diplomàtics amb Granada i, a la vegada, Pere I requeria d'una articulació propagandística en favor de la seva imatge com a sobirà legítim. Cal recordar els conflictes amb Aragó i l'amenaça que suposava Enric de Trastàmara.<sup>1264</sup> L'engranatge epigràfic desplegat, destinat al seu enfortiment regi, contenia en sí mateix profunds i acurats nivells semàntics. És interessant notar com en

---

de 'Abd al-Rahmān III» a, VALLEJO, Antonio (Coord.). *Madinat al-Zahra': el salón de 'Abd al-Rahmān III*. Còrdova: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 107-152. ÍDEM. «Epigrafía y propaganda almohades», *Al-Qantara*, 18, 2, 1997, pp. 415-446. ÍDEM. «Sentido de la epigrafía omeya de al-Andalus» a, *El esplendor de los Omeyas cordobeses: la civilización musulmana de Europa Occidental: exposición en Madinat al-Zahra 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001*. Granada: El legado andalusí, 2001, pp. 408-417. ÍDEM. «La epigrafía de las taifas andalusíes» a, SARR, Bilal (Ed.). *Tawa'if. Historia y arqueología de los reinos de taifas*. Granada: Alhulia, 2018, pp. 85-118.

<sup>1261</sup> RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 305-331.

<sup>1262</sup> Han abordat l'argument: ALMAGRO, Antonio. «Los Palacios de tradición andalusí... ob. cit., pp. 243-281. FELICIANO, Maria Judith; RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Al-Andalus and Castile... ob. cit., pp. 1-31. MORALES, Alfredo J. «El Alcázar del rey Don Pedro y los Palacios mudéjares sevillanos» a, LACARRA, María del Carmen (Coord.). *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Saragossa: Institución 'Fernando el Católico', 2006, pp. 233-260. RUGGLES FAIRCHILD, Dede. «The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture», *GESTA*, XLIII/2, 2004, pp. 87-98.

<sup>1263</sup> MARQUER, Julie. «El poder escrito... ob. cit., pp. 499-508. ÍDEM. «Réflexion autour de l'hybridation... ob. cit., pp. 453-466. ÍDEM. «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 13, 2012, 20 pp.

<sup>1264</sup> MARQUER, Julie. «Epigrafía y poder... ob. cit., pp. 4-5.

aquesta migració, les fórmules i lemes nassarites, no sofriren distorsions lingüístiques ni perderen part del seu contingut textual d'origen. És més, el propi Pere I s'introduí i es reconegué sultà en elles, emprant la titulació i categoria atorgada als dirigents del Regne de Granada [Fig. 360].<sup>1265</sup> L'epigrafia present en l'Alcàsser no degué la seva raó de ser doncs a meres qüestions ornamentals, sinó que mantingué el seu principal propòsit: la propaganda governamental. Ara bé, és evident que el gran públic -la majoria dels seus súbdits, fossin àrabs o no- no tenia perquè entendre-les, li bastava amb reconèixer-les.<sup>1266</sup> La seva disposició en forma d'incisions parietals monumentals de ben segur causava un efecte colpidor pel seu caràcter sumptuós, remarcant el traspàs d'una frontera ambiental: el visitant s'internava o es trobava front l'espai del monarca i aquest, contenia referències que al·ludien a la seva realitat social, la de la cultura compartida. Fou aquesta una estratègia d'hegemonia política?

El contingut ideològic de les inscripcions és un altre dels elements que mereixen atenció. Quelcom recurrent per dirigents i monarques fou emprar la divinitat com a beneplàcit. Fossin musulmans o cristians, ambdós convergien en aquest aspecte a l'hora d'emprar fórmules doxològiques per justificar el seu ascens al poder. Julie Marquer remarca com Pere I emprà inscripcions àrabs amb aquest objectiu, sent curós en la selecció, ja que cap d'elles entrava en conflicte amb el cristianisme.<sup>1267</sup> És a dir, a pesar de l'ús d'una llengua com l'àrab no es pot considerar que el programa epigràfic tingués una naturalesa laica: «*al-'izza li-llah, al-baqa li-llah, al-mulk li-llah, al-qudra li-llah*» (Glòria a Déu, Déu és etern, Déu és el sobirà, el poder pertany a Déu).<sup>1268</sup> Refermen aquesta idea altres inscripcions, on el rei no només reconeix la superioritat de Déu sinó que cerca la seva protecció invocant-lo i introduint-se a si mateix en la pròpia arquitectura, com si es tractés d'una encarnació material.<sup>1269</sup> «*Ya thaqati ya amali anta al-*raya* anta al-*wali* ijtam*

<sup>1265</sup> Sobre les connotacions que envolten l'ús d'aquesta titulació vegeu: MARQUER, Julie. «El poder escrito... ob. cit., pp. 506-507.

<sup>1266</sup> Julie Marquer reflexiona sobre el poder de l'epigrafia en el món medieval i la seva capacitat simbòlica per esdevindre signe abans que discurs en funció del destinatari, fenomen que trascendeix les fronteres del món occidental i llatí i l'islàmic: MARQUER, Julie. «El poder escrito... ob. cit., pp. 501-503. ÍDEM. «Epigrafía y poder... ob. cit., pp. 5-6.

<sup>1267</sup> MARQUER, Julie. «Epigrafía y poder... ob. cit., pp. 6-7.

<sup>1268</sup> MARQUER, Julie. «El poder escrito... ob. cit., p. 503.

<sup>1269</sup> Un exemple d'arquitectura 'parlant' en el context islàmic més immediat fou l'Alhambra. Sobre el seu programa epigràfic vegeu: PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Edilux S.L., 2011. ÍDEM. «Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafia*

*bi-l-jayr 'amali*» (Oh confiança meva, o esperança meva, tu ets la meva esperança: tu ets el meu protector, segella amb bondat les meves obres) o «*izz li-mawlana al-sultan don bidru ayyadahū Allah*» (Glòria a nostre senyor el sultà Pere que Déu l'ajudi).<sup>1270</sup>

El programa epigràfic promogut per Pere I no té parangó però tampoc fou absolutament innovador, cal recordar que el monarca fou hereu d'una llarga tradició artística castellana, que des dels segles altmedievals havia afavorit, cultivat i reconegut la potència simbòlica de l'epigrafia, entre altres aspectes de la producció artística andalusina.<sup>1271</sup> Un dels projectes arquitectònics que esdevé fita en aquest sentit és el Monestir de Las Huelgas de Burgos<sup>1272</sup>, fundat el 1187 per Alfons VIII i Leonor Plantagenet, d'on igualment sobresurt el tresor tèxtil trobat en l'àmbit del panteó reial.<sup>1273</sup> Entre les peces destaco el coixí i folre de taüt de Maria de Almenar (ca. 1200) i

---

*árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, 2015, pp. 97-133. RUBIERA, María Jesús. «Los textos epigráficos de los Palacios nazaries (algo más que escritura)» a, *Arte islámico en Granada. Propuestas para un Museo de la Alhambra (1 de abril – 30 de septiembre de 1995)*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Comares Editorial, 1995, pp. 97-106.

<sup>1270</sup> MARQUER, Julie. «El poder escrito... ob. cit., p. 504.

<sup>1271</sup> MARQUER, Julie. «Epigrafía y poder... ob. cit., pp. 1-4. Vegeu també: NICKSON, Tom. «Sovereignty belongs to God: Text, Ornament and Magic in Islamic and Christian Seville», *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, Vol. 38, Núm. 5, 2015, pp. 838-861. NOGALES, David. «A la usanza morisca: el modelo cultural islámico y su recepción en la corte real de Castilla», *Ars Longa*, 27, 2018, pp. 45-64. PÉREZ, María Teresa. «El mudéjar, una opción en la corte de Castilla y León» a, RIVERA, Jorge; DE LA PLAZA SANTIAGO; Francisco Javier; MARCHÁN, Simón (Coords.). *Historia del arte en Castilla y León*, Vol. 4. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1994, pp. 129-222. De caire més transversal: DODDS, Jerrilyn; MENOCA, María Rosa; KRASNER, Abigail. *The Arts of Intimacy... ob. cit.* ROSSER-OWEN, Mariam. «El gusto mudéjar», *Arte Islámico de España*. Londres: V&A Publishing, 2010, pp. 77-107.

<sup>1272</sup> El projecte de Las Huelgas de Burgos ha estat analitzat per l'historiador Juan Carlos Ruiz Souza qui, a més, ha valorat la producció artística baixmedieval castellana com el resultat d'un procés de 'reinteriorització', especialment al llarg del segle XIV quan la Corona es centrà en les seves relacions amb Granada, allunyant-se de les tendències naixents en el món occidental europeu: RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Al-Andalus y cultura visual. Santa María la Real de las Huelgas y Santa Clara de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 205-242, esp. 212-219 i 221-230. ÍDEM. «Arquitecturas o telares de yeso. De las Huelgas de Burgos a la Alhambra de Granada ss. XIII-XIV» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 760-766.

<sup>1273</sup> Sobre el projecte de museu tèxtil del Panteó Reial, catàleg raonat de la col·lecció i aproximació a la història del Monestir vegeu: DODDS, Jerrilyn (Eds.). *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 521-334 (Catalogue: 89-96). HERRERO, Concha. *Museo de Telas Medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988. YARZA, Joaquín (Comissari). *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340. Del 16 de marzo al 19 de junio de 2005*. Burgos: Patrimonio Nacional, 2005, esp. 154-178 (Catálogo: Las vestiduras reales). Consulteu també: RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de Historia del Arte*, Núm. Extra 1, 2014, pp. 497-516, esp. 504-505.

els coixins de Leonor de Castella (ca. 1244) i Berenguela (ca. 1180-1246), incorporant aquest darrer, més enllà de les bandes epigràfiques, una escena de música i dansa protagonitzada per dues dansarines musulmanes [Figs. 361-363]. Pere I sabé explotar el llegat dels seus predecessors en virtut d'un present polític no tant favorable, elevant aquest context d'intercanvis i préstecs culturals previs amb el món andalusí a un nivell superlatiu.

La Corona d'Aragó, com s'ha vingut remarcant, és molt menys compacta en aquest sentit però seria una ingenuïtat assumir que la decoració cal·ligràfica i l'epigrafia àrabs esclataren capritxosament en la producció lígnia d'entre finals del segle XIII i primera meitat del XV, per més reincident que resulti la seva identificació dins el corpus de sostres conservats. Els antecedents hi són, tot i que valdria la pena articular-los conjuntament ja que les manifestacions artístiques abarquen des del període romànic<sup>1274</sup> fins al gòtic, sent aquest darrer el lapse temporal en el que em concentraré.<sup>1275</sup> De forma generalitzada la producció aragonesa baixmedieval, historiogràficament divulgada sota l'etiqueta 'mudèjar aragonès'<sup>1276</sup>, és la que compta amb major cobertura sobre les estructures arquitectòniques, les imatges i els motius d'origen islàmic que pervisqueren en el territori durant la dominació cristiana.<sup>1277</sup> Respecte la incidència epigràfica en la

<sup>1274</sup> MAHMOUD DOKMAK, Ahmed; SHAWKY, Zeinab. «Aportaciones de la epigrafía árabe en el arte románico español», *Un mundo, muchas miradas*, 4, 2015, pp. 109-133, esp. 130-131, 133. Aquest treball parteix d'una investigació prèvia més extensa: MAHMOUD DOKMAK, Ahmed. *Estudio de los elementos islámicos en la arquitectura mudéjar en España a través de las bóvedas de mocárabes y de ejemplos de la epigrafía árabe* (Tesi doctoral inèdita dirigida pels Dr. Juan Antonio Souto i el Dr. Antonio E. Momplet). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

<sup>1275</sup> L'estudi de l'epigrafia àrab en la producció artística de la Corona d'Aragó depara sorpreses, revelant un realitat molt més creativa i original del que pot assumir-se en un primer moment. Carmen Barceló ha reivindicat l'epigrafia com una eina més per entendre el temps medieval, i no només com un braç auxiliar de les disciplines humanístiques. També s'ha proposat, sense que s'hagi materialitzat encara, la utilitat de bastir una base de dades sobre l'epigrafia a al-Àndalus, que facilitaria l'anàlisi transversal de la seva evolució en les distintes fases de govern i seria igualment de gran conveniència per entendre la seva migració i incidència en els contextos cristians peninsulars: BARCELÓ, Carmen. «El corpus epigráfico andalusí ¿Un proyecto posible?» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, 2015, pp. 173-204.

<sup>1276</sup> L'etiqueta conté connotacions lligades a la formulació d'una personalitat artística territorial pròpia. El discurs historiogràfic originat arran la introducció del 'mudèjar' (com a tendència artística o constant cultural) té tints nacionalistes i, en aquest cas, el 'mudèjar aragonès' s'ha construït al voltant la cerca i definició d'una identitat regional de particularitats exclusives: HERNÁNDEZ, Ascensión. «En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental» a, *Imaginario en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX. Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, del 14-16 de septiembre*, 2016. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 353-396, esp. 355-358.

<sup>1277</sup> BORRÁS, Gonzalo. «Imágenes y palabras de procedencia islámica en el mudéjar de Teruel» a, ROLDÁN, Fátima (Ed.). *La imagen y la palabra en el Islam*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 79-89, esp. 88-89.

cultura visual aragonesa sempre venen destacades unes mateixes produccions: la ceràmica en verd i manganès i l'encavallada de la Catedral de Terol. Però, constitueixen les úniques o hi ha un panorama més extens que explorar? I, pot aquesta realitat artística equiparar-se a la d'altres territoris de la Corona d'Aragó?

### 11.3.2.1 Epigrafia àrab i ornaments pseudocúfics en els sostres aragonesos i catalans: divergències i punts en comú

Com comentava, les fórmules àrabs presents en l'encavallada de la Catedral de Terol són, amb tota seguretat, les més conegudes. La jaculatòria «*al-mulk li-llāh*» (el poder és de Déu) es troba quatuplicada i cal·ligrafiada amb caràcters cúfics, decorant-se els seus marges amb elements florals i vegetals en una disposició en espill que pot llegir-se d'esquerra a dreta [Figs. 355-358]. Gonzalo Borrás feu notar com aquest percentatge epigràfic no resulta especialment notori, tenint en compte la magnitud de l'estructura i l'ampli repertori iconogràfic que congrega. Tot i així, particularment, em resulta interessant tornar a subratllar com aquesta concentració aràbiga troba equivalència numèrica amb la llatina: «AVE MARIA», «GRATIA PLENA», «DOMINUS TECUM», «CUM BENEDICTA» [Figs. 349-352].<sup>1278</sup> Una no sobresurt respecte l'altra i, en ambdós casos, es tracta de fórmules altament populars, conegudes fins i tot pels il·letrats. No aprecio en elles una intencionalitat litúrgica extremadament sofisticada. Per Gonzalo Borrás, la tradició epigràfica àrab seria la que hauria servit d'estímul per la llatina, facilitant la seva introducció en l'arquitectura '*mudèjar*', una hipòtesi que considero excessivament acotada per determinades tendències i postures historiogràfiques. Personalment, em semblen molt més estimulants les insinuacions de Geogres Puchal, qui observa en la disposició d'aquestes inscripcions una mena de diàleg, que no obstant no entra a desenvolupar.<sup>1279</sup> Per mi, aquest diàleg no ha d'esdevindre necessàriament una confrontació religiosa mitjançant mecanismes lingüístics sinó que la disposició d'aquests motius de forma correlativa i paral·lela en cadascun dels extrems de l'encavallada podria oferir una correspondència simbòlica escrita [Figs. 364-366]. Com succeí en l'àmbit castellà, l'ús de la fórmula «*al-mulk li-llāh*» no hauria d'entrar explícitament en conflicte amb la fe cristiana. És una al·lusió a la divinitat i al

Per una panoràmica sobre la producció artística vegeu: ÍDEM. *Arte mudéjar aragonés*. Saragossa: Guara Editorial, 1978. ÍDEM. *El Arte mudéjar en Teruel y su provincia*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 2008.

<sup>1278</sup> BORRÁS, Gonzalo. «Imágenes y palabras... ob. cit., p. 89.

<sup>1279</sup> PUCHAL, Georges. «Techumbres medievales pintadas en el Reino de Aragón... ob. cit.

reconeixement de la seva superioritat: en el cas de Terol podria ser Déu Pare? Una invocació que, si s'accepta aquesta hipòtesi, comptaria amb una alternança mariana. Els fidels, al internar-se en l'espai eclesiàstic farien que el missatge volat cobrés sentit amb la seva participació i congregació, ubicant-se jeràrquicament sota la seva empara.

Contemporàniament, els motius d'aparença lingüística i d'origen àrab també foren cultivats, identificant-se en el sostre promogut per la família Azlor (ca. 1280), procedent de l'antic Palau de Villahermosa d'Osca, avui Centro Cultural Ibercaja [Fig. 128].<sup>1280</sup> L'actual ubicació del sostre, en l'ull de l'escala de la Fundación, dificulta la traçabilitat del seu context ambiental original, tot i que poden avançar-se algunes hipòtesis inicials.<sup>1281</sup> La figuració es concentra en les mènsules inferiors de les bigues i en els bogets, per on hi ha desplegat un ampli repertori d'animals procedents del bestiar medieval així com motius abstractes d'arrel geomètrica, vegetal i cal·ligràfica. Aquest darrer element troba rèplica absoluta en altres peces de l'embigat, concretament en l'escut i gualdrapa del cavaller musulmà representat en una de les mènsules [Figs. 367-368]. Interpreto que el motiu pseudoepigràfic serví per caracteritzar-lo, per identificar-lo com «l'altre». En l'encavallada de la catedral de Terol succeeix un fet similar, l'estrella de David apareix impresa en l'escut, l'armadura i la gualdrapa d'un cavaller –representat amb la pell negra– que està sent derrotat per un altre avillat amb el Senyal d'Aragó [Fig. 369]. Igualment, en una tàbica del sostre de Santa Maria de Llúria, l'estrella de David es troba destacada en l'escut d'un personatge que si bé no presenta aquests trets racials li foren emfatitzades determinades expressions i característiques facials, com un exagerat nas de ganxo així com una boca oberta, fent visible una dentadura prominent,

<sup>1280</sup> Carlos Garcés s'ha encarregat de la identificació de l'heràldica, assenyalant a Blasco Pérez de Azlor (†1286) i la seva esposa Sancha Tovía com impulsors de l'obra. El matrimoni estigué vinculat a la monarquia, sent Blasco preceptor entre 1280 i 1283 de Jaume II i, per la seva part, Sancha fou ama de cria del monarca i part del sèquit reial de la reina Constança II de Sicília, fet que explicaria l'ampli desplegament heràldic i la incidència, més repetitiva del comú, de les armes reials: GARCÉS, Carlos. «El alfarje mudéjar de los Azlor... ob. cit.

<sup>1281</sup> El sostre fou presentat en públic el desembre de 2004, després d'un procés de restauració del que manca informació sobre l'estat i ubicació en el que fou trobat. L'empresa *RestaurArte* fou l'encarregada del procés, sota la direcció tècnica de José Antonio Codesal: BROTO, Santiago (et al.). *El Palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*. Osca: Fundación Ibercaja, 2010. He d'expressar el meu agraïment a Roberto Cerdán Garcés, director del Centro Ibercaja, per l'atenció proporcionada durant la meua visita i les facilitats ofertes perquè pogués prendre fotografies de l'embigat. A Licia Buttà també li agraeixo la seva presència durant la sessió fotogràfica, ajudant-me en els aspectes tècnics i lumínics i compartint generosament les seves impressions sobre l'obra.

proporcionant-li una aparença grotesca [Fig. 370].<sup>1282</sup> Per tant, assenyalo l'ornamentació d'arrel cal·ligràfica present en l'embigat dels Azlor com un intencionat mecanisme iconogràfic d'identificació ètnico-religiós.

Tornant a l'encavallada de Terol i a la imatge descrita, de forma metafòrica, ja que l'heràldica present en la figuració no és especialment acurada sinó més aviat pretesa, el pes de la monarquia i la Corona recauen sobre el personatge abatut: un musulmà. Aquest apareix amb el cos llençat enrere, a punt de caure del cavall i desarmat per l'impacte de la llança del contrincant en una imatge triomfal. Joaquín Yarza ja advertí que en el denominat 'cicle cavalleresc', ubicat a partir la segona secció esquerra de l'encavallada, hi ha explícita la voluntat d'exalçar la cavalleria, els seus ideals i *modus vivendi*. D'aquesta manera es succeeixen desfilades de genets acompanyats per la infanteria així com tornejos i escenes cinegètiques. El repertori es compatibilitza i sincronitza amb el record de la pressa cristiana del territori o les 'recents' campanyes valencianes de Jaume I el Conqueridor, alimentant-se d'una memòria col·lectiva a l'abast: la de la ciutat de Terol com escenari fronterer.<sup>1283</sup> I en aquest, i especialment des del poder eclesiàstic, es lloava la funció i paper assumits pels membres de les tropes cristianes.

En l'embigat dels Azlor sembla que hi hagi implícit un missatge complementari a aquest, on la figura del musulmà es suma a un conjunt de representacions que transpiren connotacions negatives d'incisiu caràcter moralístic, que beuen directament de la tradició altmedieval, un pòsit cultural i visual que encara estava ben present en les produccions aragoneses del gòtic lineal.<sup>1284</sup> En les mènsules anàlogues pot identificar-se

<sup>1282</sup> En relació amb aquests trets vegeu: MONTEIRA, Inés. «I musulmani nella scultura romanica: archetipi e modalità di rappresentazione» a, GRAZIANI, Irene; VITTORIA, Maria (a cura di). *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*. Argelato: Edizioni Minerva, 2019, pp. 29-35, esp. 32-35.

<sup>1283</sup> YARZA, Joaquín. «Problemas iconográficos de la techumbre de Teruel» a, RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Ángel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín. *El artesonado de la Catedral de Teruel...* ob. cit., pp. 29-43, esp. 30-31.

<sup>1284</sup> El llenguatge artístic de sostrades, coetànies en cronologia, com l'encavallada de Terol han estat definides per la historiografia com 'arcaïtzants': BORRÁS, Gonzalo. *La techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel...* ob. cit., p. 38. S'incideix igualment en aquest aspecte a: VALLS, Maria del Mar. «Imatges oblidades, estructures amagades: desvetllant consciència i interès pels sostres pintats medievals a la Corona d'Aragó» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni 2.0, Consultors S.L., 2019, p. 98. BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini: Cori lignei, soffitti e altri luoghi liminari» a, BUTTÀ, Licia; MASSIP, Francesc;



una sirena-peix de cua bífida, figura desenvolupada en simetria estricta amb una cua doble que s'alça per cadascun dels seus costats i que es recull en les seves mans, en les que sosté dos peixos, en tant que atributs marítics [Fig. 371]. Aquesta forma de representació difereix del tipus de sirenes que poden individuar-se en sostres com el de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*) o la coberta del Santuari de Penyarroya de Tastavins (1349-1369), on els petits peixos de les mans han desaparegut en favor de la cua doble [Figs. 372-375]. El model present en l'embigat aragonès deriva de la tradició romànica, com pot comprovar-se en els capitells amb sirenes de Sant Miquel de Fluvià (primer terç del segle XII)<sup>1285</sup> o de Sant Esteve de Banyoles (darreries del segle XI) [Figs. 376-377].<sup>1286</sup> No sembla aleatori que la seva ubicació en l'estructura línia es diposés en sentit paral·lel amb una altra mènsula, on es representà una escena de dansa protagonitzada per una ballarina acròbata i un joglar tocant la viola [Fig. 378].<sup>1287</sup> Estaria la imatge de la sirena -símbol del pecat de la luxúria, de l'atracció fatal i de la temptació sexual de la carn- connectant amb la dimensió moral del ball?

En la mènsula situada en el costat contrari d'on hi ha emplaçada la sirena, en l'altre extrem del sostre, apareix un motiu cèlebre dins el món romànic i, concretament a la península, en la producció miniada dels còdexs *Beats*:<sup>1288</sup> la lluita entre una au, habitualment una àguila, i el serpent [Fig. 379].<sup>1289</sup> En l'embigat, l'au -que s'assimila més

---

SANCHIS, Raül (Eds.). *El teatre del cos: Dansa i representació a la Corona d'Aragó*. Roma: Editorial Viella (pendent de publicació). Agraïxo a Licia Buttà la lectura manuscrita d'aquesta contribució.

<sup>1285</sup> El capitell forma part de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 024019-000).

<sup>1286</sup> Per una aproximació a l'evolució iconogràfica de les sirenes i els seus atributs vegeu: RODRÍGUEZ, Laura. «Las sirenas», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. 1, Núm. 1, 2009, pp. 51-63. Consulteu també: MALAXECHEVERRIA, Ignacio (Ed.). *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008, pp. 183-187.

<sup>1287</sup> Sobre aquesta imatge consulteu: BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini... ob. cit. ZAVALA, Carmen María. «La bailarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés», *Argensola*, 125, 2015, pp. 387-404. Sobre les especificitats de les violes vegeu: BALLESTER, Jordi. *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els cordòfons*. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera, 2000, pp. 107-156.

<sup>1288</sup> Sobre el Beat de Liébana i la producció de còdexs posteriors vegeu: KLEIN, Peter. *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos del Beato y el códice de Manchester*. València: Patrimonio Ediciones, 2002. WILLIAMS, John. *La miniatura española en la Alta Edad Media*. Madrid: Casariego, 1987, pp. 29-34. ÍDEM. *The Illustrated Beatus*, 5 Vols. Londres: Harvey Miller, 2003. YARZA, Joaquín. *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*. Barcelona: Moleiro, 1998.

<sup>1289</sup> A la Dra. Licia Buttà, supervisora d'aquest treball d'investigació, li dec que em fes notar aquesta connexió. Sobre el tema iconogràfic vegeu: CID, Carlos. «La miniatura del águila y la serpiente en los 'Beatos'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVI, 1990, pp. 335-349. CID, Carlos; VIRGILI, Isabel. «La miniatura del águila y la serpiente en los 'Beatos'», *Medievalia*, 10, 1992, pp. 115-132. RODRÍGUEZ, Diana. «El combate contra la serpiente: el triunfo de la tierra velado bajo la aparente muerte del ofidio», *De Arte*, 5, 2006, pp. 5-14. ÍDEM. «Contextualising Symbols: 'The Eagle and the Snake' in the

a un paó per la seva llarga cua- obre el bec atrapant el rèptil, que demostra la seva resistència entortolligant-se sobre si mateix, cercant la seva inútil escapadòria d'un mode similar a com succeeix en les miniatures presents en el Beat de Girona<sup>1290</sup>, el Beat de Manchester<sup>1291</sup> o el Beat de Tábara [Figs. 380].<sup>1292</sup> El conflicte entre ambdós ha estat interpretat com una metàfora de la lluita entre poders antagònics, sent l'au una versió zoomòrfica de Crist encarnat, que aniquila la serp -igualmente una encarnació, del mal o del contrari- a fi d'instaurar un nou ordre. Per mi, el personatge assenyalat com a musulmà està en sintonia amb aquesta iconografia avesada a la identificació d'elements malignes i conductes reprobables. A pesar de les complicacions per traçar una lectura programàtica entre les imatges, pel moment, la seva ubicació i conjugació m'indueixen a pensar en un discurs que, tot i l'ús de formes arcaïtzants, estigué en consonància amb el seu present polític.<sup>1293</sup> Els promotors de l'obra, Blasco Pérez d'Azlor (†1286) i Sancha Tovía, amb aquesta selecció iconogràfica mostraven el seu suport a la Corona i el rumb que aquesta havia engegat amb la seva política expansionista. No s'ha d'oblidar l'intens caràcter nobiliari imprès en l'estructura. En el repetitiu llenguatge heràldic present per les bigues, les posts i els perfils, ambdós personatges deixaren clara la seva proximitat envers la parella reial composta per Pere el Gran (1240-1285) i la seva esposa, la reina consort Constança de Sicília (1249-1302), com ha demostrat i documentat Carlos Garcés.<sup>1294</sup>

En contrast amb aquests exemplars de cronologia gòtica primerenca, on els caràcters cal·ligràfics semblen estar al servei de discursos complementaris, ja siguin epigràfics o polítics, hi ha sostres que emfatitzen, principalment, el potencial ornamental de l'escriptura àrab. Així considero que succeeix en el sostre procedent de la denominada

---

Ancient Greek World», *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 33, 2011, pp. 1-21. WITTKOWER, Rudolf. «Eagle and the Serpent. A study of migration of Symbols», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 2, Núm. 4, 1939, pp. 293-325.

<sup>1290</sup> Catedral de Girona, Cat. Gir. Ms. 7, ca. 975, f. 18v.

<sup>1291</sup> The John Reynolds Library, Ms. Lat. 8, finals del segle XII.

<sup>1292</sup> Archivo Histórico Nacional de Madrid, Ms. 7(11), ca. 968-970.

<sup>1293</sup> Aquesta formulació arcaïca connecta amb força precisió amb la ideologia desenvolupada contra l'Islam durant els segles altmedievals, de profund i articulat reflex en el llenguatge romànic. En aquest sentit em sembla especialment apropiada la lectura dels treballs d'Inés Monteiro, qui ha reflexionat sobre la lluita contra l'heretgia islàmica a través les representacions de cavallers en combat, els enfrontaments contra i entre bèsties així com l'ús de determinats trets gestuals i monstruosos en tant que atributs del 'musulmà', qui esdevé una encarnació mental del concepte d'alteritat: MONTEIRA, Inés. *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Collection «Méridiennes». Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2012, (vegeu els capítols II-IV).

<sup>1294</sup> GARCÉS, Carlos. «El alfarje mudéjar de los Azlor... ob. cit.

‘Casa del Judío’<sup>1295</sup> de Terol, que es creu l'antic Alcàsser reial d'Alfons el Magnànim, actualment ubicat a la *Morning Room* del Castell construït a San Simeó (Califòrnia, Estats Units d'Amèrica) pel magnat William Randolph Hearst [Figs. 117, 381].<sup>1296</sup> Datat envers l'any 1425 per Juan Cabré Aguiló, i avalat per José Miguel Merino de Cáceres<sup>1297</sup> que ha documentat l'arribada de l'embigat a la col·lecció nord-americana, aquest ostenta en les seves bigues mestres, en alternança amb els escuts heràldics amb el Senyal d'Aragó, bandes cal·ligràfiques cúfiques en espill, de les que sobresurten motius abstractes purament decoratius, que actuen d'eix de simetria. La inclusió d'aquest centre emfatitza la naturalesa geomètrica i harmònica dels caràcters d'origen àrab als que fa referència. Aquesta iconografia d'aparença lingüística, força desaperebuda en les distintes descripcions que han estat realitzades sobre l'obra, es troba realçada, sent un dels elements més preponderants quan hom l'observa. El seu èmfasi visual no només està determinat per la seva ubicació en cadascuna de les cares laterals de les bigues, on es repeteix un mínim de tres cops, sinó pel seu enquadrament en cartel·les de bandes perlades que acaben de posar-hi l'accent. La seva presència no resulta atípica, sobretot si es té en compte la cronologia. L'inici del segle XV, a la Corona d'Aragó, comptà amb dos promotors regis interessats per les formes islàmiques i la seva emulació, Martí l'Humà i Alfons el Magnànim, així com personatges com el comte Pere II d'Urgell, ocupat de la remodelació del Castell de Balaguer, antiga Suda de taifa.<sup>1298</sup>

<sup>1295</sup> CABRÉ, Juan. *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Teruel*, T. II, 1909, làmines 50-52. Document inèdit, conservat a la biblioteca del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, recurs en línia. Direcció URL: [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_teruel.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_teruel.html). Consulta: Agost 2020.

<sup>1296</sup> Torno a donar les gràcies al meu amic Pablo Ramírez García, encarregat de capturar instantànies dels sostres de la col·lecció Hearst amb la seva càmera fotogràfica durant la nostra visita al complex el maig de 2019.

<sup>1297</sup> L'embigat fou comprat el 1922 i traslladat a San Simeón dos anys més tard, procedent de la col·lecció del comte d'Almenas i gràcies a la mediació del traficant d'art Arthur Byne: MERINO DE CÁCERES, José Miguel. «El techo de la ‘Casa del Judío’ en Norteamérica», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 74, 1985, pp. 142-165. ÍDEM. «Siete techos aragoneses en Norteamérica», *Aragón Cultural*, 5, 1987, pp. 101-108. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018, pp. 494-499, 665. Altra bibliografia d'interès: BORRÁS, Gonzalo. «Arte medieval aragonés en los Estados Unidos» a, *Aragón en el Mundo*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1988, pp. 152-162, esp. 157-160. BRUN, Félix. *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero*. Terol: autoedició, 2003. HERNANDO, Pedro Luis. «Patrimonio aragonés emigrado en los Estados Unidos» a, ALVARO, María Isabel; LOMBA, Concha; PANO, José Luis (Coords.). *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 401-410, esp. 403.

<sup>1298</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «8.2.1 El trasllat d'un somni artístic: sobre la política línia de Martí l'Humà», corresponent a aquest bloc.

Aquest caràcter repetitiu i altament geomètric es recull i documenta paral·lelament en la producció lúgria catalana. En l'àmbit eclesiàstic, pot destacar-se la coberta de Sant Miquel de Montblanc (ca. 1250), on els motius cal·ligràfics pseudocúfics fan acte de presència en els bogets, d'un mode similar a com succeïx en les esglésies valencianes de Santa Maria de Llúria (1317 *ante quem*) i la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona (finals del segle XIII), sobre les que tornaré més endavant [Figs. 123-126, 382-384]. Tant en les tàbiques *in situ*<sup>1299</sup> com en les descabalades i conservades al Museu Diocesà de Tarragona (MDT 1803-01) no observo la voluntat de copiar o referenciar l'escriptura àrab sinó que més aviat s'incideix en la disposició i combinació dels motius, creant una seriació d'elements ordenada però vistosa gràcies als seus angles. Incideixo en aquest aspecte perquè aprecio en la seva mateixa ubicació –en tauletes i bogets– altres motius abstractes, aquests d'arrel geomètrica però que, com els cal·ligràfics, es dediquen a repetir decoracions de patrons proporcionats. Aquesta interpretació estètica de la massa iconogràfica pot fer-se extensiva a d'altres sostres, com el de l'hermita de Paret Delgada. Entre els vestigis conservats al Museu Diocesà de Tarragona sorgeixen tauletes amb restes de policromia on les aparents lletres cúfiques es confronten i s'emmirallen tot encapsulant detalls geomètrics (MDT D-2597) [Fig. 385]. Uns geometrismes que plaguen aquest tipus de peces [Figs. 386-388].<sup>1300</sup>

Molt més sofisticades resulten les terminacions decoratives impreses en els motius derivats de l'escriptura cúfica presents en els embigats del Palau Finestres i el Palau de Marqués de Llió [Fig. 389]. En els casos dels embigats del 'griu' (ca. 1295) i 'Pontons' (ca. 1315) és interessant fer notar com en les bigues parederes s'emplacen els motius més espectaculars, els que creen ramificacions de cadascun dels suposats grafemes [Figs. 390-391]. D'aquestes estilitzacions magnificades sorgeixen arcuacions que delimiten el propi espai ocupat per la decoració així com successions geomètriques idèntiques. En canvi, en les peces com els bogets o els llistons laterals s'assisteix a una simplificació d'aquest èmfasi ornamental sent però molt més incisiu el seu protagonisme, repetint-se mecànicament els mateixos caràcters en cadascuna de les peces, especialment en

<sup>1299</sup> FUGUET, Joan. *L'església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat...* ob. cit., pp. 38-39 (Tram F, vessant esquerra, biga 3 i Tram E, vessant dret, biga 4).

<sup>1300</sup> Vegeu les següents peces inventariades: MDT D-0239, MDT D-0241, MDT D-0246, MDT D-0248, MDT D-0249, MDT D-0259, MDT D-0261, MDT D-0264, MDT D-0271, MDT D-0280, MDT D-2592, MDT D-2593, MDT D-2608.

l'embigat del 'griu', on es tracta d'una constant [Figs. 392-393]. Aquesta característica pot fer-se extensiva a d'altres sostres procedents de l'àmbit domèstic barceloní, com els embigats del Palau Caldes-Aguilar.

En el sotacor (ca. 1355-1360) ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona, la pseudoepigrafia es fa doblement present en la biga que conté les escenes musicals i corèutiques referents a una faula esòpica, la del llop flautista i el cabrit, i el ball paròdic entre dos 'sarraïns' [Figs. 394-395]. Com en els casos anteriors, de l'escriptura simulada sorgeixen estilosos cossos geomètrics que, en aquest cas, enquadren la Tau, senyal heràldica referent al Capítol catedralici. Molt més subtil fou la seva inserció en l'estola del personatge masculí negre que dansa de forma jocosa front un altre que igualment balla amb una estola, en la que s'incloueren hexagrames [Fig. 396]. Per Antoni Conejo, qui emfatitza l'actitud hiperbòlica i irreverent dels seus moviments i gestos, es tracta de dos cristians 'disfressats', ja que ho interpreta com l'escenificació d'una festivitat d'inversió, com podia ser el *Bisbe dels Innocents*.<sup>1301</sup> Fossin sarraïns o només ho pretenguessin m'interessa recalcar com, un altre cop, el color de la pell i la pseudo escriptura cúfica s'empraren com elements visuals per distingir al personatge representat com a musulmà. El pintor encarregat de la policromia, recentment refermat com el mestre Joan de Tarragona per Licia Buttà<sup>1302</sup>, sembla que tingué a l'abast referents procedents de la cultura visual islàmica. En una de les bigues parederes torna a aparèixer una escena musical, protagonitzada per dos personatges femenins amb els cabells velats, assegudes amb les cames creuades i sostenint instruments de corda, en una postura idèntica i amb una actitud similar a com succeeix en la iconografia islàmica cortesana [Fig. 397].<sup>1303</sup> Amb tota seguretat es pretenia representar a dues musulmanes.

Més enllà d'aquestes exposicions, en l'àmbit català, Carmen Barceló i Ana Labarta han pogut identificar casos llegibles de decoració cal·ligràfica àrab. Es tracta de tretze bigues descontextualitzades (ca. 1350), trobades en l'àmbit del Palau Episcopal de

<sup>1301</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas... ob. cit., pp. 141-142.

<sup>1302</sup> Licia Buttà argumenta com les pintures del sotacor tarragoní troben paral·lel estilístic amb el retaule de la Verge del Santuari de Paret Delgada, atribuït al mestre i recentment retrobat en els fons del Museu Diocesà de Tarragona: BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini... ob. cit. Isabel Companys i Núria Montardit, prèviament, apuntaren en aquesta mateixa direcció: «El mestre pintor tres-centista Joan de Tarragona», *Universitas Tarraconensis*, IV, 1981-1982, pp. 23-36, esp. 24.

<sup>1303</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas... ob. cit., pp. 142 (nota 95)-143, 159.

Barcelona i actualment ubicades en el sostre de la darrera planta de la Casa de la Pia Almoïna, seu del Museu Diocesà de Barcelona.<sup>1304</sup> En elles, la jaculatòria «*al-mulk li-llāh*» esdevé el motiu més reproduït, localitzant-se en cadascuna de les cares laterals de les peces, enquadrades per cartel·les decorades amb un puntejat blanc [Figs. 398-400]. Els fragments d'escriptura cúfica al·ludeixen, com s'ha comentat en exemples anteriors, a una invocació d'inspiració corànica que fa referència a la divinitat i que pot traduir-se com: «el poder és de Déu», «el poder pertany a Déu» o «Déu és omnipresent».<sup>1305</sup> Ambdues autores, reconegudes arabistes, admeten com aquesta referència escrita fou de les més cèlebres, cultivant-se des del segle IX fins a la tardor medieval tant a Orient com a l'Occident islàmic, apareixent en múltiples suports plàstics, especialment en la cultura material, en objectes amb una portabilitat i circulació elevades.<sup>1306</sup>

És interessant notar com tant al Regne d'Aragó com al Principat de Catalunya, aquesta jaculatòria, més o menys degradada, és la que es fa notar en els treballs lignis. Entre aquests territoris, és en l'àmbit domèstic barceloní on el motiu aflora majorment, identificant-se també en l'edifici ubicat en el carrer Lledó número 15.<sup>1307</sup> En els Regnes de Mallorca i València el repertori epigràfic es mostra més variat i s'amplifiquen aspectes com la seva ubicació i concentració, introduint-se la identificació de bandes epigràfiques cúfiques contínues a mode de frisos així com la irrupció, aparentment exclusiva, de l'escriptura cursiva en el corpus mallorquí. Dels sostres illencs també s'ha de destacar la sublimació experimentada per la cal·ligrafia decorativa, quelcom que li esdevé únic i propi.

<sup>1304</sup> La seva ubicació original és desconeguda però foren trobades durant la restauració de la coberta de la Sala de la Trinitat del Palau Episcopal l'any 1981, on probablement foren inserides, en época incerta, a mode de pedaç: BARCELÓ, Carmen; LABARTA, Ana. «La decoración caligráfica árabe y vegetal en las vigas del Museo Diocesano de Barcelona... ob. cit., pp. 57-58, 70-71.

<sup>1305</sup> IBÍDEM, pp. 60-64.

<sup>1306</sup> En aquest sentit posen l'accent en que seria necessari l'estudi de les perioditzacions d'aquesta jaculatòria i les seves variants: «*al-mulk li-llāh*», «*al-mulk li-llāh wahda-hu*» i «*al-mulk al-dā'im li-llāh*». Altres expressions religioses, com «*al-hamdu li-llāh*» (lloat sigui Déu) sí que compten amb una acotació cronològica, sent implantada durant l'expansió de l'imperi almohade o el característic lema de la dinastia nassarita «*wa-lā gālib illā-llāh*» (Déu és l'únic vencedor): IBÍDEM, p. 60.

<sup>1307</sup> MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina...* ob. cit., pp. 173-210.

### 11.3.2.2 Desvetllant concentracions epigràfiques àrabs i decoracions cal·ligràfiques: el corpus ligni valencià i mallorquí

Anteriorment, al mencionar els motius cal·ligràfics pseudocúfics presents en les sostrades eclesiàstiques catalanes he fet al·lusió a les de l'església de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*) i la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona (finals del segle XIII). A Lliria, el seu protagonisme visual és subtil tot i que força massiu, localitzant-se en la majoria de llates de l'entrebogat i, més alternament, en els bogets i plaquetes. En les primeres les formes pseudocúfiques es desdoblen en espill, inserides en una forma abstracta de caire vegetal [Figs. 401-403].<sup>1308</sup> En els bogets són recuperades, juntament amb d'altres que presenten una lleugera sofisticació [Figs. 404-405]. En la sisena crugia, en el faldó del costat de l'epístola, les tauletes acullen successions consecutives dels mateixos caràcters, adornats per elements naturals com roleus i fulletes mentre que d'altres estan exempts de dits detalls per ser insertats en arcuacions, les mateixes que enquadren la figuració dels frisos de remat [Figs. 406-407]. Per aquesta mateixa secció discorre l'anagrama de Crist «XPS», en la seva abreviació de la paraula grega *Ἰησοῦς Χριστός*, com succeeix en les bigues procedents del convent del Carme de Valls [Fig. 408]. He de remarcar que, en el fris d'aquesta fracció línia, apareixen dues escenes de tipus religiós: la Verge Maria amb Jesús a la falda -ambdós nimbats- així com l'escena del Calvari [Figs. 409-410]. Si no fos perquè en els bogets aprecio una voluntat decorativista més que connotativa, al desbordar-se en ells repeticions de les iconografies presents en els frisos -com sirenes, éssers fantàstics, híbrids, bèsties, escenes de dansa però sobretot vegetació i geometrismes- interpretaria la presència d'aquesta referència cristològica com un element significatiu de contraposició. En aquest cas, la juxtaposició de caràcters d'arrel cúfica amb notes epigràfiques pròpies del món occidental em resulta més aviat una conseqüència espacial, determinada per la convergència de tot aquest repertori. Incideixo en l'aspecte estètic perquè, per exemple, en la cinquena crugia, en el costat de l'evangeli, s'identifica quelcom ja apreciat en el sotacor tarragoní: l'estilització superlativa de la cal·ligrafia fins al punt de desvirtuar-se i desembocar en nous cossos geomètrics [Fig. 405].

<sup>1308</sup> Sobre les especificitats pictòriques d'aquestes representacions vegeu el subcapítol «5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador», corresponent a la *Primera Part*.

A Vallibona, els bogets tornen a ser les peces escollides per albergar aquest tipus d'ornamentació [Figs. 126]. Considero que únicament entre la quarta i cinquena crugies, en els faldons corresponents al costat de l'epístola, hom pot fer-se idea de quina era la seva vertadera disposició. El seu pes compositiu original resulta absolutament incert, l'estat de conservació de l'estructura no deixa lloc a l'especulació.<sup>1309</sup> Com a Lliria, les cal·ligrafies pseudocúfiques van emmarcades per requadres lineals senzills de fons lleugerament vegetal, compost principalment per petites fulles. La resta de peces, novament acullen un ampli mostrari animal, natural i geomètric, a excepció d'algunes figures grotesques i malignes, sovint de caràcter denotadament sexual, que referenciaré en el següent capítol. A diferència del primer però, els motius d'aparença lingüística també es fan notar en components com les bigues, com he pogut observar en la quarta crugia i en bigues parederes procedents de la tercera, ambdues referents als faldons del costat de l'epístola [Figs. 125, 411-414]. Aquesta irrupció escrita troba, un altre cop, correspondències llatines, identificant-se en una de les cares inferiors d'una jàssera descabalada de la tercera crugia la inscripció pietosa «AVE [MARIA]» [Fig. 228]. Fins aquí, la precarietat patrimonial que sofreix l'obra no suposa un inconvenient, ja que les especificitats descrites troben paral·lel amb la realitat lignia de la Corona d'Aragó. El panorama decoratiu no sembla anòmal ni excessivament diferenciador. Ara bé, els problemes sorgeixen a l'hora d'interpretar un motiu de caràcter pseudoepigràfic present en una altra biga, aquesta paredera però també despenjada de l'estructura original, sent avui exposada a la Capella de la Comunió del temple. Em resulta enigmàtic detectar el seu encaix en el lateral de la representació heràldica del Senyal d'Aragó mentre que, en l'altre, apareix la visió monstruosa d'un diable amb el cos en absoluta contorsió [Figs. 415-417]. Casualitat o intencionalitat? Crec decantar-me per la segona opció, sense ser excessivament categòrica ja que el puzzle està absolutament incomplet i descompensat. He de remarcar tanmateix, que la coberta de la parròquia de l'Assumpció de la Verge, compta amb connotacions negatives il·lustrades per imatges diabòliques, nus, fal·lus i, com he mencionat, éssers deliberadament sexuats.<sup>1310</sup> I, per aquest motiu, no descarto que els motius cal·ligràfics –sobretot en el darrer cas– puguin estar al servei d'una

<sup>1309</sup> Sobre l'estat de conservació i fragmentació de la coberta vegeu el subcapítol «5.2.4 Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1310</sup> Difereixo en aquest sentit de les interpretacions d'Arturo Zaragoza, qui observa en els fal·lus imatges de tipus apotropaic. Jo, personalment, em decanto cap a un discurs moral: ZARAGOZA, Arturo. «La iglesia parroquial de Vallibona... ob. cit., p. 32. Retorno sobre aquesta qüestió en el sisè capítol d'aquest bloc.



lectura moral. Una lectura que no m'atreveixo a articular, per allò de no incòrrer en el camp de l'absoluta especulació, ja que es té una total manca d'informació iconogràfica respecte la resta de crugies així com de tots els faldons corresponents al costat de l'evangeli, que foren esbotzats el segle passat.

Si virem cap al Regne de Mallorca la situació, formalment, canvia substancialment ja que la ciutat de Palma presenta una realitat artística que li és característica.<sup>1311</sup> En l'antiga capital l'actual corpus ligni revela la presència d'un taller inèdit, actiu durant el segle XIV, que actuà indistintament en els àmbits domèstic i eclesiàstic aplicant un mateix llenguatge iconogràfic.<sup>1312</sup> L'ornamentació cal·ligràfica d'origen àrab, sempre s'hi manifesta de la mateixa manera i s'emplaça de forma continuada en unes úniques peces: els llistons de l'entrebogat i les biguetes de solera. Els sostres ubicats en els casals d'origen gòtic coneguts com Can Serra (primera planta), Can Martí Feliu<sup>1313</sup> (planta baixa i primer pis), les cases dels carrers de Can Campaner número 6 (primer pis), del Sol número 10 (planta baixa i primer pis), de la Puresa número 6 (primer pis), de Can Granada número 10 (planta baixa), de Sant Jaume número 11 (primer pis), de la Portella número 6 (primer pis), l'embigat que recorria el claustre del convent de Sant Francesc<sup>1314</sup> així com l'exemplar avui emplaçat en la sala expositiva del betlem napolità de la Fundació Juan March així ho demostren [Figs. 418-432]. Els motius discorren per l'estreta superfície en una simplificació preciosa dels grafemes i, de forma alterna, en

<sup>1311</sup> Vegeu el segon bloc, dedicat al Regne de Mallorca.

<sup>1312</sup> Entre la producció d'aquest taller es troben els embigats eclesiàstics de la sagristia de la Catedral de Palma (1304-1318) i del claustre del convent de Sant Francesc (1281-1317). Entre els exemplars domèstics poden citar-se els conjunts procedents de Can Serra (primera planta), Can Martí Feliu (vestíbul carreter i primera planta) i les cases dels carrers de Can Campaner número 6 (primera planta), de Can Granada número 10 (planta baixa i vestíbul carreter), del Sol número 10 (vestíbul i primer pis), del de la Puresa número 6 (primera planta), de Sant Jaume número 11 (primera planta), les posts inferiors del corredor dels ciris (1328) així com el sostre d'origen desconegut però avui emplaçat en les sales expositives de la Fundació Juan March. Sobre aquest argument vegeu el capítol 14 corresponent al Bloc II d'aquesta *Segona Part*. Un inventari d'aquests sostres, entre altres presents a la ciutat de Palma, pot consultar-se en accés obert en la base de dades de la Universitat de les Illes Balears «*La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca Ref. HAR2016-77032-P*». El projecte ha estat creat conjuntament entre Magdalena Cerdà, Tina Sabater, Antònia Juan, José Morata, Miquel Àngel Capellà i Marta Fernàndez i publicada l'octubre de 2020. Recurs en línia. Direcció URL: «<http://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/casaMedieval/page/about>». Consulta: octubre 2020.

<sup>1313</sup> El sostre present en la galeria d'aquest mateix casal no ostenta els mateixos motius que els exemplars de la primera planta, assimilant-se a les decoracions vegetals i abstractes presents en l'embigat procedent de Can Pontivich, avui custodi a la reserva del Museu de Mallorca (NIG 23723). Tanmateix, sí que comparteix amb el primer, en les bigues de solera, idèntics motius cal·ligràfics d'arrel cúfica.

<sup>1314</sup> Sobre la realitat patrimonial d'aquest sostre vegeu el subcapítol «2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares'», corresponent a la *Primera Part*.

sorgeixen petits punts decoratius, com si es tractés d'una sublimació dels signes diacrítics. L'embigat de la sagristia de la Seu de Palma, recuperat l'any 2012, també forma part de la producció del taller però, a diferència de la resta, dits motius no li foren incorporats.

L'embigat procedent de Can Pontivich<sup>1315</sup>, al carrer de Pont i Vich número 1 de Palma ostenta, com succeeix en els sostres del corpus anterior, decoracions abstractes d'arrel vegetal i pseudocúfiques, tot i que diferents en execució i forma [Fig. 433]. Gràcies a Magdalena Quiroga sabem que l'heràldica present en les bigues mestres, repetida fins a quatre vegades per cadascuna de les cares laterals, correspon al llinatge dels Montçó (sis flors de lis d'or col·locades en 3-2-1 sobre camp d'atzur) [Fig. 434].<sup>1316</sup> La família, d'origen lleidatà, s'afincà a l'Illa arran la seva participació en la conquesta, beneficiant-se del repartiment general. Entre els primers membres documentats sobresurten Guillem i Pere de Montçó, ambdós jurisperits i actius a la ciutat durant el primer terç del segle XIV.<sup>1317</sup> Retornant a la qüestió iconogràfica, tots i cadascun dels bogets de l'enteixinat compten amb la mateixa seqüència cal·ligràfica, carent de contingut textual, que s'alterna cromàticament en blanc i negre, amb un denotat caràcter decoratiu [Figs. 435-436].<sup>1318</sup> A jutjar per les fotografies publicades per Elvira González en l'article pòstum sobre l'enteixinat procedent de la casa del carrer Sant Gaietà número 5 de la ciutat, l'exemplar compartia aquesta característica amb el primer [Figs. 197-198].<sup>1319</sup> Malauradament, l'any 2007 fou víctima de la crema del polígon industrial de Son Fuster, que albergava part del dipòsit patrimonial, passant a engrossir la lamentable llista de sostres perduts.<sup>1320</sup> Gràcies al professor José Morata puc afirmar que no foren els únics,

<sup>1315</sup> El sostre actualment es custodia a la reserva del Museu de Mallorca (NIG 23723). Agraïxo a la direcció de la institució, al Sr. Bartomeu Salvà Simonet, i a la conservadora, la Sra. Rosa Maria Aguiló l'haver-me permès estudiar l'obra *in situ* així com realitzar-ne fotografies. Sobretot agraïxo a Conservació la paciència demostrada front la intermitent correspondència online, resolent tots els meus dubtes i acollint-me en les oficines i biblioteca del Museu durant breus però intenses jornades, analitzant el seu fons bibliogràfic, documental i gràfic.

<sup>1316</sup> QUIROGA, Magdalena. *Catàlegs del Museu de Mallorca...* ob. cit., pp. 208-209.

<sup>1317</sup> Passat l'equador del segle XIV, els Montçó, consten com a part de la noblesa mallorquin destacant-se, ja al segle XV, Guillem de Montçó, qui fou doctor en dret i canonge i oficial del bisbe de Mallorca l'any 1435: IBÍDEM, p. 208.

<sup>1318</sup> Vegeu la nota 1249.

<sup>1319</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. In memoriam», *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 385-398, esp. 391 (Fotos 4-5).

<sup>1320</sup> DÍAZ, Mariana. «El incendio destruye dos artesonados del siglo XIV y de estilo mudéjar», *UH|Sucesos*, 20/01/2007, recurs en línea. Direcció URL:

altres embigats domèstics amb el 100% dels seus bogets amb decoració pseudocúfica són: l'ubicat en la planta baixa de la casa del carrer de Can Granada 10<sup>1321</sup> i el procedent de la galeria del casal conegut com Can Martí Feliu.<sup>1322</sup> En tots ells la fórmula pseudoepigràfica, multiplicada per desenes, s'insereix entre la vegetació polícroma i les sanefes compostades per estrelletes de vuit puntes de les biguetes, similars a les que un dia ostentà la coberta de l'oratori de Santa Magdalena d'Inca<sup>1323</sup> i les que encara són presents en obres com: els laterals del púlpit (ca. 1300) exposat al Museu Diocesà de Palma i procedent de la desapareguda església del Pla de Sant Jordi,<sup>1324</sup> l'embigat de la sagristia de la Seu, el casal del carrer Can Campaner número 6 (primer pis), el forjat de la planta baixa de Can Juncosa al carrer de Sant Nicolau número 12, les restes d'una biga reutilitzada i trobada en el terrat de Can Martí Feliu,<sup>1325</sup> els sostres de la primera planta i la inferior del carrer Sol número 10, el procedent de la planta baixa del Col·legi de la Sapiència i l'embigat de la sala expositiva de la Fundació Juan March [Figs. 437-449].

La monotonia, o més ben dit, la mecanització ornamental dels bogets no resulta excepcionalment anòmala ja que el corpus domèstic barceloní, en certa manera, presenta característiques coincidents. Com he comentat, en l'embigat 'del griu' (ca. 1295) del Palau Marqués de Llió succeeix quelcom similar. A banda d'aquests trets, el que més m'interessa ressaltar és la sorpresa experimentada al comprovar com les bandes cúfiques dels forjats procedents del Palau Joan Valeriola de València i de la desapareguda Casa del Delme de Sagunt no eren pas *unicums* a la Corona d'Aragó, sinó que l'embigat de Can Pontivich també les ostentava [Figs. 450-451]. En el sostre mallorquí, la secció perimetral inferior, presenta un mostreig de decoració i epigrafia

---

«<https://www.ultimahora.es/sucesos/ultimas/2007/01/20/507477/incendio-destruye-dos-artesonados-del-siglo-xiv-estilo-mudejar.html>». Consulta: octubre 2018.

<sup>1321</sup> Aquest embigat, iconogràficament, ostenta el repertori característic del primer taller tot i que incorporà en els seus bogets formes pseudocúfiques exactes a les de Can Pontivich.

<sup>1322</sup> He d'agrair al Dr. Josep Morata, apreciadíssim docent -ara jubilat- de la UIB, la seva predisposició i generositat per compartir-me no només els seus coneixements sobre els exemplars lignis mallorquins sinó el material fotogràfic recopilat durant uns llargs anys en els que els sostres foren un patrimoni absolutament oblidat. Afortunadament, la situació comença a revertir-se (vegeu la nota 1312).

<sup>1323</sup> Sobre la història patrimonial de l'oratori vegeu el subcapítol «2.1.2 El paper de la 'Societat Arqueològica Lul·liana' i els seus membres», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1324</sup> Sobre l'església vegeu: BERNAT, Margalida; SERRA, Jaume. «La iglesia del Prat de Sant Jordi según los apuntes de Rafael de Ysasi a 'Oratorios Primitivos de Mallorca'» a, LOZANO, Antoni; RIERA, Magdalena; ROSSELLÓ, Guillem (Coord.). *Arquitectura e ingeniería popular en Mallorca: actas del VII Congreso 'Nuestro Patrimonio Cultural'*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 2006, pp. 15-42.

<sup>1325</sup> Sobre aquesta peça vegeu la fitxa 0166 de la base de dades de la UIB «*La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca Ref. HAR2016-77032-P*».

àrabs, que convergeixen en un joc dispositiu. En cadascuna de les seccions de les bigues parederes laterals apareix una palmeta inscrita en la fusta, algunes amb petites restes de colradura, flanquejades per ambdós costats per un motiu cal·ligràfic llegible de cromatismes alterns i força comú en la cultura material islàmica, especialment en tèxtils i ceràmiques: «*al-‘āfiya*», degradat i aparentment abreviat «*alafia* لعا» [Fig. 452].<sup>1326</sup> L'expressió formava part del lèxic relacionat amb la temàtica del benestar, força popular durant la dominació almohade, la darrera dinastia musulmana que tingué el control de l'Illa.<sup>1327</sup> Aquest desig de benaurança i les al·lusions al sentiment de gràcia, és un altre dels aspectes en comú amb el sostre valencià del Palau Joan Valeriola, on es repeteix contínuament la fórmula «*al-Ni‘ma النعمة*». I, en les posts que rematen l'encontre de l'estructura lígnia amb els murs, es succeeix una seqüència pseudoepigràfica cúfica, d'on subratllo les gràcils ramificacions dels grafemes [Fig. 453]. Les característiques formals d'aquests semblen similars a les d'un embigat actualment desconegut però dibuixat i publicat per Bartolomé Ferrá el 1899 [Fig. 454].<sup>1328</sup>

Mencionar també que en les bigues parederes del forjat de la planta baixa de Can Juncosa, situat al carrer de Sant Nicolau 12 de Palma, aprecio motius cal·ligràfics àrabs, tot i que el pèssim estat de conservació de l'obra no permet discernir si es tracta d'una decoració vertaderament llegible [Fig. 421].<sup>1329</sup>

Bons desitjos, a través de l'escriptura àrab però en aquest cas cursiva o *nasjí*, foren igualment impresos en un tercer sostre mallorquí, el situat en la planta inferior de Can Sureda d'Artà, també conegut com Ca'n Verí i avui ocupat pel Centre Cultural Contemporani Pelaires (Carrer Verí 3 de Palma) [Figs. 455-458]. Com en els anteriors, les seccions de les bigues parederes foren les escollides per albergar els epígrafs, creant una seqüència similar a la dels frisos que només es veu interrompuda per les incisions heràldiques, emmarcades per estrelles de vuit puntes, que no he pogut identificar. La seva precària situació patrimonial, ha provocat una pèrdua gairebé completa de la capa pictòrica original, permetent només la identificació de dos motius: «*al-‘Izza عزة*» (Glòria

<sup>1326</sup> Vegeu la nota 1249.

<sup>1327</sup> MARTÍNEZ, Maria Antonia. «El proyecto almohade... ob. cit., pp. 139-157, esp. 146-147.

<sup>1328</sup> FERRÁ, Bartolomé. «Nuestra Lámina. Techos artísticos de Mallorca. Lam. CXXII», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VIII, Any XV, Núm. 226, Gener 1899, p. 16.

<sup>1329</sup> Sobre aquest embigat vegeu la fitxa 0179 de la base de dades de la Universitat de les Illes Balears «*La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca Ref. HAR2016-77032-P*»

o poder) i «*al-Baqā* ['] البقا [ء]» (Llarga vida) [Fig. 459].<sup>1330</sup> El casal té orígens gòtics tot i que sofrí una important reforma al segle XVI. La seva primera denominació, Ca'n Verí, vingué determinada per la titularitat de la casa per part d'aquest llinatge des de l'any 1447, podent-se observar el seu emblema (tres llunes menguants) en el dintell situat en l'accès de l'actual Galeria, oberta el 1990.<sup>1331</sup>

Fora de la ciutat de Palma, en el bell enclavament natural de la Serra de Tramuntana, dins el terme municipal de Bunyola, es troben els Jardins d'Alfàbia, que amaguen un imponent tresor ligni no prou conegut.<sup>1332</sup> En origen fou una alqueria islàmica, de topònim documentat,<sup>1333</sup> recollint-se en la *Remembrança* de Nunyo Sanç, senyor de Rosselló i la Cerdanya que participà activament en les conquestes de les Balears.<sup>1334</sup> El seu compromís amb la Corona li reportà sucoses propietats, derivades del repartiment de terres, sent-ne ell un dels principals beneficiaris.<sup>1335</sup> Alfàbia formava part del districte de 'Bunyūla-Musūh', que es trobava dins la nòmina de noves possessions de dit personatge.<sup>1336</sup> Gràcies a Helena Kirchner es coneix que, amb anterioritat a la dominació

<sup>1330</sup> Vegeu la nota 1249.

<sup>1331</sup> Gabriel Verí i Serra, doctor en lleis, adquirí l'edifici propietat del mercader Bernat Morell i, anteriorment, l'amo n'havia estat Blai de Tagamanent. Al segle XVI, el casal s'amplià absorbint les cases de Pere Dameto i Miquel Mataró. Sobre els titulars del casal i la seva arquitectura i interiors vegeu: MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina. *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, Vol. 1. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1988, p. 126. Altra bibliografia d'interès: GAMBÚS, Mercedes; MASSANET, Maria. *Itinerarios arquitectónicos de las Islas Baleares*. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1987, p. 73.

<sup>1332</sup> Agraïixo a la gerència dels Jardins, especialment a la Sra. Cristina Zaforteza, les facilitats ofertes durant la meua visita, permetent que irrompés amb l'equip fotogràfic en l'accès on es troba ubicat el sostre. Sobre la història moderna i contemporània del lloc vegeu: PASCUAL, Aina; LLABRÉS, Jaume. *Alfàbia: història dels jardins i del patrocini artístic dels seus promotors (1740-1860)*. Mallorca: Ajuntament de Bunyola, 2001. PASCUAL, Aina. *La configuración del jardín artístico en el siglo XVIII: Gabriel de Berga y la reforma barroca de Alfàbia*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 2000. RIPOLL, Lluís. *Alfàbia y sus jardines*. Palma de Mallorca: Talleres Mossén Alcover, 1954. ROMAN, Júlia. «Jardins d'Alfàbia (Mallorca): Materialitat, concepte i interpretació», *Materialidades. Perspectivas en cultura material*, Vol. 4, 2016, pp. 63-87.

<sup>1333</sup> Segons l'autor podria derivar del terme «*al-hawīya*» (estany petit), probablement motivat per la presència d'un sistema hidràulic d'irrigació: ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *El Islam en las Islas Baleares: Mallorca musulmana según la Remembrança de Nunyo Sanç y el Repartiment de Mallorca*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2007, p. 223 (Alfàbia 041).

<sup>1334</sup> Sobre la seva persona i actuacions vegeu: CATEURA, Pau. «La repoblació nobiliària de Mallorca per Nunó Sans», *Montpellier, la Couronne d'Aragon et les pays de Langue d'Oc (1204-1349): actes du XIIe Congrès d'histoire de la Couronne d'Aragon, Montpellier 26-29 septembre 1985*, Vol. 2. Montpellier: Société Archéologique de Montpellier, 1988, pp. 99-114. TRETON, Rodrigue; VINAS, Robert. «Le testament de Nunó Sanç, seigneur de Roussillon et de Cerdagne», *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 28, 2017, recurs en línia. Direcció URL: «<https://doi.org/10.4000/e-spania.27026>». Consulta: octubre 2020.

<sup>1335</sup> MUT, Antoni; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *La 'Remembrança' de Nunyo Sanç: Una relació de les seves propietats a la ruralia de Mallorca*. Palma de Mallorca: Govern Balear, 1993.

<sup>1336</sup> ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *El Islam en las Islas Baleares...* ob. cit., pp. 222-225.

cristiana, l'alqueria hauria estat controlada per un grup clànic d'origen bereber, els Banu Furanik.<sup>1337</sup> La propietat, amb el canvi de govern i el procés colonitzador, passà a mans dels Bennàsser, un llinatge musulmà que front l'ofensiva militar del Conqueridor, optà per aliar-s'hi.<sup>1338</sup> Joan Abennàsser 'Arrom', documentat des del 1240, és una de les primeres figures que apareixen al capdavant de la 'nova' senyoria feudal. Pere de Montaner i Magdalena Riera, a partir l'estudi del seu testament, arriben a la conclusió que els Bennàsser, durant la generació post conquesta, continuaren cultivant l'àrab i practicaren l'Islam així com mantingueren una estructura familiar excepcionalment nombrosa, seguint el model clànic, que desestimaren posteriorment en favor del model instaurat pels colons.<sup>1339</sup> Saberem anticipar-se i tragueren rèdit a la situació política, emparentant-se per via matrimonial amb l'elit social mallorquina, com els Santjoan, els Pax, els Brondo, els Vivot, els Tèrmens i els Santacília. D'aquesta manera, en les dècades posteriors a la constitució del Regne de Mallorca aconseguiren formar part del braç noble de l'illa.

Aquest ascens i estatus social es troba imprès, mitjançant el llenguatge heràldic, en el sostre actualment ubicat en el primer tram del pas forà o vestíbul dels Jardins. El seu emblema, un lleó rampant en or sobre camp de gules<sup>1340</sup>, s'identifica en els seus perímetres inferiors, tant en els perfils dels frisos com en les guixerries de remat [Figs. 460-461]. Igualment, tot i que es tracta de representacions més subtils, he pogut comprovar com l'heràldica apareix en algunes de les peces que conformen els panells de l'estructura tronco-piramidal [Figs. 462-463]. En les guixerries, l'escut dels Bennàsser s'alterna amb al·lusions al govern cristià de Mallorca i, entre les cartel·les que els connecten, discorren inscripcions àrabs: «La felicitat i la prosperitat són de Déu», «La glòria eterna i l'Imperi són de Déu», «L'Imperi perpetu i la glòria són de Déu», «La felicitat i la prosperitat són de Déu», «L'imperi és de Déu i la duració és de Déu» en el tram nord, llegibles de dreta a esquerra. En els trams oest i sud: «La glòria és de Déu i la duració és de Déu», «L'imperi és de Déu i la duració és de Déu», «La felicitat i la

<sup>1337</sup> KIRCHNER, Helena. *La construcció de l'espai pagès a Mayurqa: les Valls de Bunyola, Orient, Coanegra i Alaró*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 206.

<sup>1338</sup> MONTANER, Pedro; BERNABÉ, Luis F. «Los Bennàsser d'Alfàbia: del clan andalusí al 'llinatge' catalán» a, *Homenatge a Antoni Mut Calafell: arxiver*. Palma de Mallorca: Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1993, pp. 123-207, esp. 178-181.

<sup>1339</sup> IBÍDEM, pp. 184-202.

<sup>1340</sup> Sobre l'heràldica dels Bennàsser vegeu: IBÍDEM, pp. 177-178.

prosperitat són de Déu», «L'imperi és de Déu i la prosperitat és de Déu», «La felicitat, la prosperitat i la benaurança són de Déu».<sup>1341</sup> Poden interpretar-se aquests elements com a signes, socials i religiosos, de la identitat dels promotors? El saber arquitectònic rere l'obra i la seva decoració, al meu parer, parlen sobre aquesta realitat cultural inherent en la vida dels Bennàsser, en l'encaix del seu passat familiar i la comprensió i adaptació al nou present.

L'estructura, tècnicament, respon al tipus almohade trobant paral·lel amb l'enteixinat procedent de la mesquita Kutubiyya de Marrakesh [Figs. 464-465].<sup>1342</sup> La temàtica vegetal de cadascuna de les peces que conformen els quatre panells trapezoïdals s'assimila a la de l'entrebogat de Can Pontivich [Figs. 466-467]. Així mateix, els elements inscrits en la fusta, unes rosetes de vuit fulles enquadrades per llaceries geomètriques i estrellades recorden a la decoració de l'antic corredor dels ciris de la Catedral de Palma (1328 *ante quem*) [Figs. 468-469]. I, finalment, és interessant notar com en els frisos els motius cal·ligràfics cúfics foren treballats amb exquisides geometries i arcuacions, creant sanefes ordenades i repetitives [Figs. 470-472]. Les ramificacions i conversions dels grafemes en cossos geomètrics harmoniosos és quelcom que també s'aprecia en les bigues mestres de l'embogat ubicat en el primer pis de Can Poderós de Palma [Fig. 473].<sup>1343</sup> Així mateix, els nusos geomètrics que connecten alguns d'aquests caràcters troben paral·lel amb les seqüències ornamentals i pseudocúfiques de Can Pontivich. L'escenari ligni mallorquí, a diferència d'altres que formen part de la Corona d'Aragó, mostra una compactació en el seu univers decoratiu, existint un llenguatge formalitzat i estandarditzat a l'illa que amb certa assiduïtat fou usat de forma mecànica a l'hora de policromar les estructures.

<sup>1341</sup> Aquestes transcripcions foren proporcionades per la gerència dels Jardins d'Alfàbia i, igualment, es troben disponibles en la cartelleria informativa sobre l'enteixinat. Es basen en els següents estudis: BUSQUETS, Jaume. «Notas. Las inscripciones árabes de Alfàbia», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Vol. XXXI, 1956, pp. 305-307. Les transcripcions foren incloses a: PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teories de les Arts*, 12, 1974, p. 149.

<sup>1342</sup> BASSET, Henri; TERRASSE, Henri. *Sanctuaires et forteresses almohades*. París: Larose, 1932, pl. XXIV. KAPITAÏKIN, Lev. «The daughter of Al-Andalus: Interrelations between Norman Sicily and the Muslim West», *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*, 25:1, 2013, pp. 113-134, esp. 122 (Fig. 4).

<sup>1343</sup> Sobre aquest embogat vegeu la fitxa 0140 de la base de dades de la Universitat de les Illes Balears «La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca Ref. HAR2016-77032-P».

Les característiques iconogràfiques i tècniques descrites han fet que el sostre d'Alfàbia estigui popularment considerat com «únic exemplar a Mallorca del tipus anomenat enteixinat d'època post-islàmica, d'estil mudèjar».<sup>1344</sup> Aquesta concepció tanmateix és errònia, fins i tot des de l'academicisme més 'tradicionalista'. Només cal atendre al títol emprat per Joana Maria Palau i Luis Plantalamor en el seu ja clàssic estudi 'Techumbres mudéjares en Mallorca' on, a banda d'Alfàbia, es recull un mostreig –ara desactualitzat– de sostres presents a la capital mallorquina, que s'englobaren sota la mateixa categoria.<sup>1345</sup> Potser caldria subratllar que, com succeeix a l'Aragó amb l'encavallada de la Catedral de Terol, el sostre dels Jardins d'Alfàbia, ara per ara, és únic a Mallorca en tant que model arquitectònic islàmic.<sup>1346</sup>

I, en relació amb aquest argument, m'interessa rescatar el següent plantejament: Pot l'epigrafia àrab o els motius cal·ligràfics que l'emulen i en deriven ser suficients per categoritzar un treball ligni sota aquesta etiqueta?<sup>1347</sup> En determinats moments, la historiografia, ha tendit a assimilar els motius d'arrel islàmica com a sinònim de la presència i activitat d'una mà d'obra artesana musulmana. L'equació però no és del tot acurada ja que, els pintors cristians, participaren d'igual manera del panorama formal descrit, imitant i reformulant els models andalusins. Uns models per a res aliens, eren part del seu context cultural i, conseqüentment, els tenien a l'abast i, amb els temps, acabaren sent propis. Així mateix, reduir el debat històric i artístic a una qüestió d'autoria en base a motius ètnics o religiosos poc diu de la realitat medieval, més aviat parla de l'aproximació contemporània a l'argument.<sup>1348</sup> Amb independència de l'ètnia

<sup>1344</sup> Aquesta és una de les frases de reclam turístic presents en la cartellera informativa dels Jardins d'Alfàbia.

<sup>1345</sup> PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares en Mallorca... ob. cit., pp. 143-166.

<sup>1346</sup> V.V.A.A. *La techumbre de la Catedral de Teruel: Restauración 1999*. Saragossa: Diputación General de Aragón, 1999, pp. 31-40.

<sup>1347</sup> GARCÍA NISTAL, Joaquín. «¿Artesonados mudéjares? De algunas cuestiones terminológicas e investigadoras en los estudios sobre carpintería de armar española», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2013, pp. 211-223, esp. 213-216.

<sup>1348</sup> «[...] una y otra vez los historiadores nos enredamos en los mismos asuntos de aspecto formal (elementos decorativos, utilización de determinados materiales, el origen confesional de la mano de obra, una supuesta forma de trabajo), por mucho que digamos que las influencias son más profundas y por más que intentemos revalorizar el arte tradicional de la madera, el ladrillo, el adobe, el yeso, la cal y la mampostería. A nuestro parecer todo queda muy bien resumido en las siguientes palabras del profesor Fernando Marías: '... el análisis de la producción mudéjar constituye una complicada trampa para el historiador, que debe enfrentarse con un conjunto de hechos aparentemente unitario e interpretable de manera global, pero en realidad plural y heterogéneo al que hay que aplicar muy diferentes categorías analíticas...': RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Castilla y Al-Andalus... ob. cit., p. 33 (nota 70).



dels executors el que és evident és que hi hagué una demanda d'un determinat tipus de productes i repertoris.

En aquest sentit, crec que és necessari seguir reivindicant la implementació d'una nova metodologia a l'hora d'abordar i estudiar la fusteria medieval. En recents estudis sobre la cultura material mediterrània, especialment des del tèxtil, aquests actualitzats paràmetres ja estant sent aplicats, entenent que la identitat religiosa, quan s'aplica a la producció artística, no fou ni tant pertinent ni tant binària.<sup>1349</sup> Cal analitzar aquestes produccions -sobretot els sostres perquè l'etiqueta 'mudèjar' se'ls ha imposat sense gaires excepcions- com a fruit d'un context plural on la identitat cultural dels objectes, la iconografia i les tècniques constructives i artesanes fou mal·leable, fet que entra en conflicte amb els preceptes metodològics fixats des del segle XIX.<sup>1350</sup> Aquesta concepció del passat segueix arrossegant-se, dins i fora l'Acadèmia. Val la pena parar major atenció a les circumstàncies històriques i concretament a les figures dels comitents, sobretot a les seves intencions i polítiques artístiques, ja que no hi hagué un model

<sup>1349</sup> Aquest canvi de paradigma en la metodologia pot apreciar-se en estudis de rabiosa actualitat, tals com: RODRÍGUEZ, Laura; CABRERA-LAFUENTE, Ana. «New approaches in Mediterranean textile studies: Andalusí textiles as case study» a, VRYZIDIS, Nikolaos (Ed.). *The hidden life of textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean. Contexts and cross-cultural encounters in the Islamic, Latinate and Eastern Christian Worlds*. Turnhout: Brepols, 2020, pp. 17-44. Sobre l'erradicació de determinats paràmetres de 'classificació' vegeu: CABRERA, Ana. «Proyecto 'Interwoven' y la evaluación del coleccionismo de tejidos medievales de la península ibérica en el Victoria and Albert Museum de Londres» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2019, pp. 398-420, esp. 403-407. FELICIANO, Maria Judith. «More than a name: the lasting legacy of mudejarismo in viceregal ceramic studies» a, DÍAZ, Patricia; GALÍ, Montserrat; KRIEGER, Peter (Eds.). *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. Mèxic: Universidad Autónoma de México, 2012, pp. 467-486. Són igualment d'interès les reflexions finals d'Amadeo Serra a: «Convivencia, asimilación y rechazo... ob. cit., pp. 46-48.

<sup>1350</sup> Sobre el naixement de l'estil 'mudèjar': DE LOS RÍOS, José Amador. *El estilo mudéjar en arquitectura*. París: Institut d'Etudes Hispaniques, 1965. GARCÍA NISTAL, Joaquín. «La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido» a, *XII Simposio Internacional de Mudejarismo: actas Teruel 14-16 de septiembre de 2011*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares, 2013, pp. 199-211. Per una revisió crítica del fenomen vegeu: GARCÍA NISTAL, Joaquín. «El mudéjar o la formulación romántica de un estilo medieval hispánico», *Perspectives contemporaines sur le monde médiéval*, 4-6 diciembre, 2009, pp. 242-247. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquanta ans après», *Perspective: actualité en histoire de l'art*, 2, 2009, pp. 277-286. URQUÍZAR, Antonio. «La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, T. 22-23, 2009-2010, pp. 201-216. Sobre els assajos definitoris consulteu: BORRÁS, Gonzalo. *El arte mudéjar*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1990 («Capítulos I-III» de la Primera Part i «Capítulo IV» de la Segona). ÍDEM. «El mudéjar como constante artística» a, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo: 15-17 Septiembre 1975*. Terol: Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 29-40. ÍDEM. «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 409-424.

d'assimilació únic. Com ja he vingut remarcant, els monarques i la cultura de cort així com l'elit social no adoptaren una posició hermètica respecte el llegat islàmic peninsular i mediterrani.

Partint d'aquest ferm pressupòsit no resulta sorprenent, sinó més aviat estimulants, la identificació de decoracions cal·ligràfiques d'origen àrab en obres sobre les que no sol orbitar el títol 'mudèjar'. En l'àmbit de la pintura italianitzant catalana apareixen una sèrie de pintors, partint del nucli de taller dels Bassa, que incorporaren en les vestidures de personatges i espais arquitectònics sacres, aquest tipus d'ornamentació.<sup>1351</sup> En aquest sentit recupero el retaule de Santa Anna per la capella de l'Almudaina, contractat en origen pels Bassa el 1345 i finalitzat entre 1353-58 pel taller de Ramon Destorrents [Fig. 474].<sup>1352</sup> El mantell blau de la Verge presenta un ribetejat daurat que, si s'observa amb atenció, no mostra els habituals detalls preciosistes tèxtils sinó que inclou motius de base cal·ligràfica [Fig. 475]. Quelcom similar, tot i que resulta molt més evident que els caràcters deriven de l'escriptura àrab, succeeix en la taula procedent de l'església de Santa Oliva del Baix Penedès, d'atribució fluida entre Destorrents i els germans Serra [Figs. 476-477].<sup>1353</sup> La seva inclusió ha d'entendre's des del punt de vista material? Les manufactures d'origen islàmic foren quelcom apreciat, un signe d'alta sofisticació en els contextos cristians, un producte sumptuari.<sup>1354</sup>

<sup>1351</sup> Agraeixo a la Dra. Licia Buttà que em fes cercar en aquesta direcció, assenyalant aquest context pictòric com a potencial font de coneixement per la comprensió i migració d'aquest repertori cal·ligràfic.

<sup>1352</sup> ALCOY, Rosa. *El Retaule de Santa Anna del Castell Reial de Mallorca i els seus Mestres: dels Bassa a Destorrents, 1345-1358*. Palma de Mallorca: J.J. de Olaneta, 2000. ÍDEM. «Arnau Bassa, hereu i intèrpret» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 170-187.

<sup>1353</sup> ALCOY, Rosa. «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 234-250. Vegeu també: ÍDEM. «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, 2015, pp. 135-148.

<sup>1354</sup> També podria incórrer en el discurs polític, el de la supremacia entre religions però el denotat caràcter material de les representacions i concretament de les vestidures em declinen a pensar, almenys *a priori*, en la presència de les decoracions cal·ligràfiques com a símbol de prestigi, com un signe d'identitat del tèxtil i la seva vàlua. Sobre aquestes qüestions i dicotomies vegeu: RODRÍGUEZ, Laura. «El Mediterráneo y la internacionalización de la producción textil medieval» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2019, pp. 17-50, esp. 20-25.

Fora l'òrbita i herència dels Bassa, canviant de sector productiu, en les portes del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella<sup>1355</sup> de l'altar major de la Catedral de Tortosa (ca. 1351) destaco la taula intermèdia del porticó esquerra, l'empresonament de Crist, on un dels soldats ostenta una aparent inscripció aràbiga en el pit de la seva armadura [Fig. 478].<sup>1356</sup> Seguint en terres tarragonines, concretament d'entre el catàleg del mestre de Santa Coloma de Queralt, resalto el retaule de Sant Bartomeu (1350-1375)<sup>1357</sup> del Museu Diocesà de Tarragona (MDT 2942), anteriorment atribuït a Joan de Tarragona per Josep Gudiol [Fig. 479].<sup>1358</sup> El moble litúrgic, compartimentat en tres cossos rectangulars amb acabaments triangulars, com el retaule dels Sant Joans de 1356<sup>1359</sup> (MNAC 00435-1) i seguint el model senès, ostenta en dues ocasions la inclusió de pseudoepigrafia cúfica. Pot identificar-se en el coll de les vestidures de Sant Bartomeu, protagonista de la taula central, i en l'arquitectura de fons de l'Anunciació, ubicada en la part superior del carrer lateral esquerra [Fig. 480].

En les darreries del segle XIV, el perfil italianitzant es mantingué, però l'hegemonia pictòrica barcelonina perdé força amb l'aparició de nous centres i figures. València, en

<sup>1355</sup> CONEJO, Antoni. «El retaule de la Verge de l'Estrella de Tortosa: introducció dels corrents italianitzants en la pintura de mitjan segle XIV a les terres de Tarragona», *Lambard: Estudis d'art medieval*, Vol. X, 1997, pp. 11-50. ALCOY, Rosa; BUTTÀ, Licia. «La pintura italianitzant a Tortosa» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 221-224.

<sup>1356</sup> Licia Buttà publicarà properament una revisió de l'argument, incidint en els aspectes estilístics de l'obra i desenmascarant aspectes fins ara difusos rere una personalitat artística anònima, la del mestre de Tortosa. Un pintor amb una herència italiana experimentada en primera persona: ALANYÀ, Josep; BUTTÀ, Licia; ROONTHIVA, Voravit. *El retaule major de la catedral de Tortosa*, Col·lecció Memoria Artium. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.

<sup>1357</sup> Aquesta datació correspon a l'acotada per Isabel Companys i l'acceptada pel Museu: «Taula central del retaule de Sant Bartomeu» a, MARTÍ, Josep (Comissari). *Pallium: exposició d'art i documentació de la memòria de Sant Fructuós al triomf de Santa Tecla*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1992, p. 99 (núm. inventari 47). Per un breu estat de la qüestió sobre el debat cronològic vegeu: CONEJO, Antoni. «El retaule de la Verge de l'Estrella... ob. cit., pp. 24-25. Per una revisió del contingut iconogràfic consulteu: BUTTÀ, Licia. «Peregrinus et exorcista. El nacimiento legendario de San Bartolomé en la hagiografía y la cultura visual de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 2021 (pendent de publicació).

<sup>1358</sup> GUDIOL, Josep. *Pintura gòtica*, *Ars Hispaniae* IX. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1955, p. 85. Sobre la reorientació de l'autoria vegeu: SUREDA, Joan. *El gòtic català*, Vol. I. Barcelona: Editorial Hogal del Libro, 1977, pp. 123-127.

<sup>1359</sup> COLL, Gaspar. «El retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt: noves aportacions a la seva cronologia», *Acta Mediaevalia*, 9, 1988, pp. 261-280. Sobre el Retaule vegeu: ALCOY, Rosa. «Retaule dels Sants Joans» a, *Exposició Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Butlletí de comanda del catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, p. 236. Sobre el Mestre consulteu: ALCOY, Rosa. «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels sants Joans», *Recull*, 4, 1996, pp. 7-26. ALCOY, Rosa; BUTTÀ, Licia. «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 216-219.

aquest sentit, florí durant el segle XV amb la irrupció de virtuosos com Marçal de Sax, de qui Robert Cuenca ensalça el Sant Soterrament, retaule perdut el 1936 procedent del Monestir del Puig, per la inclusió de la *Sahada* en el sarcòfag de Crist [Fig. 481].<sup>1360</sup> Una al·lusió, o testificació, sobre el Déu únic. Seguint en el territori, però realitzant un salt temporal a l'edat moderna, el llenguatge renaixentista del 1500 seguí cultivant l'hibridisme cultural, emmirallant-se en els models islàmics, traslladant fórmules epigràfiques a les representacions religioses per mitjà del tèxtil, una manufactura de prestigi que estigué present en els tallers dels pintors dels segles XV i XVI en tant que objecte d'attrezzo, tal i com subratlla Araceli Moreno a propòsit les taules del retaule major de la Catedral de València (1506-1510) [Fig. 482].<sup>1361</sup>

L'argument, interessantíssim en si mateix, requereix d'una major investigació paral·lela que articuli les motivacions i migració d'aquest repertori cal·ligràfic present en el llenguatge gòtic de la Corona d'Aragó, que basculà des del trecento fins al període internacional, amb connotacions que dubto que fossin estàtiques degut a l'ampli lapse temporal en el que tingueren lloc. Tot i així, em resulta necessari recalcar l'existència d'un vast escenari plàstic que sovint no es veu referenciat i no caure en l'aïllament de la cultura visual islàmica, i més concretament dels motius de base lingüística, a uns únics àmbits productius. És a dir, encara hi ha una realitat artística per descobrir i valorar.

Ara bé, els grafemes i mots d'origen àrab, especialment els llegibles, aglutinats en els sostres exposats presenten unes característiques que els hi són compartides amb la cultura material, a la que considero motor transmissor.

### 11.3.3 La cultura material: vies d'introducció i circulació del repertori epigràfic àrab

La informació epigràfica recollida principalment en tèxtils i ceràmiques islàmiques en circulació per la Mediterrània i la península no presenta un patró sofisticat de l'àrab,

<sup>1360</sup> CUENCA, Robert. «L'escriptura àrab en la pintura gòtica», *Saitab: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 43, 1993, pp. 95-112, esp. 98.

<sup>1361</sup> MORENO, Araceli. «Pervivencia de los motivos islámicos en el Renacimiento: el lema «'izz li-mawlānā al-sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 2018, pp. 237-257. Vegeu també: IDEM. «Cortinas hispanomusulmanas: de mobiliario (ss. XIV-XV) a vestuario (s. XVI)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 421-425.

més aviat s'hi repeteixen fórmules senzilles, compostes per paraules curtes o frases de fàcil reconeixement.<sup>1362</sup> Com he comentat, en determinats sostres presents en l'àmbit domèstic valencià i mallorquí les inscripcions han pogut ser transcrites i, a pesar de no compartir uns registres exactes, la temàtica textual fou comuna: la del benestar, la gràcia o la prosperitat, que anava dirigida als seus comitents, protagonistes i impulsors d'aquests espais.<sup>1363</sup> És a dir, en tots s'hi plasma el desig de bonança. Recapitulant, en el cas de l'embigat ubicat en la planta noble del Palau Joan Valeriola, en el registre inferior de l'estructura l'expressió «*al-Ni 'ma النعمة*» (benestar) es repeteix de forma continuada. El forjat de Can Pontivich torna a compatibilitzar el mateix missatge amb un mètode similar, la repetició del mot «*alafia لعا*» (contracció i abreviació d'*al-'āfiya*, referent a la salut) en les bigues parederes. I, el sostre de la planta inferior de Can Sureda d'Artà, o Ca'n Verí, inclogué en aquestes mateixes peces les inscripcions: «*al-'Izza عزة*» (glòria o poder) i «*al-Baqā' البقا [ء]*» (llarga vida). Clarament no hi ha una homogeneïtat literal però sí que comuniquen unes mateixes voluntats (concepte i contingut) i la distribució de les paraules és molt similar (emplaçament i jerarquització dels motius en la topografia del dispositiu plàstic).

Els 'bons desitjos' foren quelcom que la cultura material abraçà. Els seus consumidors hi estaven avesats, mostrant una major receptivitat front les fórmules genèriques o de caire decoratiu que envers les inscripcions més articulades, presents en altres superfícies. En paral·lel a aquesta qüestió, Maria Judith Feliciano, incideix en el baix nivell d'alfabetització de l'artesanat medieval, fet que probablement contribuï a la permanència i reutilització de determinades 'expressions', invocacions o benaurances.<sup>1364</sup> Un dels casos més aclaparadors en aquest sentit és la longevitat i celebritat de la fórmula «*al-mulk [li-llāh]*» (el domini [és de Déu]) o simplement «*mulk ملك*» (la sobirania, règia i divina), present a Ibèria des del temps del Califat (segle X). En la producció ceràmica vidriada en verd i manganès dels tallers àulics de Qurtuba<sup>1365</sup> i

<sup>1362</sup> FELICIANO, María Judith. «El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2019, pp. 290-317, esp. 292.

<sup>1363</sup> El sostre dels Jardins d'Alfàbia es desmarca d'aquesta tendència, amb al·lusions al Profeta i a l'Islam però que s'entenen en el context dels seus promotors, els Bennàsser, llinatge d'origen àrab al servei de la Corona.

<sup>1364</sup> FELICIANO, María Judith. «El corpus epigráfico... ob. cit., p. 309.

<sup>1365</sup> PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. «Qurtuba's monumentality and artistic significance» a, ROSON, Javier (Ed.). *Reflections on Qurtuba in the 21st century* (collection of articles originally published in the Journal

Madinat al-Zahra<sup>1366</sup> resulta freqüentíssima la seva identificació, sobretot en cúfic simple<sup>1367</sup>, en tant que lema en favor de la legitimació omeia [Figs. 483-485].<sup>1368</sup> En algunes d'aquestes peces primerenques la fórmula ja era presentada formant una sanefa epigràfica basada en la seva repetició constant, creant una continuïtat sense espais intermedis.<sup>1369</sup> La seva perpetuació<sup>1370</sup> en el temps feu que la ceràmica de Paterna de finals del segle XIII i el XIV la incorporés al seu repertori decoratiu.<sup>1371</sup> En aquesta, la seva juxtaposició amb el Senyal d'Aragó o amb l'heràldica de famílies cristianes deixa patent la conversió del tema epigràfic en una al·lusió generalitzada al poder o l'autoritat.<sup>1372</sup>

Com he esmentant anteriorment, en l'esfera domèstica lígnia barcelonina s'ha pogut identificar, sent també present en la pintura mural gòtica de la ciutat. Un cas notòriament conegut és el de les pintures de la conquesta de Mallorca, procedents de l'antic Palau Caldes, també conegut com Berenguer Aguilar, datades entre 1285 i 1290

---

AWRAQ: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo 7, 2013). Madrid: Casa Árabe, 2013, pp. 29-66, esp. 58. ÍDEM. *El sentido artístico de Qurtuba*. Madrid: Edilux, 2015, pp. 101 (Figs. 1-4), 102.

<sup>1366</sup> ESCUDERO, José; GARCÍA, Andrés; MUÑOZ, Jesús María; ZAMORANO, Ana. *Madinat Al-Zahra. Catálogo de la exposición permanente*. Madrid: Casa Árabe, 2015, pp. 131-133, 144-147, 152-154.

<sup>1367</sup> En l'epigrafia del Califat l'escriptura cúfica predominà, distingint-se dues etapes diferenciades: el cúfic florit (Abd al-Rahmān al-Nāsir) i el cúfic simple, inaugurat durant el període de govern del califa Al-Hakam II (961-976). Ambdues variants s'empraren en la propagandística dels omeies de Qurtuba, superant l'herència i la instrumentació política dels avantpassats de Síria. Sobre aquest argument: OCAÑA, Manuel. *El cúfico hispano y su evolución*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1970. MARTÍNEZ, María Antonia. «Sentido de la epigrafía omeya de Al-Andalus... ob. cit., pp. 408-417.

<sup>1368</sup> BARCELÓ, Miquel. «Al-Mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de Madinat al-Zahra» a, *La cerámica altomedieval en el sur de al-Andalus: Primer Encuentro de Arqueología y Patrimonio*. Granada: Universidad de Granada, 1993, pp. 291-299.

<sup>1369</sup> ESCUDERO, José; GARCÍA, Andrés; MUÑOZ, Jesús María; ZAMORANO, Ana. *Madinat Al-Zahra...* ob. cit., pp. 144-147.

<sup>1370</sup> A mode d'apunt, i per posar altres exemples, en època almohade distints pots ceràmics inclogueren el registre epigràfic de forma protagonista, registrant-se en vestigis procedents de distintes províncies d'Al-Àndalus com Alacant (Centre d'Estudis Contestans PSM/A83/48) o Cadis (Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera 817): LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel; VIGUERA, María Jesús (Eds.). *Art and Cultures of Al-Andalus...* ob. cit., p. 200 (cat. 176 i cat. 177).

<sup>1371</sup> «[...] los temas epigráficos evidencian una clara inspiración islámica, siendo el título de la azora LXVII (al-Mulk/el Reino) el motivo más frecuente. Los signos epigráficos árabes que componen la citada expresión coránica parecen experimentar un proceso de transformación partiendo de los diseños más canónicos (cat. 4 y 12), da lugar a la simplificación de los mismos (cat. 33)»: LERMA, Josep Vicent. *La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, pp. 53, 56 (cat. 4), 61 (cat. 12), 73 (cat. 33).

<sup>1372</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown: A study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain*, Vol. 1 (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Anna Contadini). Londres: SOAS University of London, 2012, pp. 318-322.

(MNAC 07144-7-CJT) [Fig. 486].<sup>1373</sup> En les cartel·les del registre superior es llegeix la inscripció «*al-mulk*» de forma constant. Atenent a la temàtica històrica i cronística del conjunt, a l'explícita representació de la batalla de Portopí (11 de setembre de 1229) i al desplegament de personatges no ficticis que integren el campament reial, pot entendre's la presència de l'epigrafia islàmica com un mecanisme d'amplificació de la victòria? Potser és agosarat proposar-ho però el cas és que, la mateixa seqüència –alternant l'escriptura cúfica regular i la reproducció dels mateixos caràcters en espill– es troba impresa en una de les poques tauletes d'embigat conservades sobre l'entorn àulic del Palau de l'Almudaina, custodiada a la reserva del Museu de Mallorca (NIG 0516/73) per dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana [Fig. 487].<sup>1374</sup> El fragment ni tan sols és una mostra representativa del que podia haver albergat el Palau, antic alcàsser de *Mayurqa*, en qüestions de fusteria però sí que em resulta simptomàtic detectar l'apropiació del terme «*al-mulk*» en referència a les gestes i capacitats dels sobirans cristians. Seria adequat, en aquests casos, caracteritzar el seu ús amb un component ideològic?

Molt més clar és el que revelen els sostres procedents de casals gòtics urbans, on es constata la utilització conscient de l'epigrafia àrab per part de l'elit social cristiana. El repertori àrab dels sostres mallorquins fou igualment popular i amb una trajectòria fructífera en la cultura material.<sup>1375</sup> Malauradament, respecte València, no he pogut recuperar les traces de l'epigrafia procedent del Palau Joan Valeriola «*al-Ni 'ma النعمة*» (benestar) que, a pesar de compartir orígens almohades amb l'epigrafia present en els primers, compta amb una identificació molt més opaca.<sup>1376</sup> La paraula «*al-'Izza [li-l-lāh]*

<sup>1373</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. *Pintures del segle XIII al carrer Montcada de Barcelona. Discurs llegit el dia 18 de maig de 1969 en l'acte de recepció pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Agustí Durán i Sanpere*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1969. XARRIÉ, Josep Maria. «Descobriments, arrencament i restauració de les pintures murals del segle XIII sobre la conquesta de Mallorca pel rei Jaume I, trobades al carrer Montcada» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. 1. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pp. 287-293.

<sup>1374</sup> Agraeixo al Museu de Mallorca, i més concretament a la conservadora Rosa Maria Aguiló, la mostra d'aquesta peça.

<sup>1375</sup> Vegeu: BARCELÓ, Carmen. «Epigrafia àrab en ceràmica» a, *L'argila de la mitja lluna. La ceràmica islàmica a la ciutat de València: 35 anys d'arqueologia urbana*. València: Ajuntament de València, Museu d'Història de València, 2018, pp. 235-266, esp. 250-259.

<sup>1376</sup> Val a dir que el Dr. Lev Kapitaikin ja m'advertí respecte la raresa del conjunt i incidí en els errors gramaticals presents en la seqüència epigràfica, induint a la possibilitat de que els pintors encarregats de la seva policromia, amb tota probabilitat, no compregueren els motius i aquests foren mal imitats.

«عزة» (glòria o poder)<sup>1377</sup> de l'embigat de la planta inferior de Can Sureda d'Artà, comptà amb fecundes representacions en escriptura cursiva, tal i com reproduceix el sostre, en la ceràmica esgrafiada de l'Illa (segona meitat del segle XII i XIII), així com en la de Dènia, Múrcia i València<sup>1378</sup>, amb les que compartí 'agrupació ornamental' [Fig. 488].<sup>1379</sup> Aquesta manufactura i tècnica decorativa fou estesa pel litoral mediterrani occidental, abarçant tota la costa peninsular i part del nord d'Àfrica. Els jaciments arqueològics excavats recorren des de Castelló fins a Cadis i les Balears, concentrant-se específicament a Palma de Mallorca, Múrcia<sup>1380</sup> i Alacant [Figs. 489-490].<sup>1381</sup> La seva producció, escassa si es compara amb d'altres, es considera que estigué relegada al transport de líquids per la important troballa de gerres i gerretes i pels temes iconogràfics que habitualment hi recorrien, sent, probablement, un article de luxe i part de la vaixel·la ritual.<sup>1382</sup> Entre aquests, l'epigrafia ocupà un lloc preeminent existint una sèrie de registres formals estandarditzats en escriptura cúfica i cursiva. Aquesta darrera fou molt més exclusiva que la primera, incloent-se únicament les fórmules «al-

<sup>1377</sup> «[...] *al-yumn wa-l-iqbāl* pertenece al léxico relacionado con 'temáticas de dicha y del bienestar', junto a otros términos del mismo talante: *gibta*, 'izz/a, ni'ama, 'āfiya, baraka, sa'āda, surūr, ta'yid [...]: MARTÍNEZ, María Antonia. «El proyecto almohade... ob. cit., p. 240.

<sup>1378</sup> Els fragments de ceràmica esgrafiada valencians es preserven, en la seva majoria, al Museu de la Ciutat. Per una selecció de peces en les que s'inclou la fórmula «*al-'Izza [li-llāh]* عزة» vegeu: NAVARRO, Julio. «La cerámica con decoración esgrafiada. Técnica mixta y esgrafiado sobre manganeso» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 1: Catálogo. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 1992, pp. 136-149, esp. 144-146 (inventario 917/1506), 148 (inventario 917/1785, 917/1787, 917/1788). Per un aprofundiment en la tècnica, un anàlisi de les formes i especificitats productives vegeu: NAVARRO, Julio. «La cerámica con decoración esgrafiada» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 2: Estudios. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 1992, pp. 117-135.

<sup>1379</sup> «[...] El tema epigráfico ocupa un lugar destacado en la decoración de las cerámicas esgrafiadas. El estudio de las inscripciones hasta ahora realizado se ha limitado a los ejemplares murcianos, pudiéndose distinguir la utilización tanto de los caracteres cúficos como de los cursivos. Los vocablos y frases que con mayor frecuencia aparecen son: *kāmila* (completa), *sāmila* (universal), *al-salāma* (la salud), *āfiya* (bienestar), *al-yumn* (la felicidad), *Allāh*, *al-yumn wa-l-iqbāl* (la felicidad y la prosperidad), *al-'izza li-llāh* (la gloria para Allāh); todas las leyendas enumeradas aparecen en caracteres cúficos a excepción de las dos últimas»: NAVARRO, Julio. «Hacia una sistematización de la cerámica esgrafiada» a, ZOZOYA, Juan (Coord.). *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, pp. 165-178, esp. 177. Consulteu també: CRESPO, Almudena. «Cerámica esgrafiada, estado de la cuestión», *Anales de Arqueología cordobesa*, 12, 2001, pp. 361-362. BARCELÓ, Carmen. «Epigrafia àrab en ceràmica... ob. cit., p. 255.

<sup>1380</sup> NAVARRO, Julio. *La cerámica esgrafiada andalusí de Múrcia/La céramique hispano-arabe à decor esgrafié de Murcie* (traducció d'André Bazzana), Série Études et documents 2. Madrid: Publicacions de la Casa de Velázquez., 1986, pp. 39, 54-55, 62, 86-90 (selecció de peces que incorporen el registre epigràfic «*al-'Izza [li-llāh]* عزة»).  
<sup>1381</sup> Per un mapa sobre la distribució de la ceràmica esgrafiada vegeu: CRESPO, Almudena. «Cerámica esgrafiada... ob. cit, pp. 353-354. NAVARRO, Julio. «Hacia una sistematización de la cerámica esgrafiada... ob. cit., p. 166-170. ÍDEM. *La cerámica esgrafiada andalusí... ob. cit., pp. 25-29.*

<sup>1382</sup> CRESPO, Almudena. «Cerámica esgrafiada... ob. cit, p. 166.



«*izza li-llāh*» (la glòria [per Allāh]) i «*al-yumn wa-l-iqbāl*» (la felicitat i la prosperitat). D'entre les cúfiques sorgeix el vocable «*āfiya*», referent al benestar o la salut, present en el forjat de Can Pontivich. A banda de la ceràmica esgrafiada, el registre es documenta paral·lelament en objectes de metall islàmics del segle XII.<sup>1383</sup> Tot i així, a pesar d'aquesta incidència la seva irrupció i esclat decoratiu en massa es produïren en època baixmedieval, especialment durant els segles XIV i XV, sent la ceràmica de reflex metàl·lic de Manises bon exemple de la seva mecànica reproducció.<sup>1384</sup> La seva inclusió en aquesta s'ha contemplat com un influx de la ceràmica nassarita del segle XIV.<sup>1385</sup>

L'èxit comercial experimentat en l'entorn mediterrani, val a dir que la producció ja es trobava en fase de consolidació passat l'any 1320, provocà una industrialització del producte i la conseqüent esquematització de determinats ornaments, entre ells el terme «*al-āfiya*».<sup>1386</sup> Entre els agents exportadors hi hagué mercaders documentadament mallorquins, com Guillem de Vilargent.<sup>1387</sup> La fabricació en sèrie dels objectes i la dilució del coneixement de l'àrab provocaren l'alteració de l'original, sent comuna la seva representació abreviada «*alafia* لعا», tal i com apareix en l'enteixinat, convertint-se

<sup>1383</sup> BARCELÓ, Carmen. «Epigrafia àrab en ceràmica... ob. cit., p. 256. El registre epigràfic també s'ha documentat en la regió síria de Tell-Minnis: BARCELÓ, Carmen. «Las cerámicas con epígrafes árabes» a, HEIDENREICH, Anja (Ed.). *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel*. Magüncia: Verlag Philipp von Zabern, 2007, pp. 293-312. Consulteu també: *Arte islámico en Granada...* ob. cit., p. 283-285 (Núm. 77).

<sup>1384</sup> En els estudis clàssics de Joan Ainaud de Lasarte, Alexandre Cirici o Manuel González Martí s'abogà per l'impuls de Pere Boil en la constitució de la indústria, després d'haver estat ambaixador a Granada el 1309. Posteriorment, Mercedes Mesquida articulà els seus orígens en relació al context mediterrani i als contactes comercials entre la Corona d'Aragó i Orient. Per una visió transversal i sintètica de l'argument vegeu: COLL, Jaume. *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. València: autoedició, 2009, pp. 74-76, 81-92. Consulteu també: «[...] Pere Boil, señor de Manises, había visitado Granada en 1308-1309 en misión diplomática para el reino de Aragón. Allí vio la famosa loza dorada nazarí que la pròpia reina Leonor de Castilla había comprado para la corte de Inglaterra [...] Don Pedro supo ver el potencial comercial de esta loza y se apresuró a establecer una manufactura rival reasentando a algunos alfareros musulmanes en sus tierras. Es probable que los artesanos musulmanes siguieran trabajando en las alfarerías de Manises hasta fechas muy tardías, puesto que las inscripciones en árabe, incluidas en las firmas, no son inusuales en los objetos conservados. En consecuencia, los productores de estas piezas serían mudéjares –es decir, musulmanes que vivían en los reinos cristianos-, aunque también participarían alfareros cristianos [...]: ROSSER-OWEN, Mariam. «El gusto mudéjar... ob. cit., p. 97.

<sup>1385</sup> Vegeu: *Arte islámico en Granada...* ob. cit., p. 431 (Núm. 184). COLL, Jaume. *La cerámica valenciana...* ob. cit., p. 83.

<sup>1386</sup> Pedro López Elum fou el primer en documentar la inserció de la ceràmica daurada en el circuit comercial peninsular i mediterrani amb documentació del primer terç del segle XIV: «Origen y evolución de dos grandes centros cerámicos: Manises y Paterna» a, *Actas del Congreso Peninsular de Historia Antigua. Santiago de Compostela 1-5 de julio de 1986*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1986, pp. 163-181, esp. 164, 168-169.

<sup>1387</sup> IBÍDEM: p. 171. Per una major contextualització: LLIBRER, Josep Antoni. «Relaciones protoindustriales en la producción cerámica. Manises y Paterna en la segunda mitad del siglo XV», *Medievalismo*, 24, 2014, pp. 213-239.

paulatinament en un motiu gairebé pseudoepigràfic.<sup>1388</sup> Passejar entre les col·leccions de distints museus nacionals i internacionals il·lustra sobre el fenomen.<sup>1389</sup> El Metropolitan Museum of Art de Nova York conserva pots d'apotecari (1400-1450) on aquesta vessant estètica de l'epigrafia es veu perfectament emfatitzada i, la seva presentació en registres continus, ensalça aquest caràcter mecànic inherent en el seu ús (MET 17.190.826 i MET 08.110.22) [Figs. 491-492]. En plats de finals del segle XIV (MET 56.171.161), es constaten els resultats d'aquest camí extremadament decorativista, on el motiu s'enquadra al voltant d'elements vegetals i geomètrics altament estilitzats [Fig. 493]. Un mostrari similar s'observa en la vaixel·la conservada al Museu del Petit Palais de París (Dutuit 1039).

L'estabilitat per franjes cronològiques, o durant múltiples segles consecutius com en el cas de la fórmula «*al-mulk*», d'aquests repertoris epigràfics i l'alta portabilitat de les manufactures que els acolliren no només garantiren la seva circulació i coneixença locals sinó que en el moment en el que passaren a formar part de la roda del comerç mediterrani es facilità enormement la seva difusió i migració entre suports.<sup>1390</sup> La cultura material gaudí d'una gran capacitat per actuar com a medidora en les interaccions entre les civilitzacions medievals, arrossegant un substrat artístic i tècnic múltiple i deslocalitzat en un context geogràfic que actuà com a possibilitant, 'globalitzant' temes iconogràfics. L'herència d'Al-Àndalus i l'obertura a la Mediterrània<sup>1391</sup> de la Corona d'Aragó crearen una dinàmica catalitzadora on el trànsit d'idees fou possible, donant pas a processos d'assimilació territorials propis però interconnectats. En aquesta cultura compartida, i em reitero, la identitat cultural o religiosa no fou quelcom obviat, tot i que tampoc actuà com un absolut delimitant, sinó que allò vertaderament important fou el sentit d'apropiació envers aquells béns o

<sup>1388</sup> MARTÍNEZ, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: El Viso, 1991, pp. 142-146. ROSSER-OWEN, Mariam. «El gusto mudéjar... ob. cit., p. 98.

<sup>1389</sup> A propòsit de la col·lecció del Museu Municipal de la Ciutat vegeu: LERMA, Josep Vicent. *La loza gòtico-mudéjar en la ciudad de Valencia...* ob. cit., pp. 160 (110), 163 (115), 169 (122). Consulteu també: CIRICI, Alexandre. *Ceràmica catalana*. Barcelona: Destino, 1977, pp. 110-111, 114-115, 120-121.

<sup>1390</sup> Sobre aquest argument, tot i que es centra específicament en la transmissió tecnològica, vegeu: MANNONI, Tiziano. «The transmission of craft techniques according to the principles of material culture: continuity and rupture» a, LAVAN, Luke; ZANINI, Enrico; SARANTIS, Alexander (Eds.). *Technology in transition A.D. 300-650*. Leiden: Brill, 2007, pp. XLI-LX.

<sup>1391</sup> Sobre la comprensió de la Mediterrània com una 'arena cultural' vegeu: HOFFMAN, Eva. «Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century», *Art History*, 24(1), 2003, pp. 17-50, esp. 21-25.

imatges.<sup>1392</sup> Almenys així es com interpreto l'arribada i inclusió de registres epigràfics en el corpus de sostres domèstics valencians i mallorquins.

En relació a les motivacions perseguïdes crec que poden atribuir-se a dos aspectes. D'una banda, cal valorar l'impacte estètic. L'escriptura àrab posseeix una cal·ligrafia amb altes i complexes capacitats compositives, un disseny caracteritzat per la seva proporció i harmonia i per la seva tendència a l'estilització, sent possible la seva transformació en un puzle geomètric. Sovint es combinaren, com s'ha pogut demostrar, els motius llegibles amb aquells pretesos, en una aplicació decorativa refinada. De l'altra, la valoració del context social, d'aquesta cultura compartida patent en el desenvolupament de la Corona d'Aragó, sent València i Mallorca dos territoris que experimentaren, amb certa proximitat cronològica, el creixement i constitució de societats multiètniques.

Un altre argument que m'interessa recalcar és que, si bé en la cultura material l'epigrafia ja era presentada en forma de registre continu -afavorint la repetició dels termes en favor de la creació d'una seqüència sense principi ni fi- hi hagué altres manifestacions artístiques que també podrien haver motivat aquest format. És el cas de les guixerries. La ubicació de l'escriptura àrab en els perímetres inferiors de les estructures lígnies sembla que estigués emmirallant-se en la sensació òptica que causaven les primeres. A Onda, s'han conservat els fragments d'unes guixerries islàmiques corresponents al primer terç del segle XIII, procedents d'una residència urbana ubicada en la part alta de l'antiga *madina*, actualment la plaça de Sant Cristòbal [Fig. 494].<sup>1393</sup> En elles es fa ús de cartel·les

<sup>1392</sup> «[...] Yet the perception of a Latin Europe arrayed in perpetual conflict against the Muslim world has had a long-half life, particularly in works focused on Christian (mis)representations of Islam. It is true, as recent studies usefully remind us, that in the middle ages religion, not race, functioned as a primary marker of identity and difference [...]»: KINOSHITA, Sharon. «Almeria silk and the French feudal imaginary: toward a 'material' history of the medieval Mediterranean» a, BURNS, Jane (Ed.). *Medieval Fabrications. Dress, textiles, clothwork and other cultural imaginings*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 165-176, esp. 167. Per una translació d'aquest mateix enteniment del passat a l'àmbit castellà: FELICIANO, María Judith. «Muslim shrouds for Christian kings? A reassessment of andalusi textiles in thirteenth-century Castilian life and ritual» a, ROBINSON, Cynthia; ROUHI, Leyla (Ed.). *Under the influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile, The Medieval and Early Modern Iberian World 22*. Leiden: Brill, 2005, pp. 101-131.

<sup>1393</sup> BARCELÓ, Carme. «Las yeserías árabes de Onda», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LIII, 1977, pp. 356-364. ESTALL, Vicent. «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas» a, *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 13-15 de septiembre de 1990*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1991, pp. 449-466. ÍDEM. «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas», *Centre d'Estudis Municipals d'Onda*, 3, 1990, pp. 85-127. ÍDEM. «Yeserías árabes en Onda», *Revista de Arqueología*, 12, 1991, p. 56. NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro. «La

rectangulars que encapsulen inscripcions tot combinant detalls ornamentals com la inserció, en la seva part central, d'una estrella de vuit puntes a mode de nexa. Unes cartel·les que poden trobar-se 'traslladades' a altres suports i tècniques amb canvis poc substancials.

Apareixen en el registre inferior dels fragments murals, coneguts com 'Fresc Champassak' (finals del segle XIII-principis del XIV) [Figs. 495-496]. Procedeixen de Can Savellà o Can Juny, emplaçat al carrer de Can Savellà número 3 de Palma de Mallorca i des de 1977 preservats al Museu de Mallorca (NIG A: 10.576 i B: 10.577) per donació de Tai Doan de Champassak.<sup>1394</sup> Es tracta de dos plafons amb representacions al·lusives a la cultura de cort, una justa i una escena de joglaria. Guillem Rosselló de Bordoy, per la presència d'aquest fris epigràfic en combinació amb la pressumpta heràldica del promotor considera que es tracta d'uns vestigis antigament ubicats en una sala de representació, un espai de caire públic dins la casa. Sobre el contingut textual de la cartel·la s'ha especulat que podria tractar-se de la fórmula «*al-mulk*», tot i que el precari estat de conservació no permet confirmar dita lectura.<sup>1395</sup> Per Magdalena de Quiroga l'heràldica adjunta, camper blanc [anteriorment or] amb quatre faixes de gules i remarc en sable, fa referència al Nunis. Pelai Nunis participà de la conquesta de Mallorca, juntament amb Nunyo Sanç, passant posteriorment a formar part del braç noble de l'Illa.<sup>1396</sup> Molt més visibles són els fragments de pintura mural del carrer de la Pelleteria número 13, també a Palma, on el fris cal·ligràfic es conserva en millor estat [Fig. 497].<sup>1397</sup> La seqüència cúfica, que sembla pseudoepigràfica, compta amb caràcters dels que sorgeixen nous motius geomètrics suspesos, gairebé idèntics als presents en l'embigat de Can Pontivich i a les d'un altre exemplar ligni absolutament descontextualitzat però del que tinc coneixement gràcies a un dibuix publicat per

---

decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda» a NAVARRO, Julio (Ed.). *Casas y Palacios de Al-Andalus*. Barcelona: Lunwerg, 1995, pp. 207-223.

<sup>1394</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures en l'àmbit civil a Mallorca (s. XIII-XV)*. 146 Casos i una classificació. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2017, pp. 137-138 (Fitxa 121). SABATER-REBASA, Sebastiana. «La pintura a l'època del Regne Privatiu» a, *Bellver 1300-2000: 700 anys dels castell*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2001, pp. 35-46, esp. 39. Vegeu també la fitxa 0378 de la base de dades de la UIB «*La Casa Medieval. Materiales para su estudio en Mallorca Ref. HAR2016-77032-P*».

<sup>1395</sup> ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. «Anònim. Fresc Champassak» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pp. 106-107.

<sup>1396</sup> QUIROGA, Magdalena. *Catàlegs del Museu de Mallorca...* ob. cit., pp. 210-211.

<sup>1397</sup> MORATA, José; TUGORES, Francesca. *Pintures en l'àmbit civil a Mallorca...* ob. cit., pp. 135-136.

Bartolomé Ferrá el 1899, citat anteriorment [Fig. 454]. També mencionar el sòcol mural del palau almohade d'Alzira (principis del segle XIII), a València, que a pesar de no estar compost per bandes epigràfiques com els exemples mencionats incorporà inscripcions en la base inferior, amb combinacions geomètriques [Fig. 498].

## II.4 Consideracions finals

Amb aquesta exposició d'exemples m'interessava reconèixer la importància de l'epigrafia àrab en la realitat artística de la Corona d'Aragó, emfatitzant sobretot la seva incidència en la producció línia. Es detecta l'ús primordialment decoratiu d'aquests grafemes quan, a banda de les carències textuais, han experimentat una elevada deformació estilitzada. El seu emplaçament majoritari en l'entrebigat, entre una massa decorativa de traços geomètrics i vegetals, emfatitza la seva vessant estètica, reconeixent el virtuosisme implícit en la calligrafia. Encara que il·legible reuneix en si mateixa un valor funcional. Aquest gust o interès per les seves formes no considero que pugui categoritzar-se d'exotisme. L'àrab, seria exòtic si hagués resultat aliè, però no ho fou.<sup>1398</sup> L'Islam, o més concretament Al-Àndalus, no formava part d'un imaginari abstracte, més aviat al contrari, era part de la realitat quotidiana.<sup>1399</sup> La Corona d'Aragó fou resultat de la conquesta i colonització de bona part del seu territori i, les seves gents, especialment en el Regne de València foren necessàries durant la colonització. A pesar de les revoltes experimentades durant les primeres dècades del procés ni Jaume I ni Pere el Gran mostraren la seva propensió per esclavitzar-los o expulsar-los. Les campanyes militars tingueren per objectiu la supressió del poder acumulat per l'elit musulmana, no pas la destrucció del gruix social. Aquesta convivència pactada, que Brian Catlos prefereix definir com 'conveniència', en cas d'entrar en conflicte amb els interessos del sobirà era suprimida, com succeí amb la pressa de Menorca per Alfons el Lliberal el 1287.

<sup>1398</sup> La 'fascinació' per Orient en tant que cultura imaginada és un fenomen documentat, que abarca des de l'edat moderna fins al segle XIX: KYNAN-WILSON, William. «The Origins of Orientalism: a plurality of Orients and Occidents, c. 1500-1800» a, GREENWOOD, William; DE GUISE, Lucien (Eds.). *Inspired by the East: how the Islamic World influenced Western Art*. Londres: The British Museum, 2020, pp. 30-41.

<sup>1399</sup> CATLOS, Brian. «Entre eulx pluisseurs Sarrazins... Els jueus, musulmans i el regne de Martí I» a, FERRER MALLOL, Maria Teresa (Coord.). *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2015, pp. 483-499, esp. 486-487.

El (re)coneixement de l'art, de les manufactures i les pràctiques islàmiques no només passava per la condició d'uns mateixos espais i la gestació d'una cultura compartida en societat sinó que hi ha documentació que prova com a mínim la familiaritat, per part de l'administració de la Corona, amb la llengua. Carmen Barceló crida l'atenció sobre el *Repartiment* valencià, ja que en l'original apareixen topònims, noms de particulars i d'altres dades escrites en àrab. Una informació que feia referència als béns de l'elit i que donava idea d'allò 'heretat'.<sup>1400</sup>

Tampoc s'ha d'obviar que, més enllà del context artístic apuntat, l'àrab fou present i visible en les inscripcions monumentals de València i Mallorca.<sup>1401</sup> Pot llavors l'epigrafia present en els sostres, especialment la localitzada en l'àmbit domèstic mallorquí i valencià, actuar com una declaració cultural? La testimoniança fefaent de l'apropiació i continuïtat d'un repertori que deixà de ser forà? Així és com ho interpreto en aquests casos concrets. Les eleccions dels termes emprats foren absolutament conscients, sent possible l'articulació d'un discurs de conjunt entre iconografia i espai. No em sembla pas casual que l'epigrafia conservada en relació a l'àmbit domèstic, al transcriure's, reveli un contingut textual equivalent, que no idèntic, dedicat a la bona ventura dels promotors, els seus titulars i els que tenien la postestat per modular-lo. Més difícil es planteja la qüestió de si amb aquests mecanismes es perseguia emular els interiors andalusins, sobretot front la pèrdua de tot l'univers material que els bastia. Considero que resulta massa aventurat establir paral·lels entre uns espais i els altres només en base a la topografia i distribució d'aquest repertori en els exemplars ressenyats. Cal tenir en compte la considerable supressió del llegat monumental islàmic que sofriren ambdós territoris, que no obstant fou absolutament compatible amb la incorporació de fórmules decoratives i parcialment arquitectòniques al nou context constructiu i artístic.

<sup>1400</sup> BARCELÓ, Carmen. «Clave árabe para el *Repartiment de Valencia*», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 66, 2016, pp. 11-26.

<sup>1401</sup> BARCELÓ, Carmen. *La escritura árabe en el país valenciano: inscripciones monumentales*, 2 Vols. València: Universidad de Valencia, 1998. ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *Corpus balear de epigrafía árabe*. Palma de Mallorca: Museo de Mallorca, 1975. Rafael Ysasi, en el seu treball sobre la col·lecció del Museu Diocesà, compilà dibuixos i transcripcions del patrimoni sepulcral i epigràfic de l'illa, material des del 2018 transcrit per Nicolás Roser Nebot: YSASI, Rafael. *Museo Diocesano Arqueológico Diocesano*, 2 Vols (còpia facsímil editada i transcrita per Rosa Maria Aguiló i Joana Maria Palou Sampol), El fons documental del Museu de Mallorca III. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, Conselleria de Cultura i Participació d'Esports, 2018, Volum I: làmina LVI (inv. 2247-2255) i Volum 2: pp. 58 (f. 54v)-63 (f. 60).

El que sí que resulta més clar és que aquesta digestió de les formes fou alimentada des del context àulic. Del *Real* de València hi ha documentada la denominada 'Casa dels Marbres', pavelló de tradició andalusí orientat a l'est i obert a l'espai dels jardins. Durant el segle XV hauria servit d'Audiència i Arxiu del Regne. Les excavacions realitzades durant els anys 80 posaren de manifest les restes d'un antic pòrtic, amb columnes de bases d'època califal i d'altres de factura gòtica (segles XII-XIII) així com vestigis de guixereries tardanes, datades al segle XIV.<sup>1402</sup>

---

<sup>1402</sup> IBORRA, Federico. «La imagen y la arquitectura del Palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII» a, MÍNGUEZ, Víctor (Coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013, pp. 615-634, esp. 619-621.

## 12. EL SOSTRE DE SANTA MARIA DE LLÍRIA: L'ECLOSIÓ FIGURATIVA

Al llarg dels capítols he anat incidint en l'«excepcionalitat» iconogràfica del sostre de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*). De tot el corpus valencià és el que s'alça amb el repertori iconogràfic més complert, tot i que cal recordar les pèrdues que ha sofert i que únicament compta, aproximadament, amb el 25% dels frisos que anteriorment remataven cadascun dels faldons laterals de la seva coberta.<sup>1403</sup> La desaparició d'aquestes taules, a pesar la relativa bona conservació dels falsos *almizates* i l'entrebigat, esdevé tant significativa perquè en elles es concentraven les representacions més riques de tota l'estructura. La coberta de la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona (finals del segle XIII) seria competència figurativa en aquest sentit si no fos per l'àmplia i contundent mutilació soferta entre els segles XVIII i XIX.<sup>1404</sup> De les seves restes, queden dempeus els precaris faldons del costat de l'epístola, no poden extreure's grans conclusions però sí algunes notes. A més, valorar tant la seva producció com els motius que la poblaren resulta d'interès perquè es posa de manifest la riquesa i varietat anteriorment ostentada per la realitat líria valenciana.

El panorama s'apareix compacte en camps com l'heràldica i més o menys homogeni en els aspectes ornamentals però tant la situació patrimonial com els indicis iconogràfics, ara per ara, no permeten parlar d'un llenguatge artístic determinadament comú en les sostrades del Regne. Almenys, aquesta és la meua apreciació. La coberta eclesiàstica de Lliria, per mi, pot assumir-se com a model només a nivell arquitectònic i visual. És a dir, la seva supervivència als avatars del temps i la concentració pictòrica que ha mantingut pot transformar-se en la imatge de la vertadera fisonomia d'aquests sostres, de fins a quin punt podien causar un impacte cromàtic i simbòlic. Ara bé, el seu repertori iconogràfic, lligat a la cultura de cort i que abordaré en els successius apartats, presenta peculiaritats temàtiques i estilístiques, d'important rastreig en les manufactures de tradició local com la ceràmica en verd i manganès dels segles XIII-XIV. Aquest fenomen la distingeix respecte altres sostrades i, en aquest sentit, també la distancia. Proba

<sup>1403</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «5.2.2 L'església de Santa Maria de Lliria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1404</sup> Consulteu el subcapítol «5.2.4 Descoberta i posada en valor del sostre de l'església de l'Assumpció de la Verge de Vallibona», corresponent a la *Primera part*.



d'aquesta especial i concreta notorietat és la seva àmplia i monogràfica cobertura historiogràfica.

## 12.1 Altres escenaris figuratius: notes sobre la coberta eclesiàstica de Vallibona

A través l'observació dels vestigis llegats, el sostre de la parròquia de l'Assumpció de la Verge, sembla que generalment concentrà en el seu entrebigat motius geomètrics i vegetals i, en les bigues, un ampli mostrari heràldic.<sup>1405</sup> En els bogets i posts és on poden identificar-se els motius figuratius i, amb certa incidència, es tracta de personatges fantàstics o híbrids i diabòlics, aquests darrers en postures i actituds compromeses, destil·lant un alè moral.

En la cinquena crugia, sempre referint-me al costat de l'epístola, els bogets foren policromats amb animals com peixos, aus, quadrúpedes, roleus vegetals, bustos humans<sup>1406</sup> i cal·ligrafies d'origen àrab [Figs. 499-503].<sup>1407</sup> Aquest repertori és quelcom habitual en els sostres produïts durant la baixa edat mitjana però, la representació que resulta menys comuna és la d'un diable de faccions i cos humanoides [Fig. 504]. Les connotacions malignes són accentuades per la seva cua, el pèl que el recobreix, les llargues i puntxegudes orelles que li sobresurten del cap i un accentuat fal·lus que li prepondera l'entrecreuix. En la quarta crugia aquests elements es perpetuen, dels que destaco la presència de serpents, sirenes de cua bífida, una figura masculina completament nua i un peix mossegant la cua d'un animal que s'assimila a tortuga o granota [Figs. 505-511]. En fusteria, aquestes tauletes, amb certa assiduïtat, contribuïen a la creació d'una il·lusió d'opulència decorativa més que a la revelació d'un contingut simbòlic complex. És a dir, la seva ubicació en la topografia del sostre no resultava

<sup>1405</sup> Abordo aquest argument en el subapartat «10.2.1 Els casos d'Onda, Xàtiva, Vallibona i Llíria» d'aquest bloc.

<sup>1406</sup> Per Arturo Zaragozá aquesta imatge ha d'identificar-se amb el retrat del mestre o pintor encarregat de la decoració («Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres... ob. cit., p. 56). Personalment, difereixo d'aquesta hipòtesi ja que els bustos de personatges tant masculins com femenins no són quelcom anòmal, poden identificar-se per exemple en la coberta de l'església de Santa Maria de Llíria (1317 *ante quem*) o en l'embigat conegut com 'del griu' (ca. 1295), del Palau de Marqués de Llió, actual Museu de les Cultures del Món de Barcelona.

<sup>1407</sup> Sobre el repertori pseudocúfic de la coberta vegeu el subapartat «11.3.2.2 Desvetllant concentracions epigràfiques àrabs i decoracions cal·ligràfiques: el corpus ligni valencià i mallorquí», corresponent al capítol anterior.

especialment accessible a simple vista i, en conseqüència, la seva funció estava més propera a l'ornamentació que a la connotació de l'espai. Tot i així, l'especial protagonisme d'aquests animals en el sostre, en la seva majoria amb antecedents simbòlics articulats des d'antic en els bestiaris medievals fa que em plantegi si realment estaven al servei d'un discurs més elaborat o d'una programàtica conceptual.

Les posts, bigues i taules descabalades procedents de la tercera crugia segueixen oferint aquesta tònica: pelicans, centaures o cérvols són ara els principals representats [Figs. 512-516]. En dues ocasions pot distingir-se la presència d'altres diables, en aquest cas amb el cos en absoluta contorsió, amb boca i banyes prominents [Figs. 517-518]. També identifico imatges un tant discordants, sent difícil la seva lectura al no haver aconseguit paral·lels iconogràfics de suport. Es tracta d'una dona nua, de llarga cabellera solta fins la cintura, amb els pits exposats i amb una ampolla que aproxima a la seva boca com si estigués bevent [Fig. 519]. Tot i que no puc identificar al personatge és evident que la seva actitud i presentació encarnen quelcom pernicios. I, finalment, exposo l'escena més problemàtica. Es tracta d'una post esbotzada amb tres figures masculines i una femenina, que identifico hipotèticament com a part d'una dansa ritual [Fig. 520].<sup>1408</sup>

En un dels extrems de la superfície de la peça s'intueix la silueta d'un arbre fruiter i, al seu davant, hi ha un personatge masculí que, com el següent a si mateix, sembla que hagi estat tonsurat [Figs. 521-522]. Podria pensar-se que es tracta d'un craquelat de la pintura al tremp però, en una observació propera i directa de la mateixa, puc assegurar que no es així. Són clergues? La indumentària civil no sembla acompanyar dita hipòtesi. El tercer personatge masculí, a diferència dels dos primers, porta penjant de la cintura una espasa mentre agafa del canell i la mà a la donzella (casadora?) [Fig. 523]. Li atribueixo aquesta categoria al portar els cabells solts en una melena que li arriba fins al pit, coronada per una diadema vegetal.<sup>1409</sup> La forma que tenen de sostenir-li i agafar-li

<sup>1408</sup> La representació es troba inventariada en la base de dades del projecte DANAEM del grup de recerca *Iconodansa: Estudis sobre la iconografia de la dansa a l'Edat Mitjana* (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona), recurs en línia en accés obert. Direcció URL: «[www.iconodansa.org](http://www.iconodansa.org)». Sobre el projecte vegeu: BUTÀ, Licia; VALLS, Maria del Mar; SÁNCHEZ, Sara. «El archivo digital DANAEM: danza y arte en la larga Edad Media», *Archeologia e Calcolatori*, Supplemento 10, 2018, pp. 49-63.

<sup>1409</sup> «[...] la moda femenina es trobava, en tot cas, condicionada per un estricte codi d'aparença, que actuava com a senyalització de la major o menor 'disponibilitat' de la dona. De fet, aquests cabells rossos que acabem d'esmenar només podien mostrar-los solts en públic les donzelles casadores, que els

els dits i les mans fan decantar-me cap a la gestualitat de la dansa, més concretament a la d'una *carola* oberta.<sup>1410</sup> Però, com ja he comentat, no estableixo connexions amb la resta de representacions conservades.

Aquestes són les escasses i poc concloents dades que puc aportar sobre la sostrada. Al només conservar-se tres dels dotze faldons originals resulta complicat articular un discurs que viatgi més enllà del plànol descriptiu. D'altra banda, i com ja he mencionat en anteriors apartats, sembla que la policromia d'aquesta coberta es produí per fases, detectant-se salts cronològics en el llenguatge heràldic que n'omple les bigues així com variacions decoratives en l'entrebogat de cadascuna de les crugies. El que resulta però vertaderamet indiscutible és que l'obra, de no haver estat destrossada, constituïria juntament amb Lliria una peça clau per comprendre la producció de sostres pintats al Regne de València. Les seves agòniques restes encara demostren contundents esforços cromàtics i decoratius, amb un univers iconogràfic propi que si bé resulta inconnex en l'actualitat degué ser d'una imponent contundència visual.

## 12.2 El sostre de Santa Maria de Lliria: presentació i ubicació del seu repertori iconogràfic

La coberta de l'església de Santa Maria de Lliria, a nivell arquitectònic, es conserva gairebé íntegra. S'organitza en sis crugies, cadascuna d'elles desdoblada en tres seccions: faldons laterals rematats per frisos en els seus encontres amb els corresponents murs del costat de l'evangeli i l'epístola així com una part central,

---

adornaven amb garlandes o diademes. Les casades estaven obligades a recollir els cabells amb un vel o ret dur una còfia subjecta al mentó per una espècie de barballera [...]»: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. «Vestit i aparença en els regnes hispànics del segle XIII» a, NARBONA, Rafael (Ed.). *Jaume I i el seu temps. 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Fundació Jaume II el Just, Universitat de València, 2012, p. 638.

<sup>1410</sup> «[...] The carole was the principal social dance [...] from c. 1100 to c. 1400 and [...] was performed by all classes of society, kings and nobles, shepherds and servant girls. It is described as taking place both indoors and outdoors. Its central position in the life of the people is underlined by references not only in what we might call fictional texts, but also in historical (or quasi-historical) writings, in moral treatises and even in a work on astronomy [...]»: MULLALLY, Robert. *The Carole: a study of a medieval dance*. Londres: Routledge, 2011 (Chapters 1, 9). Per una visió més sintètica i transversal del fenomen, amb exemples de la Corona d'Aragó i arreu, vegeu: MASSIP, Francesc. «L'harmonia de l'univers: la dansa en cercle a l'Edat Mitjana» a, BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva (Eds.). *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana/Dancing images and tales: iconography of dance from Classical to Middle Age*, Trama 1: Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014, pp. 65-83.

l'ocupada pel fals *almizate*. Totes i cadascuna d'elles foren policromades. Una de les característiques més suggerents de l'obra, més enllà del contingut iconogràfic, és la disposició del mateix. El de Lliria és un d'aquells sostres que permeten detectar la jerarquització topogràfica de l'univers pictòric a simple vista. Les corretges, peces claus en la seva morfologia i estructuració, són les que acullen el multitudinari i monotemàtic llenguatge heràldic, compost massivament pel Senyal d'Aragó i l'emblema de la vila (flor de lis en plata sobre camp de gules) [Figs. 271-272]. Mencionar també l'aparició estel·lar de l'heràldica de Blanca d'Anjou en la quarta crugia [Figs. 280-282].<sup>1411</sup>

El fals *almizate* fou modulats amb textures en relleu, acomplertes per la superposició de distintes peces i per la combinació de policromia amb motius vegetals inscrits en la fusta o, com sol especificar-se en la documentació medieval, 'excavats' en ella [Fig. 28].<sup>1412</sup> Les tauletes que el componen acullen principalment abstraccions d'arrel geomètrica i vegetal, dotades d'un vívid cromatisme. Les posts que actuen de topall amb els panys dels arcs diaframes ofereixen una estampa més elaborada. A banda i banda de les palmetes i florons exempts i encastats en les mateixes discorre una maranya vegetal, d'on sorgeixen animals com grius, lleons i dracs així com híbrids, principalment centaures arquers. Aquests éssers animats i fantàstics no en són exclusius, sinó que troben rèplica en els frisos de faldó conservats i coneguts. Per exemple, en fotografies preses l'any 1932 i conservades a l'Arxiu Mas en relació a una post d'*almizate* descabalada i actualment perduda, s'aprecia la representació d'un lleó i un centaure així com un griu i un 'drac' [Figs. 524-525].<sup>1413</sup> Una agrupació similar es congregada en les ubicades en les crugies cinc i dos [Figs. 102, 526-527]. Els centaures arquers apareixen en els frisos avui disposats en la sisena i tercera crugies, ambdós corresponents al costat de l'epístola [Fig. 528]. En aquests darrers tornen a incloure's les imatges d'un lleó i un 'drac' [Figs. 529-531]. I de grius, tot i que no se n'hagin preservat *in situ*, es ben sabut que originalment ocuparen els frisos de remat ja que poden documentar-se en els fotogrames custodiats a l'Arxiu Mas, relatius a fragments desapareguts [Fig. 532].<sup>1414</sup> Similarment, les tauletes i els bogets, quan acullen motius figuratius, no resulten aliens

<sup>1411</sup> La idiosincràsia i raó de ser d'aquest llenguatge heràldic s'ha abordat en el capítol 10 d'aquest bloc.

<sup>1412</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «9.1.1 El treball de la fusta: raó i documentació de motlures i motius 'excavats'», corresponent a aquest bloc.

<sup>1413</sup> Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic. Referències: 71638 i 71939.

<sup>1414</sup> Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic. Referència: 71640.

perquè que es tracta de les mateixes imatges que poden identificar-se, un altre cop, en els frisos de remat. Per tant, podria dir-se que la coberta es nodreix d'un repertori que hi acaba englobat.

Tot aquest univers decoratiu, amb alguna excepció puntual, beu de la cultura visual cortesana. Són habituals els encontres amorosos, les parelles formades per bustos de personatges coronats<sup>1415</sup>, els tornejos i les justes entre cavallers, els exercicis 'militaritzats' amb espasa i escut rodó, les lluites entre homes, cavallers i bèsties, les escenes cinegètiques amb falconer i gos de caça així com un mostrari d'animals que s'hi va intercalant, en la seva majoria de caràcter fantàstic i cèlebres per la seva divulgació en els catàlegs dels bestiariis [Figs. 533-540]. Com he comentat, es succeeixen grius, lleons, dracs i centaures però també sirenes de cua bífida i duos d'aus enfrontades a banda i banda d'un eix de simetria decoratiu de base vegetal [Figs. 541-543]. D'entre totes aquestes, les representacions musicals i de dansa són les que han contribuït a la popularització del sostre, amb una presència historiogràfica continuada des del segle XIX.<sup>1416</sup>

Balls en parella, seguicis de caràcter festiu i duets de músics formen part d'una corèutica que impregna el sostre de forma sistemàtica. Empro aquest adjectiu perquè les imatges formen part d'una denotada i ferma constant. La seva presència es repetida d'entre dues a tres vegades en cadascun dels frisos conservats a l'interior de l'església, sumant entre totes fins a vuit aparicions [Figs. 544-551]. La mètrica resulta elevada si es pren en consideració que únicament es conserven tres dels dotze frisos originals. En sobreviuen dos en el costat de l'epístola, emplaçats en les crugies sis i tres. En el costat de l'evangeli només en roman un, el situat en la segona crugia. A més, la iconografia de la dansa, en el fris amb major concentració visual, el de la sisena crugia (constituït per divuit representacions), acapara un 17% de la superfície. En els altres dos, formats per catorze

<sup>1415</sup> Aquesta representació, compositivament, mostra paral·lels amb la tauleta conservada al Victoria&Albert Museum (210-1894) i catalogada com procedent de l'àmbit domèstic barceloní.

<sup>1416</sup> Aquest protagonisme bibliogràfic només fou compartit amb un nombre reduït de sostres peninsulars, tals com l'encavallada de la Catedral de Terol o els embigats que recorren les galeries claustrals del Monestir de Santo Domingo de Silos. Resulta summament simptomàtic, historiogràficament, que el sostre de Santa Maria de Lliria fos inclòs en els volums enciclopèdics de la col·lecció *Ars Hispaniae*. L'atenció no li fou atorgada per la seva categoria de sostre sinó com a producció propera a la ceràmica en verd i manganès dels segles XIII i XIV de Terol i Paterna: AINAUD DE LASARTE, Joan. *Cerámica y vidrio*, *Ars Hispaniae* X. Madrid: Plus Ultra, 1952, p. 23. GUDIOL, Josep. *Pintura gòtica...* ob. cit., pp. 30-35.

o quinze imatges, assoleix fins el 20%. Quantes degueren ser en total? No crec que sigui una casualitat que precisament les taules mantingudes *in situ* siguin les que reuneixen la cota més elevada o parcialment total. El fragment de fris immortalitzat en els clixés fotogràfics de l'Arxiu Mas permet sumar una altra representació més al còmput original [Fig. 532]. La densitat corèutica és doncs part intrínseca de la idiosincràsia iconogràfica de la coberta eclesiàstica de Lliria. Una regularitat que dota al sostre d'una certa cota de musicalitat i performativitat, impresa amb els instruments i els gestos de les dansarines, desplegant en ell una coreografia eterna.

Es desvien d'aquesta temàtica dues de les representacions del fris de la sisena crugia, l'ubicat en l'àrea més propera al presbiteri [Figs. 409-410]. En ell foren insertades la representació de la Verge Maria entronitzada amb Jesús a la falda, ambdós nimbats, i l'escena d'un Calvari, amb Crist crucificat i amb dos personatges als peus de la creu, d'atributs difusos per l'estat de conservació de la capa pictòrica. Amb tota probabilitat es tracti de Maria i l'apòstol Sant Joan, dels que encara perviu l'articulació del plany per la mort del Salvador. La primera apareix de genolls amb els braços alçats i, el segon, amb la mà dreta vora la cara en un gest sofert i ostentant un nimbe. D'haver-se conservat el fris del costat de l'evangeli podria determinar-se si es pretenia plasmar una intencionalitat religiosa en aquest tram de la coberta. Esdevé simptomàtic, per la comprensió del conjunt, que la imatge que segueix immediatament després al Calvari sigui la representació d'un músic tocant el tamborí i el flabiol acompanyat d'una ballarina amb la cintura inclinada i ambdós braços alçats, seguint el so i ritme emanats dels instruments. I, la que precedeix a la Verge Maria i al nen Jesús, sigui la d'unes aus enfrontades. Front aquesta distribució, interpreto que els frisos no poden llegir-se com a seqüències narratives, les escenes no estan interconnectades entre elles en aquest sentit sinó que esdevenen imatges tipològiques. Per què es trià aquesta combinació i aquest repertori? Tingueren els frisos una atribució formal o conceptual?

Autors com Arturo Zaragozá els han considerats afegits decoratius, de cronologia posterior a la primigènia construcció de la coberta (1317 *ante quem*).<sup>1417</sup> Unes peces que, a l'estar lliures d'un pes estructural, podien ser fàcilment prescindibles en cas de ser

<sup>1417</sup> ZARAGOZÁ, Arturo. «Los techos pintados medievales valencianos... ob. cit, p. 53.

necessari. I així fou en l'ampliació que sofriren els faldons durant els segles XIV-XV (1324 *post quem*), quan distintes famílies de Llúria impulsaren l'erecció de les seves capelles funeràries i devocionals.<sup>1418</sup> En dit període molts d'ells passaren a ser reutilitzats a mode de mer material ligni de reposició, quedant avui dia a l'interior de Santa Maria únicament els tres frisos mencionats. Com comentava, probablement el sostre, en origen, hauria estat projectat amb dotze peces que el revestien amb un major colorit. Un cop més, la 'nuesa' contemporània, esdevé un recordatori de la seva fragilitat patrimonial. Aquesta qualitat mòbil ha servit de justificant per atribuir-los una arribada més tardana. Personalment hi discrepo perquè els frisos no només actuaven com a tancament de secció, ajudant a concloure el faldó i a formalitzar el seu contacte amb el mur petri sinó que aglutinen imatges i idees dispersades en altres àrees com l'entrebigat o l'*almizate*. Certes referències documentals, tot i que posteriors en el temps, reforcen aquesta idea, incidint en la importància d'un bon acabat. Jacobo Vidal i Joan Domenge recullen informacions que detallen el pacte establert el 1444 entre el prevere Nicolau Lor i el fuster Simó Carbonell en motiu de les obres d'unes cases a la ciutat comtal. De manera reincident s'enumeren i s'estipulen els detalls formals de la sostrada, de les que destaco l'obligatorietat d'emmarcar l'estructura amb taules de cimbal, a fi de polir l'encontre del teginat amb els murs de l'estança.<sup>1419</sup> Les peces, sota la meua percepció, jugaren un paper similar a l'acomplerta pels frisos de Santa Maria.

Més enllà d'aquest apunt, hi ha aspectes iconogràfics i estilístics que igualment m'impulsen en aquesta direcció. Les imatges de dansa, tant significatives d'aquests espais, també poden trobar-se en les taulettes o bogets, com pot comprovar-se en la sisena crugia, per mencionar una de les connexions més evidents. Les similituds, a banda de temàtiques, són gestuals i expressives. Les pintures, a pesar d'estar ubicades en distintes seccions, no evidencien una distància cronològica ni tampoc l'activitat de grups d'artistes espaiats en el temps. Més aviat al contrari, poden detectar-se les mateixes mans, una signatura múltiple producte del treball conjunt de distintes

---

<sup>1418</sup> Sobre aquesta part de la història del temple vegeu el subapartat «10.2.1 Els casos d'Onda, Xàtiva, Vallibona i Llúria», corresponent a aquest bloc. Les descobertes de frisos de remat es produïren durant la restauració realitzada en els anys noranta. Dita qüestió és abordada en profunditat en el subcapítol «5.2.2 L'església de Santa Maria de Llúria: antecedents i resultats del seu darrer procés restaurador», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1419</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, «Construir i decorar... ob. cit., p. 26.

personalitats artístiques. En la onzena imatge del fris ubicat en el faldó del costat de l'epístola apareix una imatge musical i de dansa [Fig. 545]. La manera de retratar les celles, ulls, nas i boca de la ballarina i el músic és certament particular i pot distingir-se en altres figures presents en la sostrada. En les tauletes que formen part d'aquest exacte faldó s'identifica una altra escena de dansa, on els personatges foren caracteritzats amb aquests trets facials [Fig. 552]. Un tret distintiu que, al meu parer, constata l'actuació de pintors coetanis en la policromia dels frisos i l'entrebigat. A més, durant la darrera restauració, la duta a terme per l'empresa Coresal S.L. en els anys noranta, en el procés de desmuntatge de la coberta foren (re)trobat tres frisos en les seccions dels faldons ampliat. Precisament l'actualment ubicat en la segona crugia del costat de l'evangeli formà part d'aquestes recuperacions. Entenc que pot confirmar-se que formaren part del projecte original, sent posteriorment reutilitzats com material d'obra ja que les taules, amb l'erecció de les capelles i la seva cobrició sota la coberta amb volta de creueria, veien esvaïda la seva primera funció [Fig. 286].

#### 12.2.1 Sobre l'autoria de les pintures i el debat 'mudèjar'

L'homogeneïtat temàtica del repertori iconogràfic que habita el sostre dificulta en certa manera el recompte de personalitats artístiques. Aquells trets que faciliten la tasca són els facials, sobretot el dibuix dels ulls. Seguint amb el fris de la sisena crugia del costat de l'epístola observo un canvi estilístic en aquest sentit; una part dels protagonistes de la peça tenen els ulls especialment ametllats, amb la conca molt afinada en un dels extrems mentre que, en un altre grup, el que engloba des de l'escena de dansa fins la sirena que tanca la seqüència de la taula, aquests són molt més oberts i saltons [Figs. 410, 545, 553-555]. El segon pintor remarcava molt més les celles, amb una signatura especial en els nassos, fent-los denotadament ganxuts. Una altra peça on la convergència de mans esdevé irrefutable és la documentada en el material fotogràfic de l'Arxiu Mas.<sup>1420</sup> El fris, tot i que incomplet, mostra a una sirena i a una parella de personatges coronats dels que només es veuen els bustos [Fig. 556]. Els ulls, però sobretot les pupil·les, guanyen en dimensions, amb una forma molt més arrodonida. En canvi, en la resta tornen a aparèixer els trets d'ametlla com succeeix de forma generalitzada en les posts de la segona i tercera crugies [Figs. 557-561]. En

<sup>1420</sup> Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic. Referència: 71637.



conseqüència, concloc que, d'entre els frisos conservats o documentats i per mi coneguts, que són quatre, distingeixo un mínim de tres personalitats artístiques.

Si bé aquest aspecte de les pintures ha estat poc abordat, una qüestió que es va reiterant en les referències al sostre és la seva categorització com a 'obra mudèjar'. Rescato en aquest sentit allò formulat per Amadeo Civera l'any 1989, en la primera monografia dedicada al conjunt:

«[...] La influencia mudéjar, donde es más perceptible sobre todo y se manifiesta de modo ostensible es en la decoración pintada de la compleja y bien trabajada carpintería de las techumbres y viguerías, decoración y color donde se dejará sentir la riqueza mudéjar típicamente valenciana. Son estructuras, gótico-levantinas con decoración musulmana; no es más que una vestidura muy compleja y rica ciertamente, pero la sustancia de la arquitectura es ojival, 'estructuras cristianas' [...]».<sup>1421</sup>

Les seves hipòtesis i reflexions deriven d'una tendència historiogràfica concreta, la que assumia la presència d'estilitzacions vegetals i pseudoepigrafies cúfiques com la implícita signatura d'una mà d'obra artesana musulmana.<sup>1422</sup> Aquesta equivalència estigué alimentada per definicions sustentades en el suposat caràcter denotadament formal d'aquest 'estil', on l'ornament n'esdevenia el principi essencial, marcat per les reiteracions del repertori d'origen islàmic.<sup>1423</sup> Per l'autor, això és el que succeïa en l'entrebigat, amb un conglomerat de bogets, taules i empostissat que, amb el seu revestiment pictòric, contribuïen a la presentació de la superfície total del faldó. És cert que es tracta d'un repertori interessadament abstracte, amb una funció ornamental. Les estilitzacions i laberints vegetals han deixat de ser naturalistes i, com els motius de base cal·ligràfica d'imitació àrab, aboguen per la formulació de patrons proporcionats i seriatos que, conjuntament, empenyen la creació d'un mantell pictòric il·lusionista, on els límits espacials es dilueixen front la monumentalitat de tota la coberta. La iconografia pot explicar com funcionaven, i amb quin motiu es produïen, les transmissions entre

<sup>1421</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 14.

<sup>1422</sup> Vegeu la nota 1347.

<sup>1423</sup> El professor Gonzalo Borrás, en aquest famós assaig, incidí en aquest aspecte argumentant que no fou important la procedència dels distints motius iconogràfics sinó la seva convergència en un nou sistema híbrid de treball, el 'mudèjar': «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar... ob. cit., pp. 409-424.

cultures visuals però se'm fa molt difícil, només amb aquesta informació, determinar l'ètnia o la confessió religiosa dels pintors. Sobretot perquè, quan hom observa les pintures de Lliria, estilísticament les encaixa dins el denominat 'gòtic lineal'. Una pregunta que m'assola és: realment aquest aspecte de la producció és tant determinant per la seva comprensió? O forma part d'una trampa historiogràfica contemporània? Les distintes actualitzacions i revisions de l'argument tendeixen a relativitzar certs aspectes del debat: «the so-called 'Mudéjar' is nothing other than a pan-Iberian aesthetic that existed in a constant state of flux, much like Iberian society itself, since the early medieval period. By the fifteenth century, it had become one artistic option among the many alternatives that constituted the widely varied Iberian aesthetic vocabulary».<sup>1424</sup>

D'altra banda, les etiquetes dobles com 'gòtico-levantino' poc aporten a la resolució d'un problema que, com es ve comentant, rau en una qüestió terminològica i en les connotacions ideològiques derivades del concepte, en un enrevessament del discurs per part dels historiadors. Respecte Amadeo Civera, es nota el pes i el llegat acadèmic de Vicente Lampérez, qui reduí l'originalitat creativa de determinades manifestacions artístiques peninsulars al binomi 'estructura cristiana' amb 'decoració islàmica'.<sup>1425</sup> Aquesta sistematització encara s'arrossega a pesar del seu ampli desterrament dels circuits acadèmics, sent encara resilient en sectors com el del turisme cultural.<sup>1426</sup> Sí que hi ha unanimitat, com recalca Joaquín García Nistal, en valorar l'herència tècnica i constructiva d'Al-Àndalus com a factor determinant en el desenvolupament de la fusteria de llacera o 'de lazo', d'ampli cultiu a Castella.<sup>1427</sup> Més complicat es presenta un argument lleugerament abordat, el de la paternitat de la fusteria medieval ibèrica.<sup>1428</sup>

<sup>1424</sup> FELICIANO, María Judith. «Chapter 6: The invention of Mudejar art and the viceregal aesthetic paradox: notes on the reception of Iberian Ornament in New Spain» a, NECIPOGLU, Gülru; PAYNE, Alina (Eds.). *Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton: Princeton University Press, 2016, pp. 70-81, esp. 70.

<sup>1425</sup> LAMPÉREZ, Vicente. *Historia de la Arquitectura Cristiana Medieval en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, Vol. II. Madrid: José Blass, 1908-1909, pp. 618-621.

<sup>1426</sup> Per una crítica vegeu: BORRÁS, Gonzalo. «El mudéjar como constante artística... ob. cit., pp. 32-36.

<sup>1427</sup> NISTAL, Joaquín. «¿Artesonados mudéjares?... ob. cit., pp. 213-214.

<sup>1428</sup> Vegeu la nota 960. Altra bibliografia d'interès: MARTÍNEZ, Balbina. «Hacia un corpus de la carpintería de lo blanco» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte: Teruel, 19-21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 125-131.

La inserció de falsos *almizates* en armadures de coberta a doble vessant en l'arquitectura d'arcs diafragmes, com ocorre a Santa Maria, evidencia l'impacte generat per les encavallades almohades de 'par y nudillo' en la tradició constructiva occidental. La translació no fou del tot acurada, potser tampoc pretesa i l'*almizate*, en el camí, perdé la seva vertadera funció estructural. L'essència donà pas a l'estètica. Potser la categorització '*mudèjar*' del sostre de Lliria, especialment en recents publicacions, vingui motivada per aquest hibridisme arquitectònic.<sup>1429</sup> Tot i així he de recalcar que debatre la validesa d'aquest títol, un cop més, només fa que s'incorri en postures de fràgil metodologia. València, de forma generalitzada, no conserva documentació que doni testimoni de l'actuació directa de l'artesanat musulmà en qüestions lígnies i, d'altra banda, la inclusió dels falsos *almizates* en determinats projectes edilicis, apreciament la distància tècnica entre els models estructurals, tampoc pot prendre's com a prova irrefutable del seu treball. La seva inserció certament parla d'un emmirallament però pot ser problemàtic considerar-les emblema d'una arquitectura d'autor.<sup>1430</sup>

Federico Iborra, a col·lació aquest argument, no només ha assenyalat Al-Àndalus com a part implicada en aquests resultats artístics sinó que ha inclòs el Regne de Sicília i, més concretament, la cort imperial de Frederic II o III d'Aragó (1272-1337) a l'equació.<sup>1431</sup> Per l'autor, els sostres valencians podrien entendre's com un intent d'emular, amb un llenguatge clarament autòcton, la riquesa iconogràfica dels treballs lignis de Messina, Monreale i, especialment, Cefalú.<sup>1432</sup> Personalment, no observo en el sostre eclesiàstic de Lliria especificitats iconogràfiques que puguin emparentar-se amb les cobertes

<sup>1429</sup> IZQUIERDO, Teresa. *La fusteria...* ob. cit., p. 18. SERRA, Amadeo. «Convivencia, asimilación y rechazo... ob. cit., p. 37. SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa. «*De bona fusta...* ob. cit., p. 273. LLIBRER, Josep Antoni. *El finestrал gòtic...* ob. cit., pp. 107, 290-309.

<sup>1430</sup> BORRÁS, Gonzalo. *Arte mudéjar aragonés...* ob. cit., pp. 205 i ss.

<sup>1431</sup> IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores domésticos... ob. cit., pp. 572-573.

<sup>1432</sup> «[...] Importantísima aportación italiana, principalmente desde el último tercio del siglo XIII. En parte se explica con el contacto comercial y la anexión del Reino de Sicilia, pero también por la llegada a tierras valencianas de artistas italianos e incluso nobles exiliados que habían ocupado altos cargos en la corte imperial de Federico II, rico crisol de culturas donde se mezclaron elementos musulmanes, bizantinos y góticos. Este fenómeno se dio también en Cataluña, pero no en Castilla y sólo parcialmente en el sur de Aragón, lo que explicaría en estas zonas una mayor pervivencia de las costumbres anteriores a la Reconquista. Lo más representativo de esta época son las techumbres policromadas de las llamadas iglesias de reconquista, donde se funde la iconografía de la tradición andalusí y las aportaciones occidentales. Sin embargo, también podría entender en ellas un intento de emular con un repertorio local la riqueza decorativa presente en los modelos italianos de época normanda, como las catedrales de Mesina, Monreale o, sobre todo, Cefalú [...]»: IBÍDEM, p. 572.

sicilianes dels segles XII-XIII. Del sostre de la catedral de Messina (mitjans del segle XII), només en queden les làmines publicades per Mathieu Prosper Morey i Henri Roux ja que l'interior del temple fou necessàriament reconstruït després del terratrèmol de 1908 i dels bombardejos produïts durant la Segona Guerra Mundial [Figs. 562-563].<sup>1433</sup> El de Cefalú, producció normanda comissionada per Roger II de Sicília (†1154), fou una producció que incorporà al seu univers decoratiu els cicles iconogràfics islàmics en virtut del príncep.<sup>1434</sup> El llenguatge escollit, connectat amb el món fatimita, permetia l'expressió d'idees arquetípiques lligades a la figura del sobirà, el seu govern i cort a través d'imatges simbòliques.<sup>1435</sup>

Sicília, com expressa Licia Buttà, pot entendre's com una geografia híbrida en tant que la seva pròpia producció artística no es mantingué estàtica, sinó tot el contrari, oberta a l'exterior, amb vocació mestissa.<sup>1436</sup> Un mestissatge perfeccionat en època normanda a través la seva elit i desenvolupament àulic i que, per la seva esplendorositat i prestigi, continuaria sent evocat amb el pas del segle.<sup>1437</sup> Aquesta clau interpretativa també li ha servit per reorientar les hipòtesis formulades per Ferdinando Bologna en la seva cèlebre monografia a propòsit el sostre pintat de la Sala Magna del Palau Chiaromonte Steri de

<sup>1433</sup> PROSPER MOREY, Mathieu; ROUX, Henry. *Charpente de la cathédral de Messine*. París: Firmin Didot, 1841.

<sup>1434</sup> Per una síntesi sobre la seva promoció vegeu: AURIGEMMA, Maria Giulia. «Il soffitto dipinto normanno del Duomo di Cefalù» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 41-68, esp. 42-46. Per un estudi profund i articulat del seu univers iconogràfic consulteu: AURIGEMMA, Maria Giulia. *Il Cielo stellato di Ruggero II: il soffitto della cattedrale di Cefalù*. Milano: Salvana, 2004. GELFER-JORGENSEN, Mirjam. *Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù cathedral*. Leiden: Brill, 1984 (vegeu el capítol 'The Islamic Paintings in Cefalù').

<sup>1435</sup> «[...] Atraverso l'arte, nelle opere concrete evisibili dell'età di Ruggero II si manifestano concetti espressi in forma compiuta nella realtà e nell'astrazione, non essendoci pervenuti scritti filosofici o letterari: così le opere d'arte prima 'esistono' e poi, per esempio nei soffitti dipinti ruggeriani, decorano e/o simboleggiano. Superando la dicotomia tra esornativo e iconologico, si comprende –per la pittura come per l'architettura– che le forme apparentemente in contraddizione o di origini diverse devono essere riguardate per essere state create proprio l'uno accanto all'altra nella forma visiva, cosicché appunto la loro essenza artistica diviene più profonda e più forte. L'insieme figurativo e la disposizione sono già di per sé 'spiegazione' [...]»: AURIGEMMA, Maria Giulia. «Il soffitto dipinto normanno... ob. cit., p. 41.

<sup>1436</sup> BUTTÀ, Licia. «Circulación mediterránea, memoria y poder: notas para el estudio de los techos pintados en Sicilia» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMON, Maud; PUCHAL, Georges (Dirs.). *Du Frioul à l'Aragon: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPMM* (Lagrasse, octubre 2015). París: Éditions de la Sorbonne, 2021, pp. 117-136. He d'agrair a la meva directora de tesi la lectura manuscrita d'aquesta contribució ja que la seva publicació serà posterior a l'entrega d'aquest treball.

<sup>1437</sup> Sobre la realitat cultural siciliana durant l'Edat Mitjana: WRIGHTSON, Rebecca. «Cultural Complexity in Medieval Sicily», *Senior Honors Projects*, 2012, Paper 304.

Palerm (1377-1380).<sup>1438</sup> Les presumptes connexions amb el 'mudèjar' burgalès queden dissipades en aquesta recent contribució, on s'argumenta eloqüentment com la promoció línia de Manfredi III Chiaromonte perpetuava uns preceptes emmirallats en l'època normanda.<sup>1439</sup> Una maniobra que perseguia la validació del personatge mitjançant la rememoració de mecanismes artístics propis d'un passat gloriós i unes figures polítiques paradigmàtiques, aprovant una selecta i meditada agrupació de temes iconogràfics pertinents al *Speculum Principum*.<sup>1440</sup>

Tornant a Federico Iborra, és precisament la legitimació política, en aquest cas de la Corona d'Aragó sobre el territori sicilià, la que aparentment podria haver motivat les connexions amb els sostres valencians.<sup>1441</sup> Com he abordat en capítols anteriors, efectivament, la coberta eclesiàstica de Lliria celebra la Corona i el seu govern, concretament a través del llenguatge heràldic però jo ho vinculo a un procés i unes circumstàncies històriques locals: la colonització i constitució del nou Regne de València. En aquest sentit, el context sicilià pot servir per comprendre el caràcter fluit i modular de les identitats, sobretot en períodes marcats per l'encreuament de les mateixes. No se les ha de prendre com a barrera, formaren part d'una història comuna, conflictiva però també compartida. Amb la conquesta normanda, les manifestacions artístiques de l'Illa es veieren reorganitzades en base a la seva singular confluència de tradicions visuals (bizantina, islàmica, normanda), donant pas a una nova expressió,

<sup>1438</sup> BOLOGNA, Ferdinando. *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana all'autunno del Medioevo*. Palerm: S.F. Flaccovio, 1975.

<sup>1439</sup> Sobre la política artística del personatge: BUTTÀ, Licia. «Manfredi Chiaromonte e le arti: committenza artistica e egemonia politica in Sicilia alla fine del Trecento» a, SCIACCA, Filippo (Ed.). *L'immagine come messaggio. I significati dell'opera d'arte e la comunicazione iconica*. Caltanissetta: Edizioni Lussografica, 2012, pp. 37-70.

<sup>1440</sup> BUTTÀ, Licia. «'Mudèjar', Islamic influence or memory of the past? Some considerations on the wooden painted ceiling of the Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo», *De Gruyter*, 2017, pp. 1-26. Licia Buttà, en aquests moments, està preparant una monografia sobre la sostrada que possiblement serà publicada el 2021 amb el segell editorial ICMA-KRESS Foundation, actualitzant les visions sobre la iconografia d'aquest emblemàtic embigat. La comprensió de les imatges sota la clau interpretativa del *Speculum Principum* fou exposada de forma inèdita en una conferència amb el títol «*Speculum Principum: Biblical Exempla and Composite Iconography in the Painted Ceiling of the Sala Magna at the Chiaromonte Palace in Palermo*», presentada al CFP: *Sessions at ICMS (Kalamazoo, May 9-12 2019)*: 54<sup>th</sup> *International Congress on Medieval Studies*, organitzada per la Italian Art Society i celebrada a la University of Michigan. Per un preludi vegeu: «Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del Palazzo Chiaromonte Steri di Palermo» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, 2013, pp. 69-126.

<sup>1441</sup> IBORRA, Federico. «Interiores: El tratamiento de los interiores domésticos... ob. cit., p. 929 (notes 20-21).

liderada pels programes ideològics dels seus monarques. Jaume I, per la seva banda, optà per la modificació gairebé total del paisatge arquitectònic monumental, en un model que diferia de Castella, però això no implicà la cancel·lació d'altres promocions i polítiques artístiques, com l'apreci per la sumptuositat i qualitat de determinades manufactures i objectes islàmics. Tampoc es frenà l'assimilació de la seva cultura visual, d'estés i vívid record per tot el territori.

Ara bé, un embigat en el que sí que considero que s'ensalça al rei d'Aragó i la política expansionista mediterrània amb Sicília és el conegut com 'del griu' (ca. 1295), procedent del Palau del Marqués de Llió de Barcelona, avui Museu de les Cultures del Món. Marta Serrano hi raona a favor per la confluència d'iconografies i la interessant articulació que es fa d'elles. En tauletes com els bogets s'acullen de forma reiterada embarcacions pròpies del segle XIII i, en les bigues parederes ressalten les lluites entre cavallers diferenciadament cristians i musulmans així com un enfrontament imaginat entre Carles d'Anjou i Pere el Gran [Figs. 564-565]. Quan l'estructura fou promoguda els conflictes amb Sicília no havien cessat i la Corona mantenia actives les seves empreses marítimes i militars així com Jaume II, sostenia la seva mirada fixa sobre el Magreb Oriental [Fig. 566].<sup>1442</sup> A més, com l'antic Palau era proper al barri de mar és possible que el seu promotor –desconegut rere l'heràldica del griu sobre camp d'or– fos un comerciant amb interessos en aquesta estratègia política?

Llíria acull en imatges la cultura de cort mediterrània però a la seva execució no se li pot atribuir un caràcter islamitzant. Hi ha motius que certament deriven del món islàmic però, i em reitero, han d'emmarcar-se en un context molt més immediat, en el que havia estat Balansiya així com en el pòsit itinerant en la gran arena cultural que fou el Mediterrani. La seva àmplia geografia i importància comercial i artística poden esdevindre una via d'expiació de fàcil invocació, que permet explicar amb una metodologia difusa la convergència d'elements i motius procedents de distintes tradicions visuals. Però aquest, no és el cas. Distints autors ja han apuntat els paral·lelismes existents entre la figuració present en el sostre i la producció ceràmica en verd i manganès dels segles XIII i XIV, que comptà amb un important focus valencià:

---

<sup>1442</sup> SERRANO, Marta. «Falsas historias, proposiciones certeras... ob. cit., pp. 195-200.

Paterna. La historiografia de principis i mitjans del segle passat s'omplí de referències a la coberta de Santa Maria i a la seva 'formidable' relació o implicació amb aquesta manufactura artesana, motiu que li valgué la seva inclusió en la col·lecció *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*.<sup>1443</sup> En els darrers anys, les idees dispersades per Jaume Coll han anat prenent força i, en certa manera, creant escola, estudiant-se la possibilitat que aquest repertori iconogràfic formés part d'una carter decorativa prefixada.<sup>1444</sup> Anna McSweeney, en la seva tesi doctoral sobre la ceràmica en verd i manganès de Paterna, apuntà en aquesta direcció i anà més enllà, considerant que un mateix grup d'artesans haurien estat responsables de la decoració del treball de fusteria i del ceràmic, abogant per l'actuació d'un taller múltiple.<sup>1445</sup>

Digerir aquesta herència historiogràfica i matisar les darreres aportacions, amb les que no concordo al 100%, és l'objectiu dels següents apartats. No només pretenc documentar i perfilar aquesta migració iconogràfica *transmedia* sinó ressaltar que si bé hi ha determinades figures, especialment les ballarines, que esdevenen models espill hi ha d'altres motius que no són exclusius de la ceràmica en verd i manganès. Certes representacions del sostre -com els músics o les escenes d'exercicis militaritzats entre personatges amb indumentària civil- no en deriven, no formen part de la seva figuració habitual. Les fonts, en conseqüència, degueren ser molt més àmplies, sense que això impliqui la negació de l'indiscutible paper jugat per la ceràmica en la creació del tapís ligni. D'aquesta manera, el discurs estarà centrat en el seu estudi, les seves vies de circulació i la seva raó de ser en l'espai eclesiàstic de Santa Maria. Aprofundir en aquestes transferències implica no obviar les especificitats del mercat ceràmic cristià, com les seves diferències tècniques respecte la producció anterior, ja que gràcies al seu *boom* comercial es convertiren en un dels vectors territorials de disseminació de la cultura visual de cort mediterrània.

<sup>1443</sup> Vegeu la nota 1416.

<sup>1444</sup> COLL, Jaume. *Imágenes del Caballero. Del 3 de julio al 31 de agosto de 2008*. València: Fundación Bancaja, 2008, pp. 78, 98, 100, 112. ÍDEM. «Plato del Testar del Molí» a, BENITO GOERLICH; Fernando; GÓMEZ, José (Comissaris). *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario. Musco de Bellas Artes de Valencia: 1 de febrero al 27 de abril de 2009*. València: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 254-255. ÍDEM. *La cerámica valenciana...* ob. cit., p. 72. ÍDEM. «Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval», *Anales de Historia del Arte*, 24, Número Especial Noviembre, 2014, pp. 69-74, esp. 87.

<sup>1445</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 240-337.

### 12.3 El sostre de Santa Maria de Lliria i la ceràmica en verd i manganès: revisió d'un antic argument<sup>1446</sup>

Un dels primers autors en assenyalar els paral·lels existents entre la figuració del sostre de Lliria i la producció ceràmica en verd i manganès del segle XIII-XIV fou J. Amorós.<sup>1447</sup> Manuel González Martí, a banda de dirigir l'atenció envers les figures humanes i zoomorfes inclogué també la temàtica vegetal, fins llavors no contemplada. Fulles, roleus, palmetes, arbustos i arbres eren considerats elements secundaris, pur ornament al servei dels marges de l'estructura lignia, pel fet d'ubicar-se en massa en àrees com l'entrebogat i per servir de marc o enquadrament en la majoria de peces ceràmiques.<sup>1448</sup> La principal innovació que aportà a l'argument, mantinguda també darrerament, fou l'addició de l'univers pictòric de l'encavallada de la Catedral de Terol, considerant que les correspondències iconogràfiques podien fer-s'hi extensives, sempre des del punt de vista temàtic, que no pas estilístic.<sup>1449</sup> Alexandre Cirici seguí valorant el sostre aragonès com una producció propera a la ceràmica en verd i manganès, unides ambdues pel seu 'mudejarisme'. En aquest sentit fou pioner en fixar una proposta que

<sup>1446</sup> Aquest apartat és una extensió d'un primer article publicat l'any 2017, resultat de la meua participació en l'escola doctoral 'Circolazione, connessioni e dinamiche sociali nel Mediterraneo centrale e occidentale tra mondi islamici e cristiani (VII-XV secolo)' organitzada per l'École Française de Rome, la Casa Velázquez i l'Universit  degli studi di Catania el juliol de 2016: VALLS, Maria del Mar. «Trasmissioni mediterranee... ob. cit.

<sup>1447</sup> «[...] Temes semblants als de la cer mica de Paterna, possibles de trobar fora de l'art ceràmic, són els que, de vegades, apareixen en pintures murals i enteixinats. D'aquests últims n'existeix un, la decoració del qual, en part es conserva a l'església de la Sang (Lliria, València), i els temes que resten són, per molts motius (indumentària, perfils d'arquacions, etc.), de la mateixa època que les peces ceràmiques de Paterna [...]»: AMOROS, J. «Uns temes femenins a la cer mica de Paterna», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II, II, 1932, p. 114.

<sup>1448</sup> «[...] Esta sencilla ornamentación no es privativa de las cerámicas de Paterna, porque si llevamos nuestro recuerdo a las pinturas interesantes que se ven en las techumbres de madera de la iglesia rom nica de la Sangre en Liria, Valencia [...] hallaremos los mismos temas vegetales llenando los huecos ocasionados entre las figuras humanas y zoomorfas que decoran los tableros de las entrecalles de las vigas [...]»: GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *La cer mica del Levante Español: siglos medievales: loza*, Vol. 1. València: Roig Impresores, 1944, p. 152.

<sup>1449</sup> «[...] Seguramente, el hallazgo en años venideros de restos de fábricas con sus testares, ya en el propio Teruel o en poblaciones de su región, como ha ocurrido en Paterna, ofrecerá a los futuros estudiosos los medios pródigos de los que ahora carecemos, y se establecerán correspondencias entre las pinturas cerámicas y las trecentistas de las techumbres de la Catedral de Teruel, como lo hemos hecho con las cerámicas de Paterna y las techumbres de Liria. Las decoraciones mudéjares de la Catedral aragonesa, al igual que en la ciudad levantina, también presentan en sus asuntos figuras de reyes, de caballeros combatiendo, luchas heroicas con fieras legendarias, escenas atrevidas cortesanas y sus castigos, de  guilas y leones, combinaciones geométricas, y hasta decoraciones florales derivadas de la estilizaci n de la alafia [...]»: GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *La cer mica del Levante Español...* ob. cit., pp. 552 i ss.



posteriorment ha acabat per centralitzar el debat: en l'acte de policromia de les taules, llistons i posts haurien intervingut ceramistes musulmans.<sup>1450</sup>

Amadeo Civera, autor de la primera publicació monogràfica sobre el sostre, aglutinà aquestes idees tot i que, com els autors precedents, no resseguí les traces d'aquesta migració entre distints *media*. Sí que referencià, acertadament, en com la proximitat geogràfica dels tallers de Paterna respecte Lliria hauria impactat en la seva concepció. Fou aquest un factor determinant perquè els pintors del sostre plasmessin un determinat repertori iconogràfic? Val a dir que les peces formaven part de vaixelles de caràcter domèstic, amb un perfil gratament popular. Aquesta confluència temporal i espacial segurament fou quelcom que jugà al seu favor, però no és l'única dada que permet comprendre la coberta de Lliria, tal i com intentaré demostrar.

Respecte la condició de temàtiques i motius, no limità el seu focus a l'anàlisi de les ballarines presents en ambdós, de les que subratllà concordàncies estilístiques basades en una mateixa indumentària, caracteritzacions facials i corpòries, gestualitat i composició iconogràfica.<sup>1451</sup> Integrà les estilitzacions vegetals, la pseudoepigrafia cúfica, les escenes de cavalleria i les bèsties fantàstiques. Una amalgama decorativa que, segons el seu parer, estava exempta d'una coherència programàtica, hipòtesi que ratificaria uns anys més tard.<sup>1452</sup> No obstant, concluí que motius com els grius, les harpies, les sirenes o els encontres entre cavallers i dames s'havien d'entendre en clau moralitzant, com a símbols de la luxúria, la temptació, l'encarnació del dimoni o la lluita contra el mal.<sup>1453</sup>

<sup>1450</sup> «[...] Segons dedueix Àngel Novella, autor de la monografia sobre el màxim monument de Terol, un pintor català devia muntar en aquesta capital el taller per a la realització pictòrica del fabulós enteixinat de Santa Maria de Mediavilla, ara catedral de la ciutat, on és evident que col·laboraren amb ell els decoradors de ceràmica d'origen moresc. El resultat fou que el sostre s'enriquí amb una gran quantitat de temes orientals i que els ceramistes de la ciutat introduïren en llur temàtica estilitzacions figurals desconegudes del món islàmic [...]»: CIRICI, Alexandre. *Ceràmica catalana...* ob. cit., pp. 64, 83-88.

<sup>1451</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre gótico-mudéjar...* ob. cit., pp. 33-34.

<sup>1452</sup> «[...] Resulta muy difícil establecer un programa iconográfico que sea unitario y coherente, caso de que hubiera existido en la mente de quienes encargaran las pinturas; primero porque han desaparecido algunas partes o tramos de la decoración; segundo, porque la variedad temática es tan grande y trata tantos aspectos, que considero es mejor desglosar antes todos los motivos y estudiar uno a uno [...]»: CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., p. 30. Posteriorment: ÍDEM. «El teginat de l'església de la Sang de Lliria, espill o imatge del món medieval» a, 750 *Aniversari de la carta de poblament*. Lliria: Ajuntament de Lliria, 2007, pp. 275-279.

<sup>1453</sup> CIVERA, Amadeo. *Techumbre...* ob. cit., pp. 43-57. Aquestes hipòtesis prenen el testimoni d'autors precedents, que havien valorat negativament les imatges presents en la ceràmica. Les sirenes havien estat interpretades com a símbols luxuriosos, animals com les harpies com encarnacions del dimoni i, les

En canvi, les imatges de dansa, per la seva clara escenificació festiva, les associà a escenes costumistes, la representació d'una activitat quotidiana que formava part de la societat medieval. A pesar de la polisèmia de les imatges medievals, en aquest cas, considero que les conclusions fixades indueixen a una interpretació contradictòria perquè suggereix l'existència de codis visuals contraposats entre motius que comparteixen escena amb un pes jeràrquic equivalent. És a dir, les imatges zoomorfes i les amoroses no formen part dels marges dels frisos, no se'ls pot atribuir una mecànica conceptual pròpia d'altres manifestacions plàstiques com podria ser la *marginalia*.

Aquestes primeres hipòtesis havien estat centrades en ressaltar la condició de models iconogràfics, sense aprofundir en les causes o motius de la seva vinculació. Jaume Coll, tot i que no ha abordat mai de forma monogràfica l'assumpte, s'encarregà de formular un canvi de paradigma per al seu enteniment.

### 12.3.1 La iconografia compartida: taller múltiple o estandardització d'un llenguatge formal?

Jaume Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias 'González Martí', compta amb un ampli coneixement sobre la institució i la seva col·lecció. En distintes publicacions relacionades amb la producció en verd i manganès valenciana, de forma incisiva i reiterativa, tot i que sense gran extensió, s'ha anat fent ressò de l'argument.<sup>1454</sup> Assenyala com tant la sostrada com els plats, bols i gerretes comparteixen un fenomen que sembla intrínsec al repertori iconogràfic que els protagonitza: la seriació. Com ja he comentat, el sostre eclesiàstic de Lliria repeteix, més enllà dels propis frisos, tant la figuració com els motius abstractes en ell presents, fent-los extensibles a totes les parts de l'estructura. Els vestigis arqueològics ceràmics permeten documentar quelcom similar, no hi ha motius aliens a la producció, la temàtica es trobava ben definida i resulta possible l'agrupació de peces per grups iconogràfics. L'explícita condició visual entre suports artístics, així com la mecànica plàstica seguida en cadascun d'ells, li suggereixen l'estandardització d'un llenguatge

---

'cortesanes' (dames o donzelles, personatges femenins centrals en els encontres amorosos) com a personificacions del pecat de la temptació: AMORÓS, J. «Uns temes femenins a la ceràmica de Paterna... ob. cit., pp. 111-112, 115. PUIG I CADAVALCH, Josep. «Els temes de la ceràmica de Paterna en el claustre de Santa Maria de l'Estany», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, MCMXXI-XXVI, 1922, pp. 120-122.

<sup>1454</sup> Vegeu la nota 1444.

formal que hauria estat assimilat per ceramistes i pintors. Ambdós haurien assumit unes mateixes claus estilístiques –d'aquí la documentació comuna d'una corporeïtat i gesticulacions específiques–, capaces de fer viatjar uns models que formarien part d'una estètica oficial, un gust que formaria part de les opcions artístiques de consum entre els segles XIII i XIV.<sup>1455</sup>

Per Anna McSweeney, l'abast i disseminació d'aquest repertori esdevindria molt més que l'aplicació d'un llenguatge iconogràfic normatiu, seria expressió de l'activitat d'una 'escola de pintura'. Un taller múltiple compost per un grup d'artesans involucrats tant en la policromia de sostres com en la decoració amb vernís d'estany de la ceràmica.<sup>1456</sup> Al seu catàleg d'obres afegí la sèrie ceràmica de Terol, a pesar de les diferències tècniques amb la de Paterna.<sup>1457</sup> Aquesta homogeneïtzació iconogràfica, al meu parer, no hauria d'estar necessàriament vinculada a una única autoria, sinó a la implantació d'uns patrons definits en ambdós mercats. Com comenta María Isabel Álvaro Zamora, les excavacions d'Albarracín, Molina d'Aragó i el subsòl de la ciutat de Terol posen de manifest com, entre finals del segle XIII i principis del XIV, les decoracions de les distintes peces fabricades ja presentaven l'esbòs del que constituïria el seu repertori decoratiu, que es mantindria estable durant tota la centúria.<sup>1458</sup> La seva solidesa no només queda palesa en la sèrie en verd i manganès sinó que es feu present, tot i que en menor incidència, en els primers vestigis materials de la ceràmica daurada valenciana

<sup>1455</sup> «[...] Las decoraciones cristianas de los siglos XIII i XIV ofrecen temas de repertorio seriado, de carácter abstracto, con trazos paralelos, estrellas cenefas de eses, etc. Y series con motivos que reproducen fielmente las decoraciones formales de artesanados, pintura parietal, miniatura o retablitca, lo que hace pensar que debieron trabajar en su ornamentación dos tipos de agentes: por un lado los alfareros y por otro dibujantes formados en claves estilísticas capaces de trazar a partir de modelos consensuados en una estética de carácter oficial formalizada aplicable a todo tipo de soporte. No se nos escapa este aspecto cuando vemos la calidad pictórica de los personajes representados en la loza verde y negra de Teruel o la Iglesia de la Sangre de Liria [...]»: COLL, Jaume. «Técnica, áulica y distinción social... ob. cit., p. 87.

<sup>1456</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 242-245.

<sup>1457</sup> IBÍDEM, pp. 245-247. Els estudis sobre la producció bicolor aragonesa de finals del segle XIII, a diferència de la sèrie de Paterna, han conclòs que sí que s'assistí a una transmissió tècnica directa respecte el mercat islàmic anterior. El jaciment arqueològic de Castillo d'Albarracín presenta una àmplia seqüència cronològica que inclou fragments que viatgen des del segle XI fins al XVI. La superposició estratigràfica confirmaria la continuïtat tecnològica entre successius tallers locals, tot i així, la ceràmica sorgida durant la dominació cristiana presenta variacions respecte la de taifa, com l'ús de pastes diferents. Durant el segle XIV es creu que s'haurien emprat, en la pigmentació dels motius decoratius, òxids de manganès i coure d'una dubtosa qualitat, ja que les impureses dels materials haurien donat com a resultat les tonalitats en negre i verd esmeralda tant característiques de Terol, distingint-se de les de Paterna: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. *Cerámica aragonesa*, Vol. II: La obra ceràmica: La ceràmica aragonesa desde el siglo XIII al XVIII (1610). Saragossa: Ibercaja, 2002, pp. 34-40.

<sup>1458</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. *Cerámica aragonesa...* ob. cit., pp. 39, 47-69.

(1325-1350).<sup>1459</sup> Al Museu de Manises es conserva un fragment on apareix representat el bust d'un cavaller, amb el cap cobert per la cota de malla i, a sobre, l'elm [Fig. 567]. Aquest mateix personatge, amb aquesta mateixa representació consta en els fragments de ceràmica en verd i manganès custodiats en distintes institucions valencianes, com el Museu Municipal de Ceràmica de Paterna, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí' i el Museu del Disseny de Barcelona [Figs. 568-573].<sup>1460</sup> Quelcom similar es produeix amb les ballarines [Figs. 574-575]. L'evidència arqueològica sembla provar com, aquest repertori, gaudí d'una continuïtat temporal i espacial ferma en els territoris de la Corona, implantant-se simultàniament en distints contextos industrials, facilitant-ne la seva circulació i coneixement.

En aquest sentit no hauria de resultar estrany que autors com Jaume Coll i María Isabel Álvaro Zamora facin al·lusió a l'univers iconogràfic de l'encavallada de la catedral de Terol quan aborden l'estudi de l'ornament ceràmic bicolor així com la seva estructuració compositiva.<sup>1461</sup> Per Anna McSweeney, el treball ligni aragonès ha de quedar exclòs del corpus atribuït a aquest taller múltiple, donades les característiques estilístiques de la seva pintura, clarament distintes de les de la coberta de Santa Maria de Lliria.<sup>1462</sup> És doncs el sostre valencià la única mostra que ha sobreviscut sobre la incursió d'aquests artesans en la pintura sobre taula? És viable adjudicar al taller un

<sup>1459</sup> COLL, Jaume. «Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales» a, *I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada: REMAI, 2012, pp. 311-343, esp. 323.

<sup>1460</sup> A la reserva del Museu de València, procedent del fons 'González Martí' es conserva la peça CEI 00651 i, del dipòsit de l'Ajuntament de València, vegeu el número d'inventari D-607. Agraïxo al Dr. Jaume Coll, director de dita institució, l'atenció prestada durant la meua visita així com les converses mantingudes al respecte aquest argument. També donar-li les gràcies per haver-me proveït del material fotogràfic referent a la ceràmica daurada valenciana. D'entre la col·lecció del Museu del Disseny de Barcelona destaco les escudelles MDB 20084, MDB 5303 i MDB 44708. Aprofito l'avinentesa per agrair a l'Isabel Fernández del Moral, conservadora de la secció de ceràmica del Museu del Disseny, l'atenció prestada durant la meua estada a la reserva l'hivern de 2018.

<sup>1461</sup> «[...] la armadura de par y nudillo de Santa María de Mediavilla, fechada hoy hacia el último tercio del siglo XIII, muestra un buen número de temas coincidentes con los que trazaron los pintores de la vajilla. Así, entre lo zoomorfo, las aves aisladas o arontadas a ambos lados de un árbol de la vida, los leones pasantes, las águilas explayadas o los dragones fantásticos echando fuego por la boca o llevando pendiente de ella un largo tallo vegetal; en cuanto a la figura humana, se repiten los caballeros montados sobre caballos ricamente enjaezados, las mujeres danzantes o los frailes; entre lo vegetal, coinciden las estilizados atauriques y hojas acorazonadas en negativo; entre lo geométrico y heráldico, la tipología de escudos inscritos en círculos anudados [...]»: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. *Cerámica aragonesa...* ob. cit., pp. 39-40.

<sup>1462</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 247-255.

període d'activitat entre finals del segle XIII i el segon terç del segle XIV quan el repertori es dilatà molt més en el temps?

Una altra problemàtica que detecto en les seves hipòtesis és la manca de definició organitzativa d'aquest potencial taller, fet del que la pròpia autora és conscient. Restauradores com Ana Carrassón i historiadors com Joan Domenge i Jacobo Vidal han estat pioners en il·luminar els processos que eren requerits per la construcció d'un sostre policromat en el context peninsular.<sup>1463</sup> Els engranatges que havien de posar-se en marxa eren diversos i necessàriament concatenats. L'origen, el mercat de la fusta i els seus agents proveïdors i distribuïdors, facilitava el material als fusters, encarregats del serratge i la preparació de les taules i del seu marcatge per al seu posterior assemblatge.<sup>1464</sup> L'acte de policromia, i dibuix, era feina exclusiva dels pintors.<sup>1465</sup> Cadascuna de les parts treballava en el seu sector d'especialitat, en processos individuals però altament coordinats.

Aquesta separació entre àmbits productius (mercat de la fusta, fusteria de la construcció i pintura) és la premissa sobre la que Anna McSweeney sustenta la seva hipòtesi. Certament, fusters i pintors, no tenien l'obligatorietat de formar part d'un mateix grup de treball perpetu, tot i que n'existiren.<sup>1466</sup> Les tasques eren diverses i, per

<sup>1463</sup> CARRASSÓN, Ana. CARRASSÓN, Ana. «Aspectos técnicos... ob. cit., pp. 110-116. ÍDEM. «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)» a, MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. Madrid: Ediciones la Ergástula, 2016, pp. 259-288. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat... ob. cit., pp. 19-37. ÍDEM. «Les cobertes de fusta a la Corona d'Aragó... ob. cit., pp. 73-85, esp. 81-85. COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei... ob. cit., pp. 75-83*. Altra bibliografia d'interès: ZARAGOZÁ, Arturo. «El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana: dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV» a, *El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana. Dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV*, Historia de la ciudad VI: Proyecto y complejidad. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos, 2010, pp. 82-101, esp. 84-87. És necessari seguir ampliant el coneixement que es té actualment sobre aquests procediments, tant útils per la comprensió de les obres, assistint tant als investigadors que les estudien com als restauradors que les intervenen. La definició d'unes estratègies clares d'abordatge és quelcom que ha estat reivindicat en un curs online realitzat el desembre de 2020, on he tingut l'oportunitat de participar: *La transferencia de las representaciones pintadas en las techumbres medievales. Método para su lectura y análisis*, impartit per la restauradora Ana Carrassón a través del Grupo Español IIC (Grupo Español de Conservación).

<sup>1464</sup> En referència a València vegeu del capítol 8 d'aquest bloc (8. Procedència, aplicació i valoració dels sostres pintats al Regne de València: el mercat de la fusta).

<sup>1465</sup> CARRASSÓN, Ana. «Aspectos técnicos... ob. cit., pp. 111-116.

<sup>1466</sup> El fenomen dels tallers múltiples és quelcom que la doctoranda Sara Sánchez Roig (membre dels grups de recerca LAIREM i ICONODANSA) explorarà en la seva tesi doctoral, iniciada el curs 2017/2018 amb

garantir l'encaix del puzle ligni, i que cadascun dels seus components comptessin amb la capa pictòrica requerida, els pintors prèviament decoraven les taules ja marcades i tallades en el seu taller, tal i com s'aprecia en les excepcionals imatges de l'encavallada de la Catedral de Terol [Figs. 576-580].<sup>1467</sup> L'embigat de la galeria nord del claustre de Santo Domingo de Silos (ca. 1384) també inclou la representació d'un pintor policromant peces als peus de l'obra [Fig. 581].<sup>1468</sup>

Un exemple d'actuació per part un taller de pintors en un treball ligni el recullen Isabel Companys i Núria Montardit, a propòsit el Castell del Rei de Tarragona. El 22 de febrer de 1314 consta l'arribada de cinc pintors vinguts de Barcelona, encarregats de policromar i envernissar les taules fora del recinte constructiu, activitat que es perpetuà fins al mes de maig mentre els altres agents implicats –fusters, picapedrers i manobres– procedien a part del muntatge de l'empostissat. En l'estudi, les autores no definiren al grup com a taller però la idea que es desprèn de les anotacions documentals sembla apuntar en aquesta direcció:<sup>1469</sup>

*«Divendres qe fo .VIII<sup>o</sup>. kalendas Marcii anno Domini .M<sup>o</sup>.CCC<sup>o</sup>.XIII<sup>o</sup>. Sera és que vengueren los pintós de Barchinona, per obrar lo Castell del Rey, de Tarragona.*

*Primerament, en Nicholau, pintor.*

*Item, en Francesch, son fill.*

*Item, en Berthomeu Colom.*

---

la codirecció de la Dra. Licia Buttà (Universitat Rovira i Virgili) i el Dr. Antoni Conejo (Universitat de Barcelona). Es centrarà en el context de la Catalunya Nova (segona meitat del segle XIV), concretament en els projectes de les capelles dels Sastres i de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la Catedral de Tarragona: SÁNCHEZ, Sara. «La capilla de Santa María o de los Sastres de la Catedral de Tarragona: estado de la cuestión y prolegómenos para el estudio de su programa iconográfico» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 1735-1740. ÍDEM. «Estado de la cuestión de la capilla de Santa María o dels Sastres de la Catedral de Tarragona» a, BARGALLÓ, Maria (Ed.). *Recerca en Humanitats 2019*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2020, pp. 79-94.

<sup>1467</sup> «[...] Construidas las piezas, éstas pasan a manos de artesanos pintores, pero sobre esto no tenemos constancia expresa. Por lo observado en otras obras, lo más común es que trabajen carpinteros en la construcción y después se incorporen los pintores. La idea de un maestro de obras dirigiendo todo el proceso es más que plausible, pero si cuenta con cuadrillas de albañiles, carpinteros y pintores parece más operativo [...]»: CARRASÓN, Ana. CARRASÓN, Ana. «Aspectos técnicos... ob. cit., p. III.

<sup>1468</sup> CARRASÓN, Ana. «Nuevas aportaciones sobre la pintura... ob. cit., pp. 299-301. Vegeu també: «[...] encontramos en Silos, como en otras representaciones artísticas una alusión a los oficios, con la representación de un artesano que trabaja sobre una larga viga, no sabemos si con la gubia o el pincel, aludiendo en este caso a la labor en el propio artesanado [...]»: MATEO GÓMEZ, Isabel. «El artesanado del claustro... ob. cit., p. 293.

<sup>1469</sup> Antoni Conejo també s'hi expressa en aquest sentit: «Ostentación heràldica... ob. cit., p. 133.

*Item, en Guillem Ramon.*

*Item, en Bernat Barata.*

*Primerament, comensà a obrar en Nicholau, pintor e en Francesch, son fill Berthomeu Colom e Guillem Ramon e Bernat Barata, disabte, a .VI. dies de la desexida de febrer.*

*Item, lo dilluns aprés, a .IIII. dies de febrer a la desexida».<sup>1470</sup>*

Altrament, no es té constància escrita de que existís una categoria de pintors dedicats en exclusiva a la policromia de sostres pintats, sinó que la documentació medieval reflexa la participació d'artistes de renom –requerits pel seu prestigi–, així com retaulistes ja que, en definitiva, els encàrrecs formaven part d'una mateixa especialitat: la pintura al tremp sobre taula, basada en l'aplic multicapa.<sup>1471</sup> Pot assumir-se llavors que un artesà gaudís d'una formació i mestratge transversals en distintes tècniques decoratives? Podien els decoradors de pots i plats ceràmics fer-se càrrec de la policromia de taules de fusta? Personalment, no ho considero viable.

Un cas fermament documentat de taller múltiple responsable de treballs lignis seria l'encarregat de la confecció estructural i decorativa del sostre de la Capella Palatina de Palerm (1140-1143). Un únic grup de fusters i pintors, amb una trajectòria professional analitzada i rastrejada per Jeremy Johns, haurien format part d'una associació de treball itinerant amb experiència en la construcció de sostres a *muqqarnas*.<sup>1472</sup> Saltant de context, l'antic i fragmentat cadirat de cor de Santa Clara d'Astudillo de Palència (segona meitat del segle XIV), primer part de la col·lecció del Museo Arqueológico Nacional,<sup>1473</sup> posteriorment adquirit per successius comerciants d'art que el portaren a la Misión de San Diego (Califòrnia, Estats Units d'Amèrica) i al Detroit Institute of

<sup>1470</sup> Font original: ACA, Reial Patrimoni, Apèndix General X-78, f. 23v. Font consultada: COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei en temps de Jaume II...* ob. cit., pp. 71, 130. En relació a aquesta transcripció vegeu el document 5 de l'annex del segon volum, concretament la cita corresponent a març de 1314.

<sup>1471</sup> CARRASÓN, Ana. «Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera» a, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo Español del IIC, 2006, pp. 1-18.

<sup>1472</sup> JOHNS, Jeremy. «Muslim Artists and Christian models in the painted ceiling of the Cappella Palatina» a, BACILE, Rosa (Ed.). *Romanesque and the Mediterranean. Patterns of Exchange across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000-c.1250*. Londres: Maney, 2015, pp. 59-89, esp. 60.

<sup>1473</sup> CAMPS, Emilio. *Adquisiciones en 1931. Sillas de coro de Santa Clara, Astudillo*, Museo Arqueológico Nacional. Madrid: Blass S.A. Tipográfica, 1932. FRANCO, Àngela. «Mobiliario medieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, T. XV, 1-2, 1997, pp. 175-196.

Arts, esdevé una obra paradigmàtica en aquest mateix sentit [Fig. 582].<sup>1474</sup> Les arcuacions del dosser superior, l'alicer ubicat sota la barbacana i aquesta mateixa estan policromats amb un estil que connecta amb els sostres del palau de Curiel de los Ajos, els embigats del claustre del convent de Santo Domingo de Silos i la pròpia coberta del monestir de Santa Clara d'Astudillo. Com explicar aquesta vinculació amb la denominada 'escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa'?<sup>1475</sup>

Francis W. Robinson assenyala com el cromatisme del cadirat i els seus motius decoratius no eren pas els únics elements lligats als sostres pintats, també ho era l'estructura del propi moble.<sup>1476</sup> Leopoldo Torres Balbás, posteriorment refermat per Àngela Franco, incidí en els aspectes tècnics del seu muntatge, basats en uns conceptes d'encaix bàsics i comuns, com a mínim, en la fabricació d'aquest tipus de cadirats.<sup>1477</sup> Les seves especificitats constructives, més lligades a l'acoblament de distintes peces que a la talla de la fusta i la creació de figures en relleu, probablement permeté aquesta permeabilitat productiva. La Corona d'Aragó no estigué exempta d'aquestes pràctiques, validant les hipòtesis esgrimides per aquests autors.

En el darrer quart del segle XV, durant la remodelació del Palau d'Alaquàs de València, es contractà al reconegut arquitecte Pere Compte<sup>1478</sup> per als treballs en pedra i a Bernat

<sup>1474</sup> AGUILÓ-ALONSO, María Paz. «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, 2016, pp. 231-250. Vegeu també: FRANCO, Àngela. «El actual paradero de la sillería de coro del convento de Santa Clara de Astudillo» a, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 335-338. ÍDEM. «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81, 2010, pp. 251-277.

<sup>1475</sup> Vegeu la nota 981.

<sup>1476</sup> ROBINSON, Francis W. «Fourteenth century painted choirstalls from Astudillo in Spain», *The University of Chicago Press Journal*, 28:1, 1948, pp. 8-12, esp. 10.

<sup>1477</sup> «[...] empleo general del ensamblaje de caja y espiga, así como de clavijas cilíndricas de madera, talla en madera de frutales; predominio de la decoración de ataurique, hojas de palma digitadas. Y una habilidad técnica extraordinaria para armar muebles grandes y sólidos con pequeñas maderas y sin empleo de elemento metálico de unión [...] La sillería de Astudillo pertenece a un núcleo de mudejarismo más avanzado. Los carpinteros mudéjares de la segunda mitad del siglo XIV ya no tallaban madera. Eran, tan sólo, lo que hoy llamamos carpinteros de armar [...]»: TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Sillerías de coro mudéjares», *Al-Andalus: Crónica Arqueológica de la España Musulmana*, XXXIV, 1954, pp. 203-331, esp. 217. FRANCO, Àngela. «La sillería de Santa Clara... ob. cit., pp. 257-258. Sobre la producció de cadirats vegeu: YZQUIERDO, Ramón. «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41, 2008-2009, pp. 113-141.

<sup>1478</sup> ZARAGOZÁ, Arturo; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *Pere Compte: arquitecte*. València: Ajuntament de València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, pp. 52-59. Altra bibliografia d'interès: ZARAGOZÁ, Arturo. «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere



Gans per la fusteria. Aquest darrer no només s'ocupà del manteniment d'obres línies prèvies, com uns artesonats a cassetons del 1470, també ho feu d'altres elements com finestres i portes.<sup>1479</sup> Quelcom similar ocorregué en el context mallorquí. La nissaga dels Vilar o Desvilar foren un taller de fusters especialment actiu en les primeres dècades del segle XIV, vinculant-se a projectes constructius àulics i al de la Seu de Palma.<sup>1480</sup> Un dels primers mestres documentats fou Bernat Vilar qui, el 1309, participà en les obres del Palau de l'Almudaina, concretament en la confecció d'una banyera per la infanta i, l'abril de 1310, en feu una segona per al Rei. Així ho recull Jaume Sastre en el seu estudi sobre els llibres d'obres:

«Item pagam an Bernat Vilar fuster per messions que feu en la banyadora de Madona la Enfantia. Primo que costà de portar la fusta VII diners. Item per sercols XI sous. Item per vimens VIII diners. Item per II liures d'aguts VIII diners. Item per sagicials X diners. Item per I<sup>a</sup> liura d'estopa II diners. Item per barres a ops del fons IIII diners. Item per frantises e forrelats II sous IIII. Item per la I<sup>a</sup> post a ops dels fons I sou. Item per serrar la fusta de la banyadora I sou. Item per portar al casteyl VIII diners. Item per I tros de taula a ops de cobertora de la banyadora I sou VI diners. E així és per tot [...]».<sup>1481</sup>

Posteriorment, el 1328, es documenta la seva actuació en el corredor dels ciris de la Catedral, en un treball en coordinació amb el pintor Martí Mayol.<sup>1482</sup> El Capítol demanà al primer el serratge i confecció d'unes posts que serien daurades i pintades pel segon, per ser afegides en la part inferior de la balconada.<sup>1483</sup> Aquesta interacció entre ambdós artesans no fou puntual, altres oportunitat de col·laboració tingueren lloc gràcies a la

---

Compte y su círculo» a, BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (València, Septiembre 1996)*. València: Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 71-79. VIDAL, Jacobo. «Pere Compte, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 35:1, 2005, pp. 403-434.

<sup>1479</sup> ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià. «Tipologías de casas señoriales... ob. cit., p. 138. GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del Castillo de Alaquás», *Quaderns d'Investigació d'Alaquás*, 39, 2019, pp. 127-151, esp. 138.

<sup>1480</sup> CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 211-212. ÍDEM. *La imatgeria medieval mallorquina (1229-1520)* (tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Sebastiana Sabater). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2016 (vegeu capítol 17.9).

<sup>1481</sup> Font original: ARM, Reial Patrimoni, SIG. 1189: Libre de la Almudayna del any M CCC IX, f. 63. Font consultada: SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina (1309-1314)*, Col·lecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca, 2001, pp. 25, 92, 132. Per una transcripció del document vegeu també l'annex del segon volum (docs. 3-4).

<sup>1482</sup> SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica...* ob. cit., p. 13.

<sup>1483</sup> Vegeu la nota 990.

contínua implicació dels Vilar en el projecte catedralici -fins el 1336-, que comptà amb Francesc i Guillem Vilar.<sup>1484</sup>

Seguint amb els pintors, i em reitero, no hi ha documentació explícita que doni testimoni de la figura 'pintor de teginats' perquè, policromar un sostre, consistia en aplicar la tècnica al tremp. D'aquesta manera, la decoració de cadascun dels components d'una coberta podia ser encarregada a artesans amb una dilatada trajectòria, avalats pel seu mestratge. Un dels casos més cèlebres a la Corona d'Aragó és la crida, per part dels membres del Consell de Cent, dels pintors Pere Arcayna, Jaume Cabrera, Berenguer Llopart, Guillem Ferrer, Bartomeu Soler, Jaume Canalies i Francesc Jordi que, a principis del segle XV, decoraren alguns dels embigats de la Casa de la Ciutat de Barcelona.<sup>1485</sup> D'entre ells destaca Jaume Cabrera, resident a Barcelona i amb una activitat documentada des del 4 de maig de 1394, amb un perfil artístic definit per Santiago Alcolea i Josep Gudiol com 'pintor ornamentalista'.<sup>1486</sup> En la seva nòmina d'obres consta, a banda del sostre de la 'Sala de les Eleccions', distints encàrrecs de retaules per esglésies de poblacions de la ruralia barcelonina (Sarrià, Pedralbes, Alella, Canovelles, Esparraguera, Sant Martí Sarroca), de Girona (Olot, Calonge, Torroella de Montgrí, Sant Feliu de Guíxols) i de l'antiga diòcesi de Vic.

Anteriorment he referenciat el treball del pintor Francesc Serra, contractat per l'abadessa del convent de Santa Clara de Xàtiva l'any 1405 en relació a una sostrada.<sup>1487</sup> És aquest el Francesc Serra que apareix vinculat al cercle de Ramon Destorrents i a qui, el 1384, se li encarregà la taula central d'un retaule amb advocació a Sant Bernat a Xàtiva.<sup>1488</sup> Si així ho fos esdevindria una figura amb certa importància en el cercle artístic valencià del 1400. Molt menys conegut és el cas del pintor Bartomeu Lunell, contractat per la decoració de les bigues de coberta, ara descontextualitzades, del

<sup>1484</sup> Sobre aquest argument vegeu el capítol 14 del Bloc II, dedicat al Regne de Mallorca.

<sup>1485</sup> Consulteu, en l'annex documental del segon volum, els documents 15-19. Es fa ressó de l'argument: MASPOCH, Mònica. «La decoració dels teginats... ob. cit.

<sup>1486</sup> GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, pp. 85, 92-96.

<sup>1487</sup> Vegeu el document 21 de l'annex del segon volum.

<sup>1488</sup> GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana...* ob. cit., pp. 49, 53-54. MIQUEL, Matilde; SERRA, Amadeo. «Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400», *Artigrama*, 26, 2011, pp. 333-379, esp. 349.

convent del Carme de Valls el 23 d'abril de 1400.<sup>1489</sup> Es sap que fou fill i hereu de Guerau Lunell, pintor heràldic oriünd de Barcelona, sent necessari, per aquest encàrrec, el seu desplaçament fins a Valls entre els mesos d'abril i agost de 1400, on aprofità l'estadia per la realització d'altres tasques 'menors', com la reparació dels entremessos de la vila.<sup>1490</sup>

D'aquesta manera, a pesar la manca de documentació directa, poden quedar encara més refermades determinades atribucions com la concretada per Licia Buttà en relació al mestre Joan de Tarragona, encarregat de la decoració del sotacor actualment ubicat a la sagristia de la Catedral de Tarragona i del retaule de la Verge del Santuari de Paret Delgada.<sup>1491</sup> D'igual manera, pot justificar-se la proximitat estructural i decorativa de l'*almizate* de la coberta del Santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins amb la porta de fusta que dóna accés al temple [Figs. 38, 583-584]. I, encara més, el púlpit procedent de la desapareguda església del Pla de Sant Jordi (ca. 1300), com he esmentat, presenta concordàncies amb els treballs lignis conservats a la ciutat de Palma de Mallorca, que viatgen més enllà de l'estructura, presentant decoracions policromes abstractes exactes [Figs. 440, 442, 449].<sup>1492</sup>

Amb la recopilació d'aquests casos i dades queden distingides les interrelacions entre els artesans, fossin fusters o pintors, que habitualment participaren de la construcció i decoració de sostres pintats i, en base a les mateixes, descarto fermament l'atribució de les pintures de la coberta eclesiàstica de Lliria a ceramistes. La seva relació amb aquesta manufactura pot explicar-se per altres mitjans.

<sup>1489</sup> El contracte es signà a Barcelona en aquesta data, compareixent el propi pintor, el carmelità fra Jaume de Vallirana i el procurador i representant del convent tarragoní fra Berenguer Oliver. Es coneix que finalitzà la tasca l'agost d'aquell mateix any: GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls... ob. cit., pp. 23-25. Per una transcripció del document vegeu: MADURELL, Josep. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III Addenda al Apéndice Documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 99 (doc 506: AHPB, Bernardo Sans, leg. 2, man. Año 1400 i doc 507: AHPB, Bernardo Sans, leg. 12, man. Año 1400). GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls... ob. cit., p. 50. Consulteu també l'annex documental del segon volum (docs. 13-14).

<sup>1490</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls... ob. cit., pp. 51-52. Vegeu també: GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana...* ob. cit., p. 41. RÀFOLS, Josep Francesc. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, Vol. 2. Barcelona: Editorial Millà, 1953, p. 63.

<sup>1491</sup> Vegeu la nota 1302.

<sup>1492</sup> Marcel Durliat ja observà aquestes concordances, sense aportar-ne però majors argumentacions: *L'art en el Regne de Mallorca*, Els Treballs i els dies I. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1964, p. 222.

## 12.4 Models iconogràfics i anàlisi del sostre eclesiàstic de Lliria

Bona part de les representacions aglutinades en els frisos de la coberta de Santa Maria de Lliria, efectivament, troben paral·lel en la ceràmica en verd i manganès de Paterna i Terol però aquesta no esdevé l'únic suport artístic que permet cotejar els models iconogràfics dels quals deriven. En el fris del costat de l'epístola de la tercera crugia apareixen per triplicat unes harpies, també identificables en el fragment avui exposat al Museu Arqueològic de la vila, recuperat durant la darrera restauració [Figs. 585-587]. En un gibrell i una font conservats al Museo Provincial de Teruel (inv. 7153 i inv. 5053), datats entre el segon quart i mitjans del segle XIV, la figura fou dibuixada amb les mateixes característiques formals i encaixada en arcuacions mixtilínies similars: idèntics tocats en els caps humans i estilització de les plomes posteriors en un curiós entortolligament, creant una mena de nus [Fig. 588].<sup>1493</sup> D'entre la sèrie de Paterna, amb aquestes característiques, abuden els animals quimèrics i, en aquest sentit, rescato l'alfabreguer i els plats exposats a la sala del Museu del Disseny de Barcelona (MDB 19.994, MDB 20.038 i MDB 20.008) i, del Museo de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', un plat (CEI/00609) i un bol (CEI/10438) [Figs. 589-592]. El mateix tocat pot ser vist en una de les tauletes conservades al Museu Diocesà de Tarragona (D-0274), procedent de la coberta de l'ermita de Paret Delgada, que no només acollí aquest model de criatura híbrida (D-02605) [Figs. 593-594]. D'altra banda, en les pintures procedents del palau dels números 8-10 del carrer Basea de Barcelona (darrer terç del segle XIII), avui conservades al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, es concreta el mateix acabat de la cua [Fig. 595].<sup>1494</sup>

<sup>1493</sup> Per una fitxa tècnica de les peces vegeu: VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii: La ceràmica bajomedieval en Teruel: Musco de Teruel, marzo-junio 2002*. Terol: Museo de Teruel, 2002, pp. 229 (inv. 7153), 264 (inv. 5053).

<sup>1494</sup> Els vestigis decoratius, tècnica mixta entre pintura al tremp i fals fresc amb caseïna, foren descoberts l'any 1998 en l'àmbit domèstic barceloní, en un antic casal d'origen gòtic, concretament en la part superior de la torre adossada al mateix. Després la seva restauració foren traslladats al Museu, exposant-se a la Sala Martí l'Humà (inv. 17027). Entre els personatges representats en les pintures, de temàtica cavalleresca, Rosa Alcoy identificà a Romeu de Marimón, membre del Consell de Cent i funcionari reial en temps de Pere el Gran: ALCOY, Rosa. «Els murals del carrer Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona» a, *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, 1999, pp. 107-110. Altra bibliografia d'interès: MASPOCH, Mònica. «Els murals del carrer Basea de Barcelona» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 58-59. SERRANO, Marta. «Falsas historias... ob. cit., p. 195.

Les parelles d'aus enfrontades, juntament amb els lleons rampants, constituïren part de la decoració vidriada de distints plats, tant en la sèrie valenciana com en l'aragonesa [Figs. 596-598].<sup>1495</sup> En el sostre, poden identificar-se en els frisos de la sisena i tercera crugies, sempre en el costat de l'epístola i, com en la ceràmica, foren emprats elements abstractes d'arrel vegetal per contraposar cadascun dels animals, en un desdoblament en espill, com succeeix abundantment en el tèxtil [Fig. 543]. En el sostre aquest eix de simetria es manifesta en múltiples escenes, sovint encarnat per la figura de l'*hom* o arbre de la vida islàmic. La seva forma es troba flexibilitzada, mutant d'un arbre de copa poblada a una pinya carnosa<sup>1496</sup> o, fins i tot, a una flor de lis monumentalitzada. Queda emfatitzada doncs la seva progressiva estilització i abstracció, que en dilueix la càrrega conceptual original.<sup>1497</sup> Tot i el seu alt pes compositiu, el seu ús en la sostrada no crec que hagi de reduir-se al plànol de l'ornamentació. És interessant recalcar la seva posició de convergència entre personatges dicotòmics (masculins i femenins), sobretot en el context amatori o cortesà: escenes de música i ball, coreografies militaritzades, encontres de dames i cavallers o moments furtius entre amants. Unes representacions que, a banda de l'*hom*, incorporen altra vegetació en els laterals: estem front l'evocació del Jardí d'Amor? La ceràmica en verd i manganès no estigué exempta d'aquestes referències conceptuais, incorporant al seu repertori la figura del Castell d'Amor, argument sobre el que retornaré a l'abordar la corèutica present en la coberta.

Seguint amb el repertori zoomòrfic, les sirenes, altre cop localitzables en els frisos de la sisena i tercera crugies, no protagonitzen cap de les peces ceràmiques conservades tot i que són recurrents les representacions de peixos així com l'aparició de figures femenines sostenint-los, com realitzen els bustos de les sirenes amb les seves cues

<sup>1495</sup> De la col·lecció del Museu Provincial de Terol vegeu: VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii...* ob. cit., pp. 264 (inv. 7156), 265 (inv. 7908). De la col·lecció del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí' observeu la servidora CEI/10437. Del fons del Museu del Disseny de Barcelona, d'entre la ceràmica procedent de Paterna, vegeu: l'escudella amb número d'inventari MDB 5361 i la servidora MDB 18.775.

<sup>1496</sup> Per María Isabel Álvaro Zamora la representació de l'*hom* o arbre de la vida, en el context ceràmic bicolor del segle XIV, ha d'interpretar-se com una derivació de la 'pinya persa', ja present en les manufactures ceràmiques nassarites i recuperat àmpliament en la de Manises: *Cerámica aragonesa...* ob. cit., p. 61.

<sup>1497</sup> Sobre els orígens d'aquest motiu i la seva popularitat en la ceràmica de Paterna vegeu: PÉREZ, Inocencio V. «El árbol de la vida: de sus orígenes órficos a la difusión desde Paterna al ámbito del Quattrocento italiano» a, MESQUIDA, Mercedes (Comisaria). *La cerámica de Paterna: reflejos del Mediterráneo: Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002*. València: Generalitat Valenciana, 2002, pp. 92-124, esp. 96, 99-101.

bífides [Figs. 541-542, 599-601].<sup>1498</sup> El model present a Lliria deriva del món romànic, com ha estat apuntat en anteriors capítols, pròxim al de la coberta del Santuari de Penyarroya de Tastavins (1349-1369) [Fig. 372]. En els embigats del claustre del monestir de Santo Domingo de Sios (ca. 1384) s'observen dos arquetips. En la galeria oest, la sirena manté la cua bífida tot i que ja no la sosté amb les seves mans sinó que ostenta en elles dos elements circulars, probablement espills [Fig. 602]. Aquests motius anticipaven els elements que acabarien per formar part de la seva imatge tardogòtica: la pinta i l'espill, símbol de seducció femenina, tal i com s'aprecia en la galeria sud [Fig. 603].

Altres motius no continguts en la sèrie ceràmica, a pesar del seu ampli mostreig cavalleresc replet de genets amb armories decoratives derivades del Senyal d'Aragó<sup>1499</sup>, foren els exercicis de tipus 'militar' entre personatges masculins amb indumentària civil. Aquestes pràctiques han de contextualitzar-se entre les formes de sociabilització i gaudi de l'elit, tals com els tornejos o les justes, també presents en el sostre, concretament en el fris ubicat en el costat de l'evangeli de la segona crugia [Figs. 136-137]. Antoni Conejo s'ocupà de les imatges en el seu estudi sobre el sotacor de la sagristia de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360), identificant-les com combats ficticis que, més enllà del seu caràcter formatiu i esportiu, acabaren per popularitzar-se i formar part de la teatralitat medieval, exhibint-se aquest component coreogràfic en la majoria de manifestacions artístiques [Fig. 604].<sup>1500</sup> A Lliria he pogut documentar la seva incidència fins a cinc cops; dispersant-se entre els bogets i els frisos de la sisena i tercera crugies, sempre en el costat de l'epístola, així com en un fragment de fris

<sup>1498</sup> A la reserva del Museo de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', procedent del dipòsit de l'Ajuntament de València, es conserven les peces D-623, D-627 i D-633. A la reserva del Museu del Disseny de Barcelona el repertori es fa igualment present: plats MDB 5360 i MDB 20047 i escudella MDB 20076.

<sup>1499</sup> L'heràldica present en la ceràmica, excepte algunes excepcions o peces especials, té un alt component decoratiu presentant, amb denotada llibertat, distintes variacions del Senyal d'Aragó. D'aquesta manera, les característiques barres en gules acaben convertides en bandes o veuen ampliat i disminuït el seu nombre. L'encavallada de la Catedral de Terol recull tant aquest llenguatge heràldic com el seu valor ornamental, tal i com ha estat apuntat en la introducció del quart capítol d'aquest bloc (4.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques). Per una selecció material vegeu: VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii...* ob. cit., pp. 234-235 (núms. inv. 8178, 8177, 83/2/9-31465), 239 (núm. inv. 7346), 252 (núm. inv. 8363).

<sup>1500</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heràldica... ob. cit., pp. 144-145.

desaparegut però conegut gràcies al complet arxiu fotogràfic Mas [Figs. 544, 557, 605-607].<sup>1501</sup>

L'elevada popularitat de les imatges les fa visibles en distintes obres lígnies de cronologia antecedent i posterior a Lliria, sempre protagonitzades per una parella de nois ataviats com escuders, per l'ús de les espades de pom rodó i escuts circulars, però sense armadura. Del Principat de Catalunya ressalto la ja coneguda imatge de la biga paredera de l'embigat del 'griu' (ca. 1295) del palau de Marqués de Llió i, procedents de Castella, rescato els originals de l'encavallada de l'església de San Nicolás de Bari a Sinovas (1379-1410) i la de l'embigat de la galeria oest del claustre del monestir de Santo Domingo de Silos (ca. 1384) [Figs. 608-610]. A Itàlia, Francesco Fratta de Tomas, identifica en aquest mateix sentit lúdic un duel similar, imprès en una tauleta del 1435 procedent del *palazzo* Moises d'Udine, signada pel taller d'Antonio Baietto.<sup>1502</sup> En totes elles es concentren esforços per ressaltar el dinamisme de l'acció, emfatitzada per l'encreuament d'espases, les flexions de cames, l'inclinació dels cossos i els moviments dels braços. Dits trets foren àmpliament detallats en els manuals de combat medievals, com el famossíssim Royal Armouries Ms. I.33 (ca. 1310).<sup>1503</sup> L'aspecte coreogràfic de les representacions, en el cas de Santa Maria, connecta amb les imatges musicals i de dansa presents en tots els frisos en ella conservats.

#### 12.4.1 Un context per la densitat musical i corèutica del sostre de Santa Maria de Lliria<sup>1504</sup>

Els estudis culturals han demostrat com la dansa, en les seves múltiples facetes (en els camps de la iconografia, de les arts escèniques o de la tractadística), es revela com espill conceptual dels mecanismes socials i culturals, sovint contradictoris en si mateixos, que foren inherents en la vida dels homes i dones de l'Edat Mitjana.<sup>1505</sup> L'acció de ballar

<sup>1501</sup> Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic. Referència: 71637.

<sup>1502</sup> FRATTA DE TOMAS, Francesco. *Soffitti lignei in Friuli: fra Medioevo e Rinascimento*, Biblioteca d'arte. Milà: Silvana Editoriale, 2019, p. 62 (fig. 18: *Scena di gioco guerresco*).

<sup>1503</sup> FORGENG, Jeffrey. *The Medieval Art of Swordsmanship: Royal Armouries MS.I.33*. Londres: Trustees of the Royal Armouries, 2018. Vegeu també: CONEJO, Antoni. «Ostentación heràldica... ob. cit., p. 159 (nota 104).

<sup>1504</sup> Aquest apartat i els successius constitueixen una ampliació del següent article: VALLS, Maria del Mar. «The painted ceiling of Santa Maria... ob. cit.

<sup>1505</sup> Sobre el paper de la dansa com activitat essencial: SCHMITT, Jean Claude. *Los ritmos del cuerpo y del mundo en la Edad Media*, Publicaciones del SEMYR 7. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2016, pp. 28-29. Jean Claude Schmitt ha dirigit la seva atenció a l'estudi de la corporeïtat i

esdevingué un mitjà expressiu capaç d'abraçar i vehicular rites i tradicions<sup>1506</sup>, centralitzar actes litúrgics i civils<sup>1507</sup>, expressar goig i joia, caracteritzar el *divertimento* de la cort, servir com eina de ridiculització<sup>1508</sup> així com encarnar les conductes més reprovables que, degut a l'ús obscè o excessivament excitat de la pròpia corporeïtat, acabà per conduir debats ètico-morals, sofrint l'ostracisme del poder eclesiàstic.<sup>1509</sup> El cos, en definitiva, fou emprat com a instrument retòric<sup>1510</sup> prestant-se a mode d'al·legoria, d'*exempla*, com a signe i símbol de pertinença a una identitat, especialment en les comunitats rurals, com a narració o com a distensió social.<sup>1511</sup> Els treballs lignis no foren aliens al fenomen, aollint en les seves taules múltiples representacions que, en el seu conjunt, donen idea del distints valors simbòlics associats al ball. I, gràcies a elles,

---

el gest així com als distints significants associats al *rhythmus* durant el període medieval (el ritme del cos, els ritmes sobre els que es regeixen les lleis naturals, els ritmes de l'espai i la narrativa): ÍDEM. *La raison des gestes: dans l'Occident Médiéval*, Bibliothèque illustrée des Histoires. París: Gallimard, 1990. ÍDEM. «El cuerpo en Cristiandad», *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 31, 1998, pp. 51-62. ÍDEM. *Les rythmes au Moyen Âge*, Bibliothèque illustrée des Histoires. París: Gallimard, 2016. Per una síntesi sobre el caràcter vertebrador de la dansa vegeu: BUTTÀ, Licia. «Danza y paradigma: una introducción» a, BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva (Eds.). *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana/Dancing images and tales: iconography of dance from Classical to Middle Age*, Trama 1: Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014, pp. 7-8. La pàgina web del grup de recerca ICONODANSA compta amb una sèrie d'assajos que il·lustren l'argument així com una àmplia base de dades iconogràfica en línia: «[www.icondansa.org](http://www.icondansa.org)». Consulta: octubre 2020.

<sup>1506</sup> Sobre aquest assumpte en el context de la Corona d'Aragó: SANCHIS, Raül; MASSIP, Francesc (Eds.). *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Actes de congressos 12. Barcelona: Editorial Afers, 2017.

<sup>1507</sup> MASSIP, Francesc. *La Monarquía en escena: teatro, fiesta y espectáculo de poder en los reinos ibéricos: de Jaime el Conquistador al Príncipe Carlos*. Madrid: Consejería de Madrid, Dirección General de Promoción Cultural, 2003. ÍDEM. *A cos de rei: festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls: Cossetània, 2010. ÍDEM. «El rei i la festa: ritu i espectacle en l'època de Jaume I» a, NARBONA, Rafael (Ed.). *Jaume I i el seu temps. 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Fundació Jaume II el Just, Universitat de València, 2012, pp. 599-620.

<sup>1508</sup> Amadeo Serra rescata de les *Cròniques*, en referència al context de la Unió de València (1347-48), un episodi on es demostra l'eficàcia de la dansa com a potencial instrument d'escarni i mecanisme d'humiliació. Pere el Cerimoniós, després d'haver reprès i aplacat la multitud assaltant al Palau del Real, fou sorprès en la nit per desenes de músics i ballarins, qui retornaren a l'àmbit àulic per invertir les lleis topogràfiques de l'habitual cerimonial festiu urbà. El rei i la reina foren forçats a dansar, en un acte denigrant en l'experiència de la parella règia però d'una gran exaltació per al poble al veure desplaçades les habituals convencions socials. El Real, fixat en la memòria ciutadana com escenari culminant de comparses, música, entremesos i balls en homenatge al rei -a propòsit la seva arribada i presència- veia capgirat i pervertit l'espectacle en ell contingut: SERRA, Amadeo. «Historia de dos palacios... ob. cit., p. 342.

<sup>1509</sup> Licia Buttà, Francesc Massip i Raül Francés preparen una monografia en la que, a través de la documentació i els testimonis visuals i performatius presents a la Corona d'Aragó, articularan el vast conglomerat d'idees i pràctiques concentrades en la concepció de la dansa: *El teatre del cos: Dansa i representació a la Corona d'Aragó...* ob. cit.

<sup>1510</sup> BOURCIER, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume, 1981, pp. 46-59 (III. La Edad Media inventa la retórica del cuerpo).

<sup>1511</sup> BUTTÀ, Licia; BELGRANO, Adrien. «La danse immobile: iconographie et geste chorégraphique au Moyen Âge», *Perspective*, 2, 2020, pp. 1-22.



els músics i ballarines de la coberta eclesiàstica de Lliria veuen documentats els espais on es desenvolupen els seus moviments i part del seu repertori gestual tot i que, en relació a les segones i a la seva caracterització i valor expressiu, s'hagi de remetre directament a la ceràmica en verd i manganès.

L'àmbit domèstic barceloní esdevé significatiu per acollir imatges que il·lustren sobre els plaers i l'oci de la vida cortesana. Són especialment festius els balls que apareixen en els fragments de l'embigat de la casa senyorial del carrer Lledó número 15 de Barcelona (segona meitat del segle XIII), actualment conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 107873 i 107875) [Figs. 611-612].<sup>1512</sup> En ambdues tauletes apareix una ballarina realitzant una acrobàcia però m'interessa ressaltar aquella que reacciona al so del tamboril i el flabiol. És simptomàtic notar com l'escena escollida per completar la peça és la d'una parella interactuant front un joc de taula. Respecte l'anterior s'ha especulat que pugui tractar-se d'una celebració de noces o part d'un banquet, per la presència d'uns presumptes promesos asseguts en posició central i la ubicació de ballarines a cadascun dels seus costats festejant quelcom. Malgrat tot, l'estat de conservació de la mateixa no permet avançar en la interpretació o si més no, confirmar aquestes hipòtesis.<sup>1513</sup> Tanmateix, la seva ambientació ha servit per motivar la caracterització dels músics que hi apareixen com a professionals de l'espectacle, com a joglars.<sup>1514</sup>

<sup>1512</sup> MASPOCH, Mònica. *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina...* ob. cit., pp. 173-210.

<sup>1513</sup> MASPOCH, Mònica. «Aproximació a la iconografia dels embigats...» ob. cit., p. 174 (Fig. 7). Vegeu també: COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «L'ornamentació figurada...» ob. cit., p. 303. PADRÓS, Rosa Maria. «Joglars, decoració de fauna i flora i genet sarraí» a, *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, 1999, pp. 135-136.

<sup>1514</sup> Sobre la figura del joglar consulteu: CINGOLANI, Stefano Maria. «Joglars, ministrers i xantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomatarí en curs» a, ALBERNI, Anna; VENTURA, Simone (Eds.). *Cobles e lays, danses e bon saber: l'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*. Roma-Barcelona: Viella, IRCVM, 2016, pp. 239-270. MASSIP, Francesc. «Joglaría i activitat dramàtica», *Medievalia*, 15, 2012, pp. 317-348, esp. 318-323. ÍDEM. «Giullari in chiesa, vescovi in piazza: dall'affresco romanico di Sant Joan de Boí (Catalogna 1080 ca.) ai dipinti di Peter Brueghel (1565 ca.)» a, MOSETTI, Francesco (a cura di). *La Scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle II Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo, Siena 13-16 giugno 2004*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 395-416. Més àmpliament: PIETRINI, Sandra. *I giullari nell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni, 2011.

Amb aquesta mateixa atribució trobadoresca han estat interpretades algunes de les escenes dels *alicers* procedents dels embigats del castell de Curiel de Duero<sup>1515</sup> (finals del segle XIV), repartides entre les col·leccions del Museo Arqueológico Nacional (MAN 50766 i MAN 2014/35/4) i el Museu Episcopal de Vic (MEV 12299).<sup>1516</sup> En la taula conservada a Madrid (MAN 50766) s'observa a un trobador tocant el llaüt, acompanyat per dues dames que intercanvien mirades mentre són enquadrats individualment per arquets mixtil·linis fets a base de cintes perlades [Figs. 613-616].<sup>1517</sup> Els musicòlegs, en relació a la introducció d'aquest cordòfon a la península, li atribueixen un origen oriental, vinculat al món i la cultura andalusines (العود *al-'ūd*).<sup>1518</sup> Altra vegada, l'instrument musical de corda pinçada pot individuar-se en el sotacor conservat a la sagristia de la Catedral de Tarragona que, com ja ha estat comentat, congrega extraordinàries imatges vinculades a la iconografia de la dansa.

El llaüt apareix en una escena de clara ascendència islàmica on dues musulmanes, amb caràcter reposat, apareixen assegudes amb les cames creuades –seguint el model oriental– on la segona intèrpret fa sonar un ràbec derivat del rabāb àrab [Fig. 397].<sup>1519</sup> La precisió postural d'ambdues i el detall amb el qual els instruments foren representats feu que Antoni Conejo remetés a les imatges de cort contingudes en objectes com la píxide d'Al-Mughira (968), que es creu producte dels tallers àulics de Madinat al-Zahra o l'arqueta de Leyre (1004-1005), procedent de Qurtuba i actualment part de la col·lecció del Museo de Navarra (CE000038).<sup>1520</sup> A aquestes afegeixo un fragment de

<sup>1515</sup> Vegeu la nota 985.

<sup>1516</sup> DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc. «Fragments de sostres de fusta... ob. cit., pp. 241-244. LEWIS, Michael; SPEAKMAN, Naomi (Comissaris). *Els pilars d'Europa. L'edat mitjana al British Museum*. Barcelona: Fundació Bancària 'La Caixa', Editorial Planeta, 2016, pp. 216-217 (MAN 2014/35/2, 2014/35/3, 2014/35/1, 2014/35/5 i 2014/35/4).

<sup>1517</sup> Aquestes cintes 'perlades' poden descriure's com a successions de glòbuls blancs centrats amb punts vermells, que recorden a les decoracions d'ascendència abbàssida i a les formes decoratives andalusines tant presents en iveris o derivades dels propis mocàrabs: DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc. «Fragments de sostres de fusta... ob. cit., p. 243.

<sup>1518</sup> BALLESTER, Jordi. *Els instruments musicals...* ob. cit., pp. 31-48.

<sup>1519</sup> «[...] la segunda mora suena un rabel del tipo rabab árabe, fácilmente identificable por su silueta piriforme y fondo curvado, y porque presenta una tabla armónica dividida en dos mitades –la superior de madera y la inferior de pergamino– y un clavijero en forma de pala y colocado en ángulo recto al mango [...]»: CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas... ob. cit., pp. 143, 159 (nota 97). Vegeu també: BALLESTER, Jordi. *Els instruments musicals...* ob. cit., pp. 67-79.

<sup>1520</sup> Sobre la píxide d'Al-Mughira vegeu: ANDERSON, Glaire Dempsey. «A mother's gift? Astrology and the pyxis of al-Mughira», *Journal of Medieval History*, 42:1, 2016, pp. 103-130, esp. 108-109 (Figure 2). MAKARIOU, Sophie. «El bote con el nombre del príncipe Al-Mughira: una historia velada en marfil» a, GONZALEZ, José

ceràmica esgrafiada murciana, conservada al Museo de la Ciudad (MC315) i produïda durant el segon quart del segle XIII [Fig. 617].<sup>1521</sup> Igualment, altres dones musulmanes, també assegudes i tocant instruments musicals, amenitzen l'escenari festiu plasmat en les pintures murals del Partal de l'Alhambra (segona meitat del segle XIV).<sup>1522</sup> A pesar de la raresa iconogràfica de la imatge tarragonina, el context cultural de la Corona d'Aragó no fou aliè a les pràctiques performatives islàmiques, tenint constància documentada de les actuacions de joglars sarraïns a la seva cort.<sup>1523</sup> Així mateix, ballarines d'origen musulmà, participaven d'esdeveniments com casaments i actes de coronació.<sup>1524</sup> Les seves especialitats i virtuosisme escènic gaudien d'especial arrelament en els territoris de València i les Balears.<sup>1525</sup>

La calma i harmonia emandes d'aquesta imatge, ubicada en una de les bigues parederes del sotacor, es veu contrastada pels moviments espasmòdics d'una parella de 'musulmans' que protagonitzen un dels balls més irreverents dels documentats visualment a la Corona d'Aragó, almenys protagonitzats per homes [Fig. 396].<sup>1526</sup> Com he referenciat en el capítol anterior, la representació, amb tota probabilitat, faci al·lusió als balls de caràcter paròdic continguts en festes d'inversió, com podia ser la del rei Carnestoltes o la del Bisbe d'Innocents, documentada a Tarragona.<sup>1527</sup> En elles es

---

Antonio (Ed.). *Paradigma Alhambra: variación del mito de Al-Ándalus: aportaciones a un debate germinal*. Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 39-52.

<sup>1521</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel; VIGUERA, María Jesús (Eds.). *Art and Cultures of Al-Andalus...* ob. cit., p. 144. Sobre la ceràmica esgrafiada murciana vegeu la nota 1380.

<sup>1522</sup> MARÍN, Manuela. *Mujeres en Al-Ándalus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 42-43 (nota 13).

<sup>1523</sup> MASSIP, Francesc; SANCHIS, Raül. «Traces islàmiques en el teatre medieval europeu. La joglaria sarraïna a la Corona d'Aragó» a, SANCHIS, Raül; MASSIP, Francesc (Eds.). *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Actes de congressos 12. Barcelona: Editorial Afers, 2017, pp. 25-46, esp. 38-43. ÍDEM. «Traces musulmanes dans le théâtre médiéval européen», *Revue des Langues Romanes*, 2, 2016, pp. 491-516.

<sup>1524</sup> CINGOLANI, Stefano Maria. «Joglars, ministrers... ob. cit., pp. 247, 262. ÍDEM. «Entretenimientos, fiestas, juegos y placeres en la corte de los reyes de Aragón en el siglo XIV», *En la España Medieval*, 39, 2016, pp. 225-248, esp. 242-243.

<sup>1525</sup> SOBH, Mahmud. *Trovadores árabes de la Comunidad Valenciana i las Islas Baleares*, L'albir. Alacant: Aitana Ediciones, 2009.

<sup>1526</sup> A fi de matisar aquesta afirmació esmentar que les imatges de dansa presents en les misericòrdies de cor abraçen, com poques manifestacions plàstiques, les situacions més esbojarrades amb una extraordinària franquesa expressiva i corpòria que il·lustra el popular *topos* del 'món a l'inrevès'. Sobre aquest argument vegeu: BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini: Cori lignei, soffitti e altri luoghi liminari... ob. cit.

<sup>1527</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas... ob. cit., pp. 141-142. Sobre aquest tipus de festes vegeu: MASSIP, Francesc. «Bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal»

transgredien i es veien desplaçades les habituals convencions socials, esdevenint un moment expiatori i d'èxtasi en comunitat, tal i com el pintor s'encarregà de subratllar. Enllaçant amb aquest repertori corèutic, l'estructura lignia congregà en la mateixa biga una adaptació del relat esòpic del llop flautista i el cabrit, en la que els papers foren intercanviats sent el cabrit l'entonador [Fig. 395]. Recollint les consideracions d'Antoni Conejo, l'accent dels promotors en la corèutica i la música probablement estigué motivat per raons litúrgico-festives, tampoc impròpies donada la funció coral del suport i no necessàriament articulades en un sentit programàtic, motiu pel qual atorgà al seu desplegament una finalitat més sensitiva que connotativa.<sup>1528</sup> Aquesta relació entre 'l'objecte' permetria explicar, a pesar de la seva desaparició, la presència dels àngels músics en el sotacor de l'església de la Sang d'Alcover.<sup>1529</sup>

Anteriorment, en el capítol previ a aquest, he abordat l'embigat dels Azlor i n'he referenciat la representació d'una ballarina acròbata i d'un joglar tocant la viola com una escena de dimensió moral atès el seu acompanyament per iconografies de significació negativa i pròpies de la tradició visual alt-medieval, com la sirena o l'au doblegant al serpent [Fig. 378].<sup>1530</sup> Les acrobàcies, la mímica i els actes coreografiats no havien d'encarnar necessàriament quelcom negatiu; foren altament grates les participacions dels joglars en múltiples festivitats i celebracions, sent autèntics peregrins que (de)mostraven les seves habilitats arreu, causant vertadera admiració i estupefacció. Tanmateix, el món de la farandula no estigué exempt de l'opinió i fúria de moralistes que els atribuïren un caràcter luxuriós, considerant l'articulació de l'expressió corporal com una depravació, un comportament només propi del diable. I, en aquest sentit, és com interpreto la seva inclusió en l'embigat.<sup>1531</sup>

---

a, SIRERA, Josep Lluís (Coord.). *Estudios sobre teatro medieval*, Parnaseo 9. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 131-146.

<sup>1528</sup> CONEJO, Antoni. «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas... ob. cit., pp. 147-150, 151-152.

<sup>1529</sup> Sobre el sotacor vegeu les dades i la bibliografia contingudes en la nota 976.

<sup>1530</sup> Vegeu el subapartat «11.3.2.1 Epigrafia àrab i ornaments pseudocúfics en els sostres aragonesos i catalans: divergències i punts en comú», corresponent al capítol anterior d'aquest bloc.

<sup>1531</sup> Edmond Faral recollí els testimonis de distints bisbes dels segles altmedievals -com Hincmar de Reims, Agobert de Lyon o Gautier de Orléans- i les seves condemnes explícites als *ioculatores*: *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. París: Libr. Honoré Champion, 1910. Sobre els joglars i les joglaresses en el romànic peninsular consulteu: HUERTA, Pedro Luis. «Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español» a, *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campóo: Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 117-150. Altra bibliografia d'interès: ARCANGELI, Alessandro. «La

D'entre les distintes obres lígnies conservades a la península ibèrica l'encavallada de la catedral Terol i els embigats de les galeries claustrals del monestir de Santo Domingo de Silos probablement siguin les que congreguen una densitat corèutica similar a la de la coberta de Lliria, sempre prenent en consideració les dimensions i l'estat de conservació de cadascuna d'elles. En el context aragonès, sorprèn la varietat de danses contingudes entre les taules, algunes d'elles poc comunes, especialment en fusteria, com la representació d'un ball d'espases visible en la setena secció dreta [Fig. 618].<sup>1532</sup> Una acrobàcia similar, també la realitza una ballarina situada en el canet de la vuitena secció esquerra, acompanyant a un músic que toca un instrument de corda fregada [Fig. 619]. Més coneguda resulta la representació d'una festa de primavera, emplaçada en la primera secció dreta, també coneguda com '*alicer de los músicos*' [Figs. 620-623]. En ella apareix en posició central el jove rei Abril, figura arquetípica del despertar a l'amor, de l'exaltació de la follia pròpia de la joventut i del gaudi i l'entreteniment, qui torna a aparèixer en el propi faldó tal i com María del Carmen García Herrero s'encarregà d'estudiar.<sup>1533</sup> El caràcter narratiu de la seqüència la portà a ressaltar-la com a unitat iconogràfica, seguint la metodologia aplicada pel professor Joaquín Yarza amb la individuació de programàtiques parcel·làries en l'encavallada, desestimant les concepcions unitàries proposades per Santiago Sebastián.<sup>1534</sup>

---

chiesa e la danza tra Medioevo e prima età moderna», *Ludica*, 13-14, 2007-2008, pp. 199-206. PIETRINI, Sandra. «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia*, 15, 2012, pp. 295-316. ÍDEM. «Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel Medioevo», *Viator*, 41, 2010, pp. 233-258, esp. 236-238.

<sup>1532</sup> El ball d'espases, a l'Occident Medieval, fou una pràctica teatralitzada pròpia de les festivitats urbanes i cortesanes que tingué especial incidència entre les corporacions juvenils, és a dir, foren àmpliament executades pels membres més joves dels gremis, els aprenents. Per una aproximació consulteu l'exercici de síntesi realitzat per Rebeca Sanmartín i Francesc Massip: «La danza de espadas en el libro del Conorte de Juana de la Cruz», *Revista de Poética Medieval*, 31, 2017, pp. 15-38, esp. 22-36.

<sup>1533</sup> GARCÍA, María del Carmen. «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 327-344. Joaquín Yarza fou qui primer identificà parts d'un menologi en l'estructura: YARZA, Joaquín. «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1975, pp. 41-69. ÍDEM. «Problemas iconográficos... ob. cit., pp. 35-37. Vegeu també: *La techumbre de la Catedral de Teruel: Restauración 1999...* ob. cit., p. 45.

<sup>1534</sup> SEBASTIÁN, Santiago. «Ecos del *Speculum majus* en el artesanado de la Catedral de Teruel» a, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*. Saragossa: Guara, 1980, pp. 21-25. ÍDEM. «El complejo problema del artesanado y su entorno cultural» a, RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Ángel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín. *El artesanado...* ob. cit., pp. 21-29. ÍDEM. «El artesanado de la Catedral de Teruel como 'Imago mundi'» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte: Teruel del 19 al 21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 149-156.

En relació a aquesta escena, en el faldó d'aquesta mateixa secció, a banda de la presència de les al·legories dels mesos de març i abril, es manifesten un músic tocant la viola d'arc i una ballarina vestida amb una cota encordada que no només acusa amb la col·locació de les seves cames l'acte de ballar sinó que amenitza l'escena fent sonar un instrument de percussió amb les seves mans, probablement unes 'tejoletas' o 'palillos' [Figs. 624-625].<sup>1535</sup> L'instrument també apareix en la coberta eclesiàstica de Lliria, tocat per la ballarina del fris de la tercera crugia del costat de l'epístola [Fig. 546].<sup>1536</sup> Respecte Terol, Rosario Álvarez adverteix que la imatge de la dansarina fou distorsionada durant la restauració posterior a la Guerra Civil, reemplaçant l'element per dues pintes al desconèixer el seu nou autor la seva vertadera forma i significat.<sup>1537</sup>

En les seccions dos i tres esquerres novament apareixen ballarines, de les que m'interessa ressaltar la seva gestualitat, comuna en múltiples pintures sobre dansa i, entre elles, s'inclouen les del sostre de Santa Maria. En la primera ambdós personatges apareixen amb tocats en els seus cabells. La que disposa les seves mans sobre la cintura, vestida amb una cota, sembla que ostenti una corona mentre que la segona porta una cinta o diadema [Fig. 626].<sup>1538</sup> Aquesta darrera, com succeeix a Lliria, mentre emplaça una mà sobre els malucs alça l'altra sostenint un element circular, habitualment identificat com a cròtal [Fig. 627]. La mateixa imatge es repeteix en la tercera secció esquerra [Fig. 628]. El gest descrit, en el sostre valencià, s'identifica en les escenes dels tres frisos conservats. Entre les ballarines aragoneses i les valencianes, a banda de

<sup>1535</sup> Sobre la identificació dels instruments musicals presents en l'encavallada vegeu: ÁLVAREZ, Rosario. «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel. Documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, Vol. XI, Núm. 1, 1988, pp. 31-64, esp. 41-46.

<sup>1536</sup> Sobre la identificació dels instruments musicals presents en la coberta de Santa Maria de Lliria vegeu: LLIMERÀ, Juan José. «Notas musicales de Lliria: desde edeta a la 'música del bombo'» a, HERMOSILLA, Jorge (Coord.). *Lliria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 1. València: Universitat de València, 2011, pp. 211-248, esp. 227-232.

<sup>1537</sup> «[...] Antes de su restauración no se veían en la pintura las líneas longitudinales que dividían ambos palillos, sólo un pequeño trazo en los sostenidos por la mano derecha, pero sí se apreciaban unas líneas transversales en los extremos de los tacos de madera, tal y como se observa en varias representaciones de la Antigüedad Clásica, concretamente en las de la cerámica griega, o en algunas medievales. Al ignorar el pintor-restaurador el tipo de objeto plasmado, optó por pintar un peine en la mano derecha y una especie de estuche de sección triangular en la izquierda, rompiendo así el auténtico significado de esta figura [...]»: ÁLVAREZ, Rosario. «Las pinturas con instrumentos musicales... ob. cit., p. 46.

<sup>1538</sup> María Dolores Aguilar, encarregada de la identificació de la indumentària dels distints personatges i dels seus atributs definí aquest element com 'guirnalda': AGUILAR, María Dolores. «La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel» a, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1986, pp. 571-592.

compartir la *gesticulatio* pròpia de la dansa, es detecta l'ostentació d'uns mateixos ornaments: corones i diademes. En la producció ceràmica en verd i manganès aquesta característica també es recollida [Figs. 629-636].<sup>1539</sup> Els elements no resulten habituals en el vocabulari artístic occidental, almenys no per distingir dansarines o joglaresses, a pesar del peculiar cas del capitell del claustre del monestir de Santa Maria de l'Estany (1213-1276) [Fig. 637].<sup>1540</sup>

Les bigues de les galeries del claustre del monestir de Santo Domingo de Silos (ca. 1384), estan repletes d'escenes relatives al *topos* del món a l'inrevès, sàtires religioses, alegories a la cavalleria, combats, escenes de galanteig i cinegètiques així com un bon mostrari d'escenes de dansa [Figs. 638-644].<sup>1541</sup> En la seva majoria apleguen un esquema compositiu i una gestualitat estandarditzades: músic i ballarina o músic i parella dansaire són emmarcats individualment per arcs mixtil·linis i, l'expressió del ball, sol indicar-se per la ja habitual disposició alterna dels braços de les ballarines en alçat i sobre els malucs [Figs. 645-654]. Només dues imatges acullen una acrobàcia, situades respectivament en les galeries nord i oest i, en aquesta darrera, també s'observa a una ballarina amb ambdós braços alçats [Figs. 655-662]. En d'altres ocasions, la música amenitza els encontres amorosos [Figs. 663-665].

El recorregut per aquests escenaris lignis denota com la corèutica continguda en la coberta eclesiàstica de Lliria presenta un esquema iconogràfic força estereotipat on el binomi entre música i dansa s'invoca reiteradament. La gestualitat inherent en les ballarines esdevé la pròpia d'aquest tipus de repertori i figures però hi ha una sèrie

<sup>1539</sup> Sobre la distinció de ballarines amb corones i diademes vegeu: de la col·lecció del Museo Provincial de Teruel ressaltó les servidores amb número d'inventari 7975 i 7148 (VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii...* ob. cit., pp. 233 i 265). De la sèrie de Paterna, habitualment, les ballarines coronades són les que dansen amb ambdós braços alçats, sempre sostenint cròtals a les seves mans. De la col·lecció del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí' vegeu les següents peces (part del dipòsit de l'Ajuntament de València): D-536, D-540, D-634 i D-642. Del fons del Museu del Disseny de Barcelona vegeu l'escudella MDB 20078 i el plat MDB 20041.

<sup>1540</sup> SANCHEZ, Carles. «Docere necessatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae. El claustro de Santa Maria de l'Estany y la cultura visual profana del siglo XIII», *Codex Aquilarensis*, 27, 2011, pp. 139-154, esp. 147-152. ÍDEM. «Fête, musique et amour courtois dans le cloître catalan: Santa Maria de l'Estany et l'héritage occitan», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVI, 2015, pp. 85-94.

<sup>1541</sup> Totes les escenes de dansa presents en els embigats de les galeries del claustre es troben inventariades en la base de dades del grup de recerca ICONODANSA, recurs en línia. Direcció URL: «[www.iconodansa.org](http://www.iconodansa.org)». Consulta: octubre 2020. Per una interpretació de les mateixes vegeu: MATEO GÓMEZ, Isabel. «El artesonado del claustro... ob. cit., pp. 263-294.

d'elements que les caracteritzen: per què només elles ostenten corones? Cap dels músics les duen, només les dones. I, poden els petits discos sostinguts en les seves mans interpretar-se com a cròtals quan no són exclusius a les escenes de ball? La ceràmica en verd i manganès pot donar respostes a dites qüestions.

#### 12.4.2 Especificitats de la iconografia de la dansa de la coberta de Santa Maria: gestualitat i caracterització

El valor expressiu, els trets facials i capil·lars de les ballarines així com la seva indumentària són les característiques que remarquen la seva estreta proximitat representativa amb les que figuren en les sèries ceràmiques bicolors aragoneses i valencianes, especialment amb la de Paterna. Efectivament, la manera de dansar no esdevé paradigmàtica, més aviat resulta normativa, però és quelcom simptomàtic detectar com el sostre es limita al repertori gestual concentrat en plats, servidores, gibrells i escudelles. En el fris de la sisena crugia del costat de l'epístola, la dansarina que acompanya al músic que toca el tamborí i el flabiol aixeca ambdós braços amb els palmells oberts tal i com pot cotejar-se en l'escudella del Museu del Disseny de Barcelona (MDB 20079) [Figs. 545, 666]. Igualment, així dansa l'ubicada en el fris de la tercera crugia, també procedent del costat de l'epístola [Fig. 546]. A diferència de la primera sosté unes 'tejoletas' en les seves mans. La instrumentació musical es troba exclosa de la decoració ceràmica a excepció d'uns petits discos que, per la seva reiteració en les mans de les ballarines, han acabat per assumir-se com a cròtals [Fig. 667]. La identificació, tot i motivada pel context, només és intuïtiva al fer-se extensiva a d'altres personatges com dames i clergues [Fig. 668].<sup>1542</sup> El sostre de Santa Maria recull quelcom similar ja que, en les trobades amoroses, les dames els mostren i els ofereixen a mode de present, seguint els codis de galanteig [Figs. 534, 556].<sup>1543</sup> Aquest indeterminisme ja fou notat per autors com J. Amorós, qui considerarà que podria tractar-se de petits miralls, al·ludint al caràcter eròtic i temptatiu de les figures femenines, ja

<sup>1542</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. *Cerámica aragonesa...* ob. cit., pp. 55, 59-60, 62, 64-65. VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii...* ob. cit., pp. 229 (inv. 7153), 232 (7347).

<sup>1543</sup> Aquest caràcter seriat i indeterminat de les composicions també ha estat subratllat a propòsit de les escenes de galanteig dels embigats del claustre de Santo Domingo de Silos, on els personatges introdueixen anells, trèbols, flors de lis i discos circulars com a regals: MATEO GÓMEZ, Isabel. «El artesonado del claustro... ob. cit., pp. 277-278.



fossin dames (relatives al context amatori) o ballarines (encarnacions de la luxúria).<sup>1544</sup> Tot i així, la seva incidència clarament es documenta en les representacions de dansa i, per aquest motiu, els considero instruments musicals en les escenes dels frisos de la sisena i tercera crugies [Figs. 544, 547]. Les ballarines els sostenen en alt, mentre l'altra mà reposa sobre els malucs en una imatge que torna a trobar paral·lels ceràmics [Figs. 669-678].<sup>1545</sup>

En el fris de la segona crugia del costat de l'evangeli hi ha una composició única en tot el sostre: un seguici festiu. En ell tres músics amb caràcter jovial toquen el tamborí i el flabiol així com trompetes llargues mentre altres dos ballen al seu darrere tot alçant els braços enlaire [Figs. 679-680]. El grup segueix a un cavall muntat per un personatge del qual la capa pictòrica superior s'ha perdut però que podria ser femení pel tipus de vestidura i que es conduït per altres dos mentre un d'ells ondeja el que aparenta ser un estendard [Fig. 681]. Podria tractar-se d'algun acte o cerimonia cívic? La resta del fris exposa una host d'imatges de tipus cortesà, on la música torna a incidir amb dues representacions més i a les que es sumen encontres amorosos i una justa entre cavallers [Figs. 136-137, 538, 550-551].

Els cerimonials no foren aliens a les manufactures de Paterna. Una peça que esdevé paradigmàtica per la seva exclusivitat és el gibrell conservat a la reserva del Museu del Disseny de Barcelona (MDB 18780). La historiografia el batejà, en un graciós error, com 'plat de la sardana' per la representació d'una carola protagonitzada per ballarines coronades que es sostenen els braços en alt i que ressegueixen tota la vora de la peça en una seqüència entre bustos cavallerescos [Figs. 682-684]. Les dimensions i la seva forma contribueixen a la representació rítmica i infinita del ball a través de la circumferència. En el seu centre hi ha emplaçat un escut amb quatre bandes transversals que sovint s'ha identificat com una derivació del Senyal d'Aragó però que Jaume Coll atribueix a

<sup>1544</sup> AMORÓS, J. «Uns temes femenins... ob. cit., pp. 112-116. Vegeu també: «[...] Figures femenines en escena, de joc i de dansa. En la major part dels cassos les imatges femenines representen joglaresses jugant amb boles i peixos o com dansarines tocant castanyoles [...]»: FOLCH I TORRES, Joaquim. *El Tresor artístic de Paterna*. Barcelona: Indústries del Papel, 1931, p. 14.

<sup>1545</sup> D'entre la reserva del Museu del Disseny de Barcelona destaco els plats MDB 20020 i MDB 44872 així com l'escudella MDB 44713. Procedents de la col·lecció del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', del dipòsit de l'Ajuntament de València, vegeu les següents peces: 6100660, D-645, D-652, D-654, D-655, D-657 i D-661.

Brianda d'Agoust o d'Aquaviva (1353-1360), segona esposa de Lope de Luna.<sup>1546</sup> Els gràcils moviments i l'aparent distensió del tema representat, absolutament únic en tots els vestigis conservats, el porten a pensar que podria tractar-se d'un regal de nocces, símbol de l'enllaç. No seria la primera vegada que el noble hauria encarregat una peça de característiques especials, allunyades de la tònica natural i seriada de la producció, havent-se trobat en les excavacions del castell de Paterna un plat amb els emblemes d'aquest i la seva primera esposa, Violant d'Aragó (1339-1353), filla de Jaume II. En aquest sentit, la peça adquireix la categoria de document, una constància material de la vinculació dels Luna amb la família reial [Fig. 685].<sup>1547</sup> És interessant notar la inserció d'un motiu profilàctic entre les decoracions abstractes que encaixen aquest precís llenguatge heràldic: la *hamsa*. Podria interpretar-se com un segell de bona ventura per al matrimoni? Una benedicció invocada sobre la unió entre les dues famílies? Altres autors, tot i que més tímidament, també s'ho han plantejat.<sup>1548</sup> L'enllaç esdevenia un absolut ascens per la Casa dels Luna, que veien refermat el poder ja assolit i exercit.

La mà de Fàtima sol aparèixer en escudelles i plats emmarcada per estrelles de vuit puntes o com a motiu central, potenciant-se el seu valor ornamental, fet que va en detriment del seu contingut transcendental primigeni [Figs. 686-688]. Però, en aquesta peça en concret el promotor i el seu estatus esdevenen claus i, al meu parer, tant l'heràldica com la doble *hamsa* que els acompanya singularitzen l'objecte i el seu propòsit. Val a dir que a Paterna, el control dels alfars fou exercit per aquest llinatge; com es constata en el registre del *Llibre de Repartiment* amb la cessió d'aquesta localitat i la veïna Manises al magnat aragonès Artal de Luna el 9 de juliol de 1237.<sup>1549</sup> De l'etapa de

<sup>1546</sup> COLL, Jaume. *La ceràmica valenciana...* ob. cit., p. 56. Sobre aquest personatge vegeu: CINGOLANI, Stefano. «La reina María y los funerales de su madre Brianda d'Agout, condesa de Luna, en Zaragoza (1399-1401)», *Aragón en la Edad Media*, 24, 2013, pp. 71-90.

<sup>1547</sup> SOLER FERRER, María Paz. «Le développement des signes identitaires dans la céramique médiévale de Valence» a, BARTHOLEYS, Gil; BOURIN, Monique; DITMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 125-133, esp. 126.

<sup>1548</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., p. 326.

<sup>1549</sup> Manises seria posteriorment transferida al llinatge dels Boil (Pere Boil) l'any 1304, de la mà de Ferrench de Luna i la seva esposa Constanza. A principis del segle XV, Maria de Luna, filla de Lope, adquiriria el control de les ollereries: MESQUIDA, Mercedes. *Las ollerías de Paterna: tecnología y distribución*. Paterna: Ajuntament de Paterna, 2001, p. 31. ÍDEM. «Las alfarerías de Paterna en la Edad Media y el Renacimiento» a, MESQUIDA, Mercedes (Comisaria). *La cerámica de Paterna: reflejos del Mediterráneo: Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002*. València: Generalitat Valenciana, 2002, p. 18 (nota 7). Vegeu també: MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 52-53.

Lope de Luna (1315-1360), les dues peces referenciades i la seva específica selecció iconogràfica indiquen l'ús de la manufactura i el seu híbrid repertori per expressar la pròpia identitat i promoció social. Un cop més, el comitent decideix quin caràcter atribueix a la imatge o l'objecte, amb independència del seu origen i importància religiosa.

Retornant a les ballarines del gibrell, torno a ressaltar que totes elles van coronades. Aquesta caracterització és notòriament popular en les sèries ceràmiques bicolors, fet que ha estat ressenyat i, en fusteria, es destaca el seu ampli protagonisme en el sostre de Santa Maria de Lliria i en l'encavallada de la catedral de Terol, tot i que en aquesta darrera en menor grau. En el llenguatge artístic occidental l'ús de la corona, habitualment, es restringeix a la personalització o distinció d'un selecte grup tal i com succeeix en la representació de la festa de primavera del sostre aragonès amb la presència del rei Abril. Altres figures més emblemàtiques, per la seva dilatada fortuna iconogràfica, foren els protagonistes de danses sagrades i morals, esdevenint models clau dins l'exegesi bíblica, entre ells el rei David i la princesa Salomé.<sup>1550</sup>

La imatge del rei bíblic com intèrpret musical és una de les més esteses durant els segles medievals sent, la seva representació en el llenguatge romànic, paradigma visual de la música sacra, emfatitzat per la seva consideració com a salmista.<sup>1551</sup> Així es recull en dues ocasions en el territori aragonès. El capitell procedent del costat nordoccidental de la denominada '*lonja chica*' de la catedral de Jaca (finals del segle XI) el presenta tocant la fídula mentre es acompanyat per una desena de músics, tal i com pot admirar-se en

<sup>1550</sup> PIETRINI, Sandra. «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale», *Quaderni Medievali*, 50, 2000, pp. 45-73. Sobre el paper, sovint antagònic, de la dansa en el context de la cristiandat llatina vegeu: ARCANGELI, Alessandro. *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*. Roma: Viella, 2000.

<sup>1551</sup> GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. «David Músico/King David as a musical performer», *Base de datos digital de Iconografía Medieval de la Universidad Complutense de Madrid*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/david-musico>». Consulta: maig 2020. Altra bibliografia d'interès: DONET, Leonardo. *Iconografía del rey David* (tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Rafael García Mahiques). València: Universitat de València, 2018, pp. 9-19, 380-382. MARTINCIC, Lorena. «Iconografía del Davide musico nella miniatura medievale dall'VIII secolo al XIII secolo», *Rivista storica italiana*, Vol. CXII, fasc. II, 2000, pp. 475-509.

l'exposició del Museo Diocesano [Fig. 689].<sup>1552</sup> Molt més continguda resulta la seva identificació com arpista en l'encavallada de la catedral de Terol, visible en la cinquena secció dreta [Fig. 690].<sup>1553</sup> Seguint amb les manifestacions plàstiques de la Corona d'Aragó<sup>1554</sup>, en el Breviari de Martí l'Humà (1396-1410), la seva dansa dignificada - expressió genuïna per l'èxtasi i la joia experimentades front el retorn de l'Arca de l'Aliança a Jerusalem - fou retratada a mode de processó en el foli 17v [Fig. 691].<sup>1555</sup>

La dansa captivadora de Salomé front Herodes fou integrada en el culte de Joan Baptista, comptant amb múltiples reproduccions en distints suports per tot l'Occident Medieval. La tradició visual altmedieval, amb certa assiduïtat, la presentà i caracteritzà com una joglaressa que realitza acrobàcies front la taula del banquet, associant-se la seva actitud i poc lloable petició a les conductes libidinoses atribuïdes per l'Església a aquests tipus d'actes performatius i, més concretament, a les dones que els executaven. Amb la transició al gòtic els seus moviments es relaxaren i l'espectacularitat corpòria donà pas a una major integració dels instruments musicals així com la motivació rere els seus actes: la plàtera amb el cap degollat del Sant. Entre les territoris de la Corona, la producció de retaules catalans il·lustra amb certa precisió el fenomen, que ha estat interpretat com a conseqüència de la veneració del *Caput Johannis*<sup>1556</sup> i la difusió europea del seu culte així com la introducció al Principat dels entremesos sobre 'Sant Joan Decollatio'.<sup>1557</sup> En aquest sentit poden destacar-se els retaules dels Sants Joans del

<sup>1552</sup> ÁLVAREZ, Rosario. «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, Vol. 26, Nº 1, 2003, pp. 77-126.

<sup>1553</sup> ÁLVAREZ, Rosario. «Las pinturas con instrumentos musicales... ob. cit., p. 46. Sobre la presència del rei David en fusteria vegeu l'estudi de Lev Kapitáikin a propòsit els sostres central i laterals de la Capella Palatina de Palerm: «David's dancers in Palermo: Islamic dance imagery and its Christian recontextualization in the ceilings of the Cappella Palatina», *Early Music*, Volume 47, Issue 1: Music and Dance on Mediterranean Painted Ceilings, February 2019, pp. 3-23.

<sup>1554</sup> Totes aquestes imatges es troben inventariades a la base de dades del projecte DANAEM del grup de recerca *Iconodansa: Estudis sobre la iconografia de la dansa a l'Edat Mitjana* (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona), recurs en línia en accés obert. Direcció URL: «[www.iconodansa.org](http://www.iconodansa.org)». Consulta: octubre 2020.

<sup>1555</sup> Bibliothèque Nationale de France, Rothschild Ms. 2529, fol. 17v. Sobre el Breviari: LAI, Andrea. «Il Breviario di Martino I d'Aragona (1396-1410). Contributo alla storia del Ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rothschild 2529», *Revue d'histoire des textes*, 12, 2017, pp. 289-320.

<sup>1556</sup> BAERT, Barbara. *Caput Johannis in disco: essay on a man's head*. Leiden: Brill, 2012. ÍDEM. «La fille Dansante au prisme de l'interdisciplinarité (avec un détour par la Capella Marciana à Venise)» a, CHARRON, Pascale; GIL, Marc; VILAIN, Ambre (Eds.). *La pensée du regard, Études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*. Turnhout: Brepols, 2016, pp. 25-36.

<sup>1557</sup> Xènia Granero Villa és qui ha abordat l'argument, dedicant -s'hi tant en el seu treball de fi de grau com de màster, comptant amb la doble supervisió de la professora Licia Buttà. El segon es troba en accés

Mestre de Santa Coloma de Queralt (ca. 1356) (MNAC 004351-CJT), el fragment atribuït a Francesc Serra procedent de l'església de Santa Maria de Tobed (1359-1360) (Museo del Prado P0317) o el retaule de Sant Joan Baptista i Sant Esteve, obra de Bernat Despuig i procedent de l'església de Santa Maria de Badalona (primer terç del segle XV) (MNAC 01582A-CJT) [Figs. 692-694]. Aquests són només alguns dels exemples que poden citar-se però el que m'interessa destacar és com Salomé, especialment des del segle XIII en endavant, sol ostentar una corona, tal i com ho feren al llarg de tot aquest procés artístic els personatges d'Herodes i Herodies.

Llavors, per què les ballarines de la coberta eclesiàstica de Lliria són portadores d'aquest atribut? La cultura visual islàmica pot donar respostes a la seva incidència en el seu univers iconogràfic.<sup>1558</sup> Els arquetips de representació de la dansa entre Occident i el *Dar al-Islam* tenen punts de contacte, fet que es posa de manifest des d'antic. La plaqueta d'ivori procedent dels tallers àulics de Qurtuba conservada al Metropolitan Museum of Art de Nova York (MET 446285), mostra un ball executat per parelles, on els personatges integren els seus moviments agafant-se de les mans mentre inclinen els seus cossos per accentuar el dinamisme del moment. Els acull un intens entramat vegetal d'on sorgeixen quadrúpedes i aus com paons reials [Fig. 695]. Ara bé, la localització de personatges coronats pertinents a representacions corèutiques i musicals en un ambient de cort es concreten en la producció artística fatimita. Com explica Lev Kapitaikin, a propòsit les ballarines i músics del sostre de la Capella Palatina de Palerm, les corones daurades visibles sobre els seus caps no han d'identificar-se com un signe de la reialesa sinó que esdevenen un símbol de prestigi i glamour, propi de les activitats i entreteniments que eren capaços de desplegar. Una

---

obert al repositori digital de la Universitat de Lleida: GRANERO, Xènia. *La dansa de Salomé en la cultura catalana medieval (siglos XIV y XV)* (treball de màster dirigit per la Dra. Licia Buttà). Lleida: Universitat de Lleida, 2015, recurs en línia. Direcció URL: «<https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/59743?locale-attribute=es>». Consulta: maig 2020. Vegeu també: ÍDEM. «La dansa de Salomé en la pintura catalana del segle XIV. Estudi iconogràfic i apunts estilístics», *Lambard: Estudis d'art medieval*, 24, 2012-2013, pp. 95-128.

<sup>1558</sup> He d'agrair aquest apunt al Dr. Lev Kapitaikin, quan vaig tenir l'oportunitat de compartir amb ell taula de debat en el context del congrés internacional *Medieval and Renaissance Music Conference 2015* (Université Libre de Bruxelles, 8 de juliol de 2015): «Round Table: Music, Dance and Literary Memories: Repertoire and Innovation in the decoration of the painted ceilings in the Middle Ages», organitzat per Angela Bellia i Licia Buttà en coordinació amb David Burn i Marie-Alexis Colin. D'altra banda, Alexandre Cirici plantejà el seu origen persa: *Ceràmica catalana...* ob. cit., pp. 99-100.

distinció sí, però lligada al delit que sabien provocar.<sup>1559</sup> Tot i així, no és la meua pretensió vincular ambdós treballs lignis.

La ceràmica daurada fatimita (segle XI) esdevingué àmpliament contenidora d'aquest repertori de cort, incloent-se en nombroses peces intèrprets musicals –sovint dones que toquen el llaüt-, bevedors i criatures fantàstiques com harpies que o bé duen corones triangulars o diadames lligades en la part posterior del cap [Figs. 696-698]. Les imatges actuaven d'aparador polític, símbols del poder i el luxe que envoltava el Califat i, els propis objectes, donaren pas a un nou sector artesà especialitzat. La iconografia i el seu estil aviat impregnaren el Mediterrani, disseminant-se per tots els territoris que s'hi banyen, entre ells, la península ibèrica.<sup>1560</sup> Ciutats àuliques com Madinat al-Zahra acolliren el producte, important-se com a béns d'alta estima. La ceràmica de reflex daurat començà a produir-se autòctonament en època dels regnes de taifa, sent els alfars de Sevilla els centres més prematurs.<sup>1561</sup> La tècnica desenvolupada fou menys depurada i les composicions menys elaborades, recollint-se els models orientals però a la vegada realitzant-ne derivacions i, per tant, sense paral·lelismes directes amb l'estil de l'Egipte fatimita.<sup>1562</sup> Altres nuclis foren l'identificat a Saragossa, a la Vall de l'Ebre (finals del segle XI i principis del XII), als que discorregueren de forma paral·lela i independent els nuclis almohades d'Almeria, Màlaga, Granada, Múrcia, Cieza, Mértola o Calatrava.<sup>1563</sup> La seva fabricació tingué en comú el seu consum en ambients àulics així

<sup>1559</sup> «[...] Nor do the golden crowns worn by the musicians and dancers denote royalty: in Islamic and Fatimid imaginery, drinkers and even fantastical creatures wear such triangular crowns as marks of glamour and prestige, and crowns were often granted as gifts to membres of the Royal to entourage and harem [...] slave-girls -sometimes also slave-boys- were trained to perform multiple roles, often serving concurrently as poets, dancers, singers, instrumentalists [...]»: KAPITAIKIN, Lev. «David's dancers in Palermo... ob. cit., p. 7.

<sup>1560</sup> BARCELÓ, Carmen; HEIDENREICH, Anja. «Lusterware made in the abbadid taifa of Seville (eleventh century) and its early production in the mediterranean region», *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 31, 2014, pp. 245-276, esp. 249-250.

<sup>1561</sup> Carme Barceló, a través l'estudi de l'epigrafia, no dubta de la participació d'artesans procedents de la ciutat del Caire, reclutats pel govern abadí: BARCELÓ, Carmen. «Las cerámicas con epígrafes... ob. cit., p. 305.

<sup>1562</sup> BARCELÓ, Carmen; HEIDENREICH, Anja. «Lusterware made in the abbadid taifa of Seville... ob. cit., pp. 258-269. La irrupció d'aquestes tècniques i la seva correcta identificació ha servit per desmentir la tradicional devacle cultural i artística assumida en un primer moment per la historiografia amb el procés de la *Fitna*, demostrant-se com els reis de taifa s'impregnaren dels prototips cordovesos però també dels models islàmics de cort imperants en la Mediterrània: ROBINSON, Cynthia. «Arts of the Taifa Kingdoms» a, DODDS, Jerrilynn (Eds.). *Al-Andalus...* ob. cit., pp. 49-61.

<sup>1563</sup> HEIDENREICH, Anja. «La loza dorada medieval en la Península Ibérica. Aportaciones recientes a su evolución y nuevos datos para su cronología», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 18, 2007, pp. 401-423. ÍDEM. «La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la

com en les residències de membres de l'elit urbana i rural, tenint la seva circulació i aprecí ressò en els textos àrabs.<sup>1564</sup>

Els circuits comercials que la incipient burgesia assentà al segle XIII, especialment en terres italianes (*maiolica*), serien els que motivarien la instal·lació del alfars de Manises i Paterna durant el primer terç del segle XIV, que recolliren en les seves sèries inicials, conegudes com '*operis terre pictae Manizes consimilis operis Maleche*' (1326), el repertori ja introduït per la ceràmica en verd i manganès, tal i com he apuntat.<sup>1565</sup> Amb la ceràmica daurada, els centres valencians demostraren el seu alt grau de competència i capacitat d'adaptació al mercat, sent un producte clarament orientat a la seva comercialització. La combinació de motius gòtics amb aquells d'arrel islàmica foren requerits en distints punts de la Mediterrània Occidental: França, els Països Baixos o Itàlia són només alguns dels punts documentats, que avalen la demanda del producte per clients d'alt perfil.<sup>1566</sup> Els distribuïdors cristians portaren aquesta tecnologia oriental al seu zenit de popularitat, consolidant-se com a producte de luxe, convertint a Manises en un gegant industrial que aconseguí desplaçar la xarxa de mercat de Màlaga i que només seria tombat amb l'arribada de les noves aportacions renaixentistes.<sup>1567</sup>

És doncs possible que elements com les corones haguessin quedat en el pòsit cultural subjacent? Anna McSweeney, a l'estudiar el repertori abstracte d'arrel vegetal de la ceràmica de Paterna observa en les volutes, palmetes i roleus vegetals reminiscències del llenguatge artístic fatimita, a pesar del seu classicisme i alta popularitat en l'art

---

Península Ibérica-una aproximación» a, *I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada: REMAI, 2012, pp. 271-297. Sintetiza aquesta informació: COLL, Jaume. «Técnica, áulica... ob. cit., pp. 92-95.

<sup>1564</sup> FILI, Abdallah. «Quelques aspects de la céramique médiévale d'après les textes arabes» a, *Primeras Jornadas de Cerámica Medieval e Pós-Medieval: métodos e resultados para o seu estudo: Tondela, 28 a 31 de Outubro de 1992*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, 1995, pp. 399-406.

<sup>1565</sup> COLL, Jaume. «Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana... ob. cit.

<sup>1566</sup> COLL, Jaume. «Transferencias técnicas en la producción cerámica entre Al-Andalus y los reinos cristianos: el caso del Sharq-al-Andalus» a, *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios: 13-16 noviembre 2002*. Ceuta: Museo de Ceuta, Consejería de Educación y Cultura, 2003, pp. 301-365. ÍDEM. «La loza decorada en España», *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 151-168. GARCÍA, Alberto. *La cerámica en azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del XV*, Colección 03. València: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', 2009, pp. 19-55.

<sup>1567</sup> Per un recull de valoracions sobre aquesta manufactura vegeu: ROSSER-OWEN, Mariam. «El gusto mudéjar... ob. cit., pp. 98-100. SERRA, Amadeo. «Convivencia, asimilación... ob. cit., pp. 30-32.

occidental.<sup>1568</sup> Crec que la transferència fou altament possible, sobretot partint del pressupòsit que les decoracions de la ceràmica produïda durant els segles XIII-XV actuaren com a contenidors del llegat andalusí, carregant unes imatges i símbols que havien estat en contínua modulació des del temps del Califat i, que amb la constitució del mercat cristià, foren igualment permeables al llenguatge occidental i llatí, donant pas a solucions originals i de caràcter híbrid entre dos mons en constant estat de *fluxus*.<sup>1569</sup>

Les referències ambientals i vegetals procedents de l'imaginari cortès medieval són un altre dels subjectes que connecten el sostre amb la ceràmica en verd i manganès. Anteriorment he fet al·lusió als eixos vegetals que vertebraven les distintes escenes, sovint manifestant-se com a derivació de l'arbre de la vida islàmic o *hom*. A banda d'aquest element central, la vegetació irromp en els espais oberts i abstractes a través dels laterals de forma esquemàtica, sintetitzant amb roleus, petits arbustos així com fulletes un paisatge contextual i relator, que es repeteix en tots els frisos.<sup>1570</sup> Els únics elements arquitectònics que apareixen en cadascuna de les composicions són les arcuacions que les enquadren, diferenciant-les de les anteriors i successives atès el caràcter no narratiu, però no per això caòtic o carent de significat, de les seqüències iconogràfiques. Aquest escenari de flora fecunda s'aliena amb els jardins d'amor, els llocs de les conquestes iniciàtiques, on la música i la dansa juguen el seu propi rol en tant que art i instrument retòric.<sup>1571</sup> D'entre la sèrie de Paterna sol destacar-se la servidora del Museu del Disseny

<sup>1568</sup> Anna McSweeney a pesar d'evidenciar aquests elements no abordà el protagonisme de les corones ni de les diademes en les escenes musicals: MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 327-331.

<sup>1569</sup> «[...] The glazed green-and-brown ware of Paterna was one of the first commercial tin-glazed pottery industries in western Europe. The documentary evidence clearly shows that it was an industry created and run by *mudéjar* potters who worked with Christian merchants to market their labeled ceramics. Iconographically, the ceramics are indebted to this mix of Christian and Islamic elements. The techniques used by the potters were inherited directly from the Islamic world. Their lineage reaches back through *ta'ifa* and caliph al-Andalus to Fatimid Egypt and ultimately ninth century Irak [...]»: MCSWEENEY, Anna. «Crossing borders: Paterna ceramics in *mudéjar* Spain» a, GRAVES, Margaret S. (Eds.). *Islamic art, architecture and material culture: new perspectives*, Bar International Series 2436. Oxford: Archaeopress, Publishers of British Archaeological Reports, 2012, p. 61.

<sup>1570</sup> PASQUINI, Laura. «L'iconografia del giardino medievale» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «*Patri, verzieri e pomieri*». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, 2017, pp. 163-195.

<sup>1571</sup> Per una aproximació vegeu: CARAFFI, Patrizia. «Il giardino cortese» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «*Patri, verzieri e pomieri*». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, 2017, pp. 21-38, esp. 33-36. CARDINI, Franco; MIGLIO, Massimo. *Nostalgia del paradiso...* ob. cit., pp. 70-76 (Giardini d'amore e giardini d'automi).



de Barcelona (MDB 20090), per incorporar aquest reflex amatori i els temes a ell afins a través la imatge simplificada del Castell d'Amor, ocupat en la seva base inferior per dues ballarines coronades que sostenen cròtals a les seves mans [Fig. 699].<sup>1572</sup>

L'anàlisi comparatiu dona evidència dels models posats en circulació pel mercat ceràmic i de com aquests haurien servit als pintors encarregats de la iconografia de la coberta de Santa Maria de Lliria. Més enllà de l'accessibilitat i alta portabilitat del repertori, les especificitats industrials i comercials d'aquesta manufactura i la seva vinculació amb altres processos artístics poden servir per acabar de refermar aquest caràcter de font visual que atribueixo a la sèrie en verd i manganès.

#### 12.4.3 Ceràmica i fusteria: una relació entre model-còpia?

La vitrificació estannífera ceràmica –desenvolupada a Iraq al segle IX- s'introduí en el territori peninsular en època califal i, en època de taifes, s'estengué per l'àrea de llevant.<sup>1573</sup> L'herència tecnològica feu possible la gestació del mercat de Paterna (1285 *post quem*).<sup>1574</sup> L'estudi dels registres arqueològics ha permès matisar en els darrers anys la suposada continuïtat tècnica entre les manufactures islàmiques i les incentivades pels senyors i mercaders cristians.<sup>1575</sup> La documentada incorporació de ceramistes d'origen

<sup>1572</sup> Per una aproximació a l'argument i selecció bibliogràfica consulteu: PÉREZ, Ana. «El Castillo de Amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VIII, Nº 16, 2016, pp. 5-30. Aquest article deriva d'un treball molt més ampli: ÍDEM. *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval* (tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Juan Carlos Ruiz Souza i la Dra. María de los Ángeles Blanca Piquer). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

<sup>1573</sup> En paral·lel, territoris de la Mediterrània com el nord d'Àfrica seguien cultivant l'ús del vernís d'estany i els òxids en coure i manganès en la decoració, sostenint la seva relació comercial amb al-Àndalus: AZUAR, Rafael. «Cerámicas en verde y manganeso, consideradas norteafricanas, en el Al-Andalus (ss. X-XI)», *Arqueología y Territorio*, 19, 2012, pp. 59-90.

<sup>1574</sup> La documentació del segle XIII fa referència a ceràmiques però no necessàriament vitrificades, establint contactes directes entre productors musulmans i compradors cristians, considerant-se que la indústria encara havia de ser administrada. Els registres entre 1320 (*opus terre alba et picte*) i 1325 (*opus terre picte consimilis operi maleche*) en diferència, recullen indicadors i especificitats decoratives. En aquest sentit hi ha autors, com Mercedes Mesquida, que estableixen l'inici de l'activitat de Paterna al segle XIII mentre que, estudis més recents com la tesi doctoral d'Anna McSweeney defensen postures més conservadores degut al buit documental, retardant la posada en marxa del mercat al segle XIV: MESQUIDA, Mercedes. *Las olleras de Paterna...* ob. cit., pp. 167-224. MCSWEENEY, Anna. *The Green and the Brown...* ob. cit., pp. 197-238 (Chapter 8: Chronologies: the dating of Paterna ware). ÍDEM. «Crossing borders...» ob. cit., pp. 54-55.

<sup>1575</sup> GUICHARD, Pierre. «La cerámica con decoración 'verde y manganeso'» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 2: Estudios. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 1992, pp. 69-97, esp. 76. MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa; ROCA, Lourdes.

musulmà al nou sistema de treball, els quals evidentment aportaren el seu coneixement, no demostra l'assentament d'unes mateixes bases productives en el temps *post* conquesta i denota el grau de complexitat rere la categorització de la ceràmica en verd i manganès com especialitat '*mudèjar*'.<sup>1576</sup> El vitrificat islàmic era aplicat per ambdues cares d'acord amb el seu valor simbòlic i destí àulic, sent un dels productes de luxe sorgits de tallers d'àmbit palatí com el de Madinat al-Zahra.<sup>1577</sup> A Paterna la producció ja nasqué amb un àvid interès comercial, assolit durant el segle XIV, sent una indústria amb una infraestructura a gran escala que sabé redirigir els seus productes a l'àmbit domèstic i, una de les maneres d'abaratir costos, fou la supressió de la vitrificació externa de les peces, deixant només la cara interna perfectament polida.<sup>1578</sup> Altres centres sud-occidentals que actuaren com a catalitzadors de la tècnica foren Marsella, Sicília i Pisa.<sup>1579</sup> El segle XIII, en conseqüència, estigué marcat pel constant contacte entre productors mediterranis. Aquests contactes i creixement exponencials suposaren una forta empenta per als productes i el seu transport.

Ara bé hi ha altres circumstàncies que acoten exponencialment la distància entre la coberta i la ceràmica. Una d'elles és l'excepcionalitat geogràfica. És a dir, els pintors encarregats de la decoració de la coberta i els ceramistes de Paterna convergiren un espai de treball proper, permetent la confluència de les seves respectives activitats. Els tallers de Paterna, dits *oleries*, foren molt pròxims a Lliria tal i com es manifesta en les referències a les *oleries menors*:

---

«Entre el know-how y el mercado. El horizonte cerámica de la colonización feudal en el territorio valenciano» a, GARCÍA, Alberto; VILLALDA, Fernando (Eds.). *La cerámica en entornos urbanos y rurales en el Mediterráneo medieval*. Ceuta: Museo de Ceuta, 2007, pp. 81-157.

<sup>1576</sup> Per una relació documental sobre els artesans '*mudèjars*' integrats en la indústria ceràmica: LÓPEZ ELUM, Pedro. *Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna 1285-1335*. València: Federico Domenech, 1984, pp. 73-85, esp. 75-76.

<sup>1577</sup> COLL, Jaume. «Técnica, áulica... ob. cit., pp. 74-86. Més específicament: BARCELÓ, Miquel. «Al-Mulk, el verde y el blanco... ob. cit., pp. 291-299. CANO, Carlos. *La cerámica en verde y manganoso de Madinat al-Zahra*. Granada: Sierra Nevada, 1996. ESCUDERO, José. «La cerámica decorada en verde y manganoso de Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 2, 1991, pp. 127-161.

<sup>1578</sup> Anna McSweeney ha argumentat com bona part d'aquest èxit comercial fou deudor dels acords establerts amb mercants anglesos, que abastiren València amb estany, material clau en el procés de vitrificació: MCSWEENEY, Anna. «The tin trade and medieval ceramics: tracing sources of Tin and its influence on Mediterranean Ceramics Production», *Al-Masaq*, 23:3, 2011, pp. 155-169.

<sup>1579</sup> DEMIANS, Gabrielle (et al.). *Le vert et le brun: de Kairouan à Avignon: céramiques du Xe au XVe siècle*. Marsella: Musées de Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

«Vns palaus ço es tres cases ab ses portals et ab una ereta atinent los dits palaus et ab un forn et chich dins lo dit pati contiguens situats en les oleries menors de Paterna [...] Lindan con camí que va a Liria, ab un forn et ab altres palaus».<sup>1580</sup>

Un segon factor d'interès és la implicació directa de la ceràmica en verd i manganès en els processos constructius eclesiàstics de la Corona d'Aragó. Són coneguts els fragments de ceràmica parietal procedents de l'interior de l'església de Sant Francesc a Terol (segle XIV), actualment dispersos entre la col·lecció de la Fundación Godia de Barcelona i l'Instituto Valencia de Don Juan (inventari 2362) [Figs. 700-701].<sup>1581</sup> A aquests s'ha d'afegir el taulell o rajola trobat en l'àmbit del claustre de Sant Domènec de Xàtiva (1360), en exposició a la Casa de l'Ensenyança, seu del Museu de l'Almodí [Fig. 702]. S'hi mostra una justa entre cavallers que María Paz Soler ha vinculat a la taula procedent del Palau de l'Almudaina, conservada al Museu de Mallorca (NIG 23727).<sup>1582</sup> Per mi, el torneig representat en el fris de la segona crugia del costat de l'evangeli del sostre de Santa Maria, encara s'ajusta més a la peça al compartir amb ella l'ús del Senyal d'Aragó per caracteritzar a un dels personatges mentre que l'altre ostenta una heràldica imaginada, d'acord amb la tònica ornamental seguida en la sèrie llevat algunes excepcions ja indicades [Figs. 136-137]. La composició i el caràcter de l'escena concorden perfectament, compartint Llíria aquesta simplicitat en la representació dels espais on es desenvolupa l'acció mentre que la taula mallorquina la contextualitza i enriqueix amb l'ús de torres arquitectòniques de rerefons.

Les troballes, per mi, donen testimoni d'aquesta massiva circulació del producte ceràmic, que viatjà més enllà de l'àmbit domèstic, sent visibles i presents durant l'erecció d'esglésies i convents, apareixent-se aquest repertori als ulls dels múltiples artesans implicats en el procés. La utilització de la ceràmica arquitectònica a més, comptava amb una dilatada tradició peninsular que es remuntava al període de taifes i que eclosionà en l'etapa almohade sent l'àrea aragonesa -especialment Terol, Calatayud i Daroca- una de les que millor documentà el fenomen en el transcurs dels segles XIII i

<sup>1580</sup> OSMÁ, Joaquín. *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia: adiciones a los textos y documentos valencianos*. Madrid: Hijos de Manuel Girés Hernández, 1911, p. 15.

<sup>1581</sup> VICENTE, Jaime (Coord.). *Operis terre Turolii...* ob. cit., pp. 254-255.

<sup>1582</sup> SOLER FERRER, María Paz. «Le développement des signes identitaires...» ob. cit., pp. 127-128. Sobre l'heràldica present en la peça vegeu: QUIROGA, Magdalena. *Catàlegs del Museu de Mallorca...* ob.cit., p. 216.

XIV amb exponents com les torres de l'església de Santo Domingo de Silos a la província de Saragossa, de Santa Maria d'Ateca, de Sant Miquel de Belmonte o les de Sant Pere i Santa Maria de Mediavilla a Terol.<sup>1583</sup>

## 12.5 Interpretació i darreres conclusions

Tot i les dificultats metodològiques i la manca de referències directes sobre el procés constructiu de Santa Maria de Lliria, la documentació referent a la fusteria i pintura de la Corona d'Aragó entre els segles XIV i XV permet desmuntar la idea que els seus responsables també estigueren al capdavant de les decoracions que acapararen la indústria ceràmica bicolor de Paterna i Terol. És altament probable que un grup de pintors arribés per petició expressa a Lliria per encarregar-se de la sostrada, especialment tenint en compte les seves dimensions i l'abast pictòric requerit. El llibre d'obra i comptes al·lusiu al Castell del Rei de Tarragona (1313-1317) és força il·lustratiu en aquest aspecte, deixant constància de la crida de pintors oriünds de Barcelona i de la instal·lació provisional d'un espai de treball annex a l'edificació, agilitzant la seva comunicació amb els altres agents implicats en el procés i facilitant la feina de policromia, una responsabilitat que els era exclusiva. Com es sabut, els artistes estaven al servei de la demanda, itinerant per distints territoris. El contracte referent al sostre del convent del Carme de Valls (1400) dona testimoni de com les poblacions de la ruralia acollien als mestres durant períodes concrets mentre que en les ciutats -com podien ser Barcelona o Mallorca- al comptar amb una xarxa de mercat local activa, era habitual que pintors i fusters treballessin en els seus propis tallers. La documentació, en aquests casos, reflexa igualment la seva coordinació, rebent els primers les taules ja marcades pels segons i, en cas de contenir motius abstractes inscrits, només en mancava la colradura. Els encàrrecs de la Casa de la Ciutat de Barcelona (1401) i del corredor dels ciris (1328) de la catedral de Palma així ho estipulen.

Distint fou l'engranatge assumit en l'embigat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València, que comptà amb el *mestre obrer de la vila* Joan del Poyo com a director d'un equip interdisciplinari format per entalladors, escultors i pintors durant el primer terç del segle XV. D'altra banda, la realitat lignia dels edificis d'àmbit eclesiàstic i privat

---

<sup>1583</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. *Cerámica aragonesa...* ob. cit., pp. 21-32, 71-72.

de la ciutat de Palma denota l'activitat continuada d'un taller format en la instal·lació d'embigats en els que s'aplicà un mateix llenguatge artístic com a mínim durant la primera meitat del segle XIV.

Al llarg dels distints apartats queda definit com la ceràmica actuà com a catalitzador d'un repertori de cort d'arrel mediterrània, amb motius i figures que si bé deriven de distintes cultures visuals són universals en temàtica i això n'explica la seva modulació i pervivència en el temps. La seva migració i adequació a l'univers ligni de Santa Maria fou possible gràcies a distints vectors concatenats entre sí i que rauen en la pròpia idiosincràsia dels productes sorgits de la indústria ceràmica: les peces gaudiren d'una elevada popularitat en tota la Corona d'Aragó, eren objectes portables i amb finalitat comercial, la seva presència es feu extensiva als processos constructius eclesiàstics aragonesos i valencians i, en conseqüència, la incidència territorial experimentada pels seus centres productors encara fou més exponencial. En aquest sentit, comparteixo opinió amb Jaume Coll i María Isabel Álvaro Zamora. L'encavallada de la catedral de Terol, tot i ser una producció anterior i aliena al sostre de Lliria, hi comparteix fonts visuals encara que el seu emparentament amb la sèrie bicolor aragonesa sigui menor.

La coberta de Santa Maria és doncs un *unicum* al presentar motius, com les ballarines, que esdevenen models espill? A dia d'avui, és la producció lignia conservada i coneguda més propera a la ceràmica en verd i manganès tot i que la seva relació no fou exclusiva. Les representacions que nodriren les seves bigues i taules circularen igualment en altres suports com la pintura mural o la miniatura. A més, cal recordar que la realitat patrimonial valenciana en qüestions de fusteria és precària i no permet grans especulacions de conjunt. El sostre de Lliria és un dels més complets de la sèrie tot i que únicament compta amb el 25% dels seus frisos originals. I, només aquesta agrupació iconogràfica ja genera l'aportació figurativa més contundent, en matèria lignia, de tot el Regne de València. Com he esmentat a l'inici, el sostre de la parròquia de Vallibona sembla que hauria congregat en origen un univers pictòric similar i, pel que respecta a les cobertes recuperades en edificis de caràcter privat, sembla que el panorama decoratiu fou significativament diferent. Tot i així, les restes de pintura procedents de la coberta de l'església del Salvador de Sagunt mostren una potencial relació amb la ceràmica de Paterna al aparèixer en distintes taules una mena de carasses

emplomades que hi troben paral·lel [Figs. 703-710].<sup>1584</sup> En conseqüència, les pintures de Lliria podrien veure en un futur matisada la seva 'excepcionalitat' ja que els motius que la ceràmica disseminà tingueren major impacte del que actualment pot resseguir-se.

La seriació iconogràfica és un altra de les característiques de la coberta, amb algunes imatges repetides, potser pel gran nombre de peces que la composaven, i poc creatives en la seva presentació, mostrant un cert esquematisme compositiu. El galanteig, la dansa i la música, la caça o els actes públics com les justes de cavalleria formen part d'un repertori que s'emparenta amb el discurs heràldic de les corretges on no només es celebra la Corona d'Aragó sinó el propi poble de Lliria. En aquest sentit s'intueix un sentit cívic en el discurs, que no exclou el religiós. La simple erecció de Santa Maria sobre l'antiga mesquita fou una conquesta, en aquest sentit del cristianisme.

Respecte el repertori iconogràfic s'ha pogut comprovar que beu tant de la cultura visual islàmica com llatina, fet que deriva de la situació històrica que visqué València al llarg del segle XIV. El llenguatge artístic desplegat per la coberta és mostra de la digestió del passat islàmic, donant com a resultat una fusió de formes i solucions plàstiques originals d'arrel mestissa i íntimament connectada amb el territori.

---

<sup>1584</sup> A la reserva del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí', procedents del dipòsit de l'Ajuntament de València, el motiu pot veure's en les peces amb número d'inventari: D-589, D-592, D-593, D-594 i D-597. Així mateix, la reserva del Museu del Disseny de Barcelona també en conserva: MDB 20078, MDB 44653, MDB 20058, MDB 20071, MDB 44686, MDB 44834 i MDB 44835. Aquesta relació fou posada en evidència a: VALLS, Maria del Mar. «Póster científico: Cielos pintados para espacios arquitectónicos: las techumbres medievales» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 2016-2021.

## BLOC II: REGNE DE MALLORCA

### 13. LA CAIGUDA DE MADINA MAYURQA I LA CONSTITUCIÓ DEL REGNE DE MALLORCA

La presència política de la Corona d'Aragó al nord de les seves fronteres va cimentar-se en el model de dependència feudal, amb pactes de vassallatge de fàcil establiment i ruptura, derivant-se'n un exercici de control intermitent.<sup>1585</sup> Diferent fou la seva expansió territorial per la Mediterrània i envers el món d'Al-Àndalus. A les conquestes d'*al-Jazair al-Sharqiya* (Illes Orientals) i Balànsiya havien precedit les de mitjans del segle XII sobre la regió del riu Ebre per Saragossa i Tortosa. Foren l'avantsala d'una sèrie de conquestes orquestrades militarment, que desembocaren en veritables processos d'ocupació i colonització.<sup>1586</sup> El domini almohade es trobava afeblit, amb tensions internes que foren una constant després del desastre de la Batalla de Navas de Tolosa (1212), que exposà la seva fragilitat i deixà una profunda ferida en la seva memòria col·lectiva.<sup>1587</sup>

El 1229 Jaume I comptava amb l'experiència i els suports necessaris per emprendre la seva primera gran campanya territorial: l'assalt a al-Mayūrqa. La principal ciutat caigué a l'inici de 1230, quatre mesos després que l'estol d'invasió salpés a la mar des de Cambrils, Salou i Tarragona el 5 de setembre de l'any anterior. El seu saqueig fou el preludi de quelcom pitjor, l'esclavatge.<sup>1588</sup> Aquest fou el destí de bona part de la població musulmana resident, només un reduït nombre trobà refugi a la Serra de Tramuntana convertint-se en la resistència, que únicament trigaria dos anys en

<sup>1585</sup> FERNÁNDEZ-CUADRENCH, Jordi. «L'Estat que no va ser: catalans i occitans entre els segles VIII i XIII. A propòsit del vuitè centenari de la Batalla de Muret», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXV, 2014, pp. 47-85.

<sup>1586</sup> Per una aproximació a les grans conquestes de la Corona d'Aragó al segle XIII vegeu: GUINOT, Enric. «L'expansió d'una monarquia feudal europea en el segle XIII: la Corona catalanoaragonesa i les conseqüències de la conquesta dels Regnes de Mallorca i València», *Catalan Historical Review*, 2, 2009, pp. 191-174.

<sup>1587</sup> Vegeu la nota 772.

<sup>1588</sup> SOTO, Ricard. «La situació dels andalusins (musulmans i batejats) a Mallorca després de la conquesta catalana de 1320», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30:1, 1994, pp. 167-206.

desaparèixer.<sup>1589</sup> A pesar dels seus esforços el control cristià de l'Illa fou àgil i sense possibilitats de revertir-se. La resposta bèl·lica a l'atac no havia estat l'adequada, la societat de Mayūrqa es trobava disgregada i això provocà la descoordinació de les forces musulmanes, marcades per les desavinences i disfuncions entre els àrabs autòctons i els berebers exiliats i acollits pel valí Abū Yahyà, quelcom recollit per Ibn 'Amīra al-Majzūmī en la seva obra *Kitāb Ta'rīj Mayūrqa* (*Crònica àrab de la conquesta de Mallorca*, 1186-1260).<sup>1590</sup> L'ortodòxia almohade establerta a les Illes Orientals gaudia de poc recorregut, escassos vint anys, període en el que havien imposat una sèrie de conceptes religiosos, polítics i fiscals que no havien assolit un vertader encaix en un territori excessivament condensat per viure sota un mosaic de grups socials i ètnics d'interessos divergents.<sup>1591</sup> L'Estat islàmic balear, a pesar de la seva voluntat per posar en pausa la seva pròpia gestió i abordar mancomunadament l'ofensiva del Conqueridor no evità el seu esfondrament. Un cop assentada la derrota aquells membres de la societat islàmica que pogueren, després de la seva desintegració, fugiren mentre els conversos hi restaren, sense poder evitar, en la seva majoria, una vida de servei.<sup>1592</sup>

La submissió de la resta d'illes de l'arxipèlag es produí de forma escalonada.<sup>1593</sup> Els habitants de Manūrqa signaren un tractat feudal amb Jaume I, assegurant-se així la seva supervivència, convertint-se en tributaris de la Corona d'Aragó fins el 1287, quan Alfons el Franc hi intervingué i incorporà el territori a la Corona d'Aragó, amb les mateixes

<sup>1589</sup> BARCELÓ, Miquel. «El tractat de Capdepera de 17 de juny de 1231 entre Jaume I i Abu 'Abd Allah Muhammad de Manurqa. Sobre la funció social i política dels fuqaha», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 38, 1981, pp. 233-249.

<sup>1590</sup> ROSER, Nicolás. «El declive del poder almohade en al-Andalus y la pérdida de Mallorca según la obra *Ta'rīj Mayūrqa* de Ibn 'Amīra al-Majzūmī de Alcira (582-685H H/1186-1260 M)», *Anaquel de Estudios Árabes*, 29, 2018, pp. 241-261, esp. 251-261.

<sup>1591</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Notes sobre la conquesta de Mallorca (1229-1232): El testimoni dels vençuts», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 22:2, 1989, pp. 541-550.

<sup>1592</sup> COLL, Maria del Carme. «Musulmans captius i lliures a Mallorca, una dècada després de la conquesta cristiana», *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 25, 2015, pp. 7-37. JOVER, Gabriel; MAS, Antoni; SOTO, Ricard. «Colonització feudal i esclavitud, Mallorca 1230-1350», *Recerques*, 52-53, 2006, pp. 19-48. PUJOL, Margalida. «L'esclavitud en el Regne de Mallorca durant el govern del rei Martí I (1396-1410)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 52, 1996, pp. 129-140. Més àmpliament: MAS, Antoni. *Esclaus i catalans: esclavitud i segregació a Mallorca durant els segles XIV i XV*, Col·lecció Trafalempa, Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, 2005.

<sup>1593</sup> BURNS, Robert I. «Muslims in the Thirteenth-Century realms of Aragon: interaction and reaction» a, POWELL, James A. (Ed.). *Muslims under Latin rule, 1100-1300*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 57-102.



llibertats, privilegis i costums que Mallorca.<sup>1594</sup> Yebisah, per la seva banda, veié impossibilitada la seva defensa front l'ofensiva del sagristà de Girona i arquebisbe de Tarragona, Guillem de Montgrí, capitulant el 8 d'agost de 1235. El suport de les hosts del comte Nunyo Sanç i l'infant Pere de Portugal trobà recompensa en el repartiment de terres posterior, sent igualment subjugada la població indígena. Eivissa, tal i com havia encomanat Jaume I el 1234, s'incorporava al Regne de Mallorca, sent-ne el seu senyor Guillem de Montgrí, sota domini feudal reial segons els Usatges de Barcelona.

Les gestes del Conqueridor a Mallorca quedaren aviat plasmades en l'autobiogràfic *Llibre dels Feys del Rei en Jacme* (1213-1276) i la crònica de Bernat Desclot, *Llibre del rei en Pere d'Aragó* (1283-1295). Ambdós inspiraren altres produccions, com les pintures murals del Mestre de la Conquesta de Mallorca (1285-1290)<sup>1595</sup>, on es concreten alguns dels esdeveniments de major rellevància de l'empresa militar. Respecte les trobades en l'àmbit domèstic barceloní, en la cambra gran de la residència dels Caldes<sup>1596</sup> hi ha consens en identificar en la paret meridional la batalla de Portopí (MNAC 71448) i el campament de Jaume I (*l'albergada*) amb el setge a la ciutat islàmica (MNAC 71447) [Fig. 486].<sup>1597</sup> Respecte l'escena de la paret de llevant (MNAC 71449), Montserrat Pagès argumenta a favor la representació d'una audiència pública, probablement en l'àmbit del Palau Reial de Barcelona, on s'hauria donat compte dels esdeveniments i èxits ocorreguts, considerant-la una apoteòsica cloenda. Per Ainaud de Lasarte i Frederic-Pau Verrié, tot el contrari. La imatge esdevindria el detonant de l'acció exposada, observant-hi la reunió de les Corts de Barcelona de 1228, on l'expedició quedà definida.

<sup>1594</sup> PARPAL, Cosme. *La conquesta de Menorca, el 1287*, Episodis de la història 54. Barcelona: Rafael Dalmau, 1964. SASTRE, Jaume. «La sort dels musulmans de Menorca després de la conquesta de l'illa per Alfons III el Liberal o el Franc» a, SABATÉ, Flocel (Coord.). *Poblacions rebutjades, poblacions desplaçades (Europa medieval)*. Lleida: Pagès Editors, 2019, pp. 105-115.

<sup>1595</sup> PAGÈS, Montserrat. «El Mestre de la Conquesta de Mallorca i el seu cercle» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 60-65. ÍDEM. *Pintura mural sagrada...* ob. cit, p. 135. VERRIÉ, Frederic Pau. «Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa» a, *Mallorca gòtica...* ob. cit., pp. 108-111.

<sup>1596</sup> Sobre els canvis de propietat de l'immoble vegeu: PAGÈS, Montserrat. *Pintura mural sagrada...* ob. cit, p. 136 (nota 10). AINAUD DE LASARTE, Joan. *Pintures del segle XIII al carrer Montcada de Barcelona...* ob. cit., pp. 12-18.

<sup>1597</sup> Aquestes pintures es troben exposades a la primera sala de la secció d'art gòtic de la col·lecció medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona. La secció nord es troba molt esborrada, sent només possible la identificació d'un estol naval. Per Ainaud de Lasarte podria ser l'escenificació del desembarcament però, per Montserrat Pagès, també podria equivaldre a l'expedició, una referència a l'estol sorgit de la costa de Salou el 5 de setembre 1229 i compost per 55 embarcacions. Les pintures de ponent, desgraciadament, no s'han conservat: PAGÈS, Montserrat. *Pintura mural sagrada...* ob. cit, p. 137.

Els estudis complementaris sobre les pintures del Tinell<sup>1598</sup> conduïts per Anna Maria Blasco, permeten individualar als diferents personatges representats a través d'elements distintius com l'heràldica.<sup>1599</sup> D'aquesta manera al voltant el monarca, personatge coronat front la tenda decorada amb el vistós Senyal d'Aragó, es succeeixen membres del seu Consell. Per la secció dreta: el baró Gilabert de Cruïlles, el bisbe de Barcelona Berenguer de Palou, personatge mitrat, i un membre de la família dels Centelles. A l'esquerra el comte del Rosselló, Nunyo Sanç. En segon terme apareix una altra tenda, la del comte d'Empúries, en conversa amb el cavaller Pedro Maça, líder de la host aragonesa.<sup>1600</sup>

Madīna Mayūrqa es presenta com una ciutat fortificada, amb dobles línies murallades des d'on els sarraïns es veuen superats en el seu intent de frenar el cop, amb l'arquitectura de l'Almudaina a les seves espatlles, imponent. L'estendard del casal de Barcelona ondejant en un dels merlets, mentre un musulmà cau abatut al seu darrere, augura la victòria i la proximitat del següent pas: la conversió del lloc en la ciutat de Mallorca. El procés de mitificació de Jaume I quedava encetat.<sup>1601</sup> Sens dubte les pintures en són un grat testimoni, característicament consecutives i dependents de les fonts escrites, amb una èpica i narrativa excepcionals. La cronologia de les pintures, i la seva versemblança amb la crònica de Bernat Desclot, produïda en la seva part més essencial en temps d'Alfons III, s'ha interpretat com un afermat interès per legitimar la política expansionista mediterrània de la Corona, emmirallant-se en el precedent assentat pel Conqueridor.<sup>1602</sup> Tampoc pot obviar-se la presència del nét de Jaume I a l'Illa entre 1285 i 1295 sent, els murals, una maniobra plàstica en favor de la construcció d'un projecte de govern ambiciós.<sup>1603</sup> Com expressa Stefano Cingolani, les connotacions reivindicatives i propagandístiques són innegables, que coincideixen cronològicament amb la breu reincorporació del regne de Mallorca als dominis de la branca principal del

<sup>1598</sup> Per una descripció vegeu: PAGÈS, Montserrat. *Pintura mural sagrada...* ob. cit., pp. 143-145.

<sup>1599</sup> BLASCO, Anna Maria. *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Institut Municipal d'Història, Museu d'Història de la Ciutat, 1993, pp. 55-58.

<sup>1600</sup> S'ha considerat que la inclusió d'ambdós en aquesta ubicació propera però a la vegada distanciada de la tenda del Conqueridor fa referència a les desavinences de l'aragonès amb l'estratègia militar del Rei, quelcom detallat en les cròniques de Desclot: VERRIÉ, Frederic Pau. «Mestre de la Conquesta de Mallorca... ob. cit., p. 110.

<sup>1601</sup> Sobre aquest argument retorneu a la nota 783.

<sup>1602</sup> PAGÈS, Montserrat. *Pintura mural sagrada...* ob. cit., p. 146.

<sup>1603</sup> VERRIÉ, Frederic Pau. «Mestre de la Conquesta de Mallorca... ob. cit., pp. 110-111.

casal de Barcelona, sent també efectiva la conquesta de Menorca.<sup>1604</sup> La seva troballa al Palau Aguilar, llavors propietat de la família de mercaders Caldes, denota la seva proximitat i suport a la monarquia. Pel temps en què les pintures hi foren disposades habitava l'immoble Blanca de Caldes, filla de Bernat de Caldes, qui esperava un fill del rei.<sup>1605</sup>

Una nova mostra pictòrica de la commemoració de la pressa de Mayūrqa fou trobada el 2017 a Montpeller, ciutat natal del Conqueridor, qui en fou senyor entre 1219 i 1276. Durant la campanya de restauració impulsada per la *Conservation Régionale des Monuments Historiques* a la casa del carrer Soeurs-Noires, fou trobat un embigat que, al retirar-se'n les capes de guix, sutge i pols descobrí una sèrie d'escenes militars i navals datades a mitjans del segle XIII.<sup>1606</sup> L'estructura acull en els cassetons del seu entrebigat estrelles sobre un fons blau mentre en cadascuna de les bigues, tapajunts, bogets i d'altres peces de menor esquadra s'inunden amb figuració en fons de vermelló, d'aparent caire decoratiu. Les cares inferiors de les bigues foren policromades amb motius heràldics, intercalats per animals fantàstics i estilitzacions vegetals. En la cara nord s'hi repeteixen, amb una successió de basiliscs, grius, felins i ocells, separats els uns dels altres amb flors monumentals que els van compartimentant [Fig. 711]. La cara sud és la que acull les imatges historiades, esdevenint la secció conservada més treballada, distanciant-se i sobresortint respecte la resta pel seu caràcter narratiu. Les representacions convergeixen des dels extrems de la biga cap al seu centre, on s'erigeix el nucli de la ciutat assetjada. Amb aquesta composició i lectura es pretenia emfatitzar el desig de conquerir-la? La seva imatge protagonista canalitza l'acció desenvolupada en cadascun dels seus laterals.

Començant per la banda esquerra, apareixen dues galeres i una tercera embarcació de vela, d'on destaquen els cavallers armats i preparats per l'enfrontament. La primera sobresurt de la boca monstruosa del Leviatan, qui sembla escopir-ne la proa. Aquesta està protagonitzada per una petita host, que Jean-Louis Vayssetes identifica dels

<sup>1604</sup> CINGOLANI, Stefano Maria. *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006, pp. 188-189.

<sup>1605</sup> PAGES, Montserrat. *Pintura mural sagrada...* ob. cit, p. 146.

<sup>1606</sup> VAYSSETTES, Jean-Louis (et al.). *La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon: iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIIIe siècle*. Duo. Monuments objets. Montpellier: Direction Régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, 2017.

Montcada, carregada amb ballestes i amb les espases en alt. De la segona se n'ha de ressaltar la popa, des d'on sonen les trompetes amb la bandera del Casal de Barcelona ondejant [Fig. 712]. En la tercera nau, una galera, noves trompetes continuen sonant i encoratjant la tropa que hi desembarca, distingint-se el que sembla ser el senyal parlant de Montpeller, que col·laborà en l'expedició juntament amb altres viles de la Provença com Narbona i Marsella [Fig. 713].<sup>1607</sup>

L'escena fa que tot apunti a l'arribada de les tropes cristianes a la badia de Santa Ponça (10 de setembre de 1229). Tanca aquesta primera seqüència l'enfrontament a camp obert amb els sarraïns. Per l'altra banda, pel cantó dret, la batalla continua (Portopí?), sent visibles en les gualdrapes dels cavalls referències heràldiques al casal de Barcelona i al comtat d'Empúries. Intercalats entre tanta contingència apareixen dos escuts monumentals no identificats. En la ciutat emmurallada, les tropes entraren per la porta Bab al-Quful, el caos s'amplifica amb els cossos desplomant-se des dels seus punts àlgids, produint-s'hi una decapitació. Des del merlet més elevat, dues musulmanes observen l'escena amb un gest desolat, estenent ambdós braços mostrant els palmells de les mans i estirant-se els cabells.

En definitiva, aquesta tria en la disposició de cadascuna de les escenes compleix amb un objectiu expressiu i efectista: Madina Mayûrqa es veu doblement assetjada, tant per l'acció desplegada en l'escena del seu propi setge com per la pressió visual exercida des dels laterals per l'exèrcit cristià, mostrant la contundència dels esdeveniments que precediren el capítol final de la conquesta.

Jean-Louis Vayssetes estableix paral·lelismes entre aquest embigat i les pintures murals barcelonines, l'embigat 'del griu' (ca. 1295) instal·lat a la planta noble de l'antic Palau del Marqués de Llió i la tauleta procedent del Palau de l'Almudaina i avui part del Museu de Mallorca (NIG 23727).<sup>1608</sup> El fragment ligni mallorquí podria referenciar la conquesta de manera evocadora, cal recordar que les armes dels cavallers enfrontats en la justa han estat identificats per Magdalena de Quiroga com les del comte d'Empúries (faixes de

---

<sup>1607</sup> IBÍDEM, p. 55.

<sup>1608</sup> IBÍDEM, pp. 44-45, 51-53.

gules sobre camper d'or) i les del bisbe de Barcelona (creu grega de gules).<sup>1609</sup> Respecte el sostre 'del griu', tal i com he esmentat en el bloc anterior, les galeres que apareixen en els distints bogets es presenten com embarcacions que foren les pròpies al llarg del segle XIII i, en conseqüència, no resulta estrany la seva versemblança amb les representades en les pintures de Montpeller. Tanmateix, la iconografia desplegada no resulta exactament anàloga tot i que ambdues transmeten un missatge laudatori en favor de la sobirania de la Corona d'Aragó. Com argumenta Marta Serrano, en el sostre barceloní conflueixen una sèrie d'imatges que lloen la figura del rei, en aquest cas Pere el Gran. La lluita entre un cavaller cristià i un sarraí, sent el primer portador de l'heràldica del promotor de l'obra (griu en sable sobre camp d'or) i l'enfrontament imaginat entre Pere III amb Carles d'Anjou, podrien perfectament ser síntesi dels conflictes encara per resoldre en el context de la Mediterrània central.<sup>1610</sup> Sicília, Ifriquiya i el Marroc eren territoris dels quals es bregava el vassallatge sent ambdues representacions reflex de les voluntats reials i de la seva ambició territorial. L'embigat de Montpeller, a pesar la seva fragmentació, sembla cenyir-se a la pressa de Mayūrqa, centrant-se en subratllar tant la victòria aclaparadora com la dotació material aportada per la ciutat. Sembla raonable que el propietari de l'immoble tingués interessos comercials en el control del port de Ciutat, un enclavament estratègic al situar-se al bell mig de les rutes catalanes, occitanes i italianes. La hipòtesi es manté en obert ja que no s'ha pogut constatar la vinculació directa dels titulars de la casa amb l'estol d'invasió. A més, els escuts heràldics monumentals inserits en l'embigat s'han categoritzat com repintats d'època posterior.<sup>1611</sup>

### 13.1 Aproximació als repartiments feudals de Mallorca

La conquesta cristiana de Mallorca donà pas a un període marcat per la incompatibilitat. L'arribada i establiment de senyors feudals laics i eclesiàstics no resultava viable amb el manteniment de les estructures de la societat islàmica preexistent.<sup>1612</sup> Una va ser eliminada en favor de l'altra, sent aquesta darrera la que

<sup>1609</sup> QUIROGA, Magdalena. *Patrimoni heràldic...* ob. cit., p. 216.

<sup>1610</sup> SERRANO, Marta. «Falsas historias, proposiciones certeras... ob. cit., pp. 195-200.

<sup>1611</sup> VAYSSETTES, Jean-Louis (et al.). *La conquête de Majorque...* ob. cit., pp. 58-65.

<sup>1612</sup> RIERA, Antoni. «Els repartiments feudals de Mallorca i les seves conseqüències immediates (1230-1245)», *Catalan Historical Review*, 10, 2017, pp. 131-145.

adquiriria forma de reialme independent, almenys fins el 1343.<sup>1613</sup> La vella població sarraïna fou suplantada per colons arribats de Catalunya, Occitània, en menor mesura de l'Aragó, i de repúbliques italianes com Pisa i Florència. Jaume I, a diferència del que havia convingut Ferran III de Castella en les conquestes de Sevilla, Còrdova i la vall del Guadalquivir, decidí que València i Mallorca tinguessin entitat pròpia, amb un característic perfil polític i jurídic, constituint-les com a Regnes i establint divisions en l'herència reial.

L'acció coordinada entre monarquia, noblesa i burgesia catalanes i cavallers i peons aragonesos així com altres agents procedents de la Mediterrània occidental comportà que dits participants rebessin una part proporcional dels béns confiscats, en funció de la seva aportació a la host. Les especificitats de l'empresa militar condicionaren els repartiments territorials que es succeïren amb la victòria i aquesta en fou una de les seves principals característiques. L'organització del 'botí' aconseguí distingir i distanciar Mallorca dels esdeveniments ocorreguts a València.<sup>1614</sup> L'ocupació responia a uns interessos comercials, especialment anhelats pel patriciat mercantil de Barcelona però en el seu repartiment quedà patent el denotat caràcter feudal de l'operació, prèviament pactat el 23 de desembre de 1228.

L'auge del notariat i l'ampliació dels equips administratius del rei comportaren la presència i acompanyament d'una sèrie d'assessors, juristes i eclesiàstics de formació legislativa, que plantejaren i introduïren la recuperació del dret romà, alienant-se a la forja d'un discurs polític que desitjava la proclama i reivindicació de la superioritat del poder reial. Com a resultat, el procés comptà amb una consigna qualitativa transformadora: l'aparició d'un registre específic, el *Llibre del Repartiment*.<sup>1615</sup> Tot i la seva simbologia fundacional, la seva naturalesa fou administrativa i constituí un dels primers cadastres coneguts, d'aquí la seva rellevància històrica. S'hi recolliren de forma extractada les donacions de cases i terres fetes, un inventari de tot allò atorgat per la

<sup>1613</sup> MAS, Antoni. «Conquesta i creació del Regne» a, DEYA, Miquel (Dir.). *Història de les Illes Balears*, Vol. II: L'època foral i la seva evolució (1230-1715). Barcelona: Edicions del 62, 2004, pp. 9-39.

<sup>1614</sup> PORTELLA, Jaume. «Cómo se exporta el feudalismo: el caso de Mallorca» a, *L'incastellament: actas de las reuniones de Girona*. Roma: École Française de Rome, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1998, pp. 85-98.

<sup>1615</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Documentación feudal y arqueología andalusí: el caso de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 409-422, esp. 416.

monarquia: des de viles o alqueries en senyoria nobiliària, a heretats així com immobles o botigues en l'assentament corresponent.<sup>1616</sup> En el cas mallorquí, la versió del 27 de juliol de 1230 constà de dues parts ben diferenciades, escrites en llatí i àrab respectivament.<sup>1617</sup> La primera consistia en el llistat de possessions reials mentre la segona delimitava el territori en funció de la redistribució dels béns immobles, especificant-ne els beneficiaris corresponents. Aquesta dualitat en el llenguatge escrit pretenia segellar els drets adquirits pels nous propietaris i desacreditar als antics, que es veieren forçats a desprendre-se'n donada la seva condició de vençuts.<sup>1618</sup>

El *Llibre del Rei* de 1232 aglutinà el còdex en àrab-llatí i un de segon escrit en català, on es transcrigué la informació recollida en llatí.<sup>1619</sup> En cap dels dos es donà però informació sobre les parts de l'illa prèviament cedides pel rei als quatre senyors feudals que encapçalaren la conquesta: Nunyo Sanç (comte de Rosselló)<sup>1620</sup>, Hug IV d'Empúries (comte d'Empúries)<sup>1621</sup>, Gastó VII de Montcada (vescomte de Bearn) i Berenguer de Palou (Bisbe de Barcelona). Coneguts historiogràficament com els 'grans porcioners', obtingueren senyories de considerables dimensions i, cadascun d'ells, procedí al repartiment d'alqueries i rafals als seus cavallers i peons. Al seu torn les terres foren

<sup>1616</sup> Sobre les característiques comercials i constructives del teixit urbà de la ciutat de Mallorca vegeu: BERNAT, Margalida. «Feudalisme i infraestructura artesanal: de Madīna Mayūrqa a ciutat de Mallorca (1230-1315)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 53, 1997, pp. 27-70. Per una síntesi sobre la redistribució de la riquesa patrimonial i immobiliària de Mallorca consulteu: CATEURA, Pau. «Repoblament i ordenació espacial de l'illa de Mallorca» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Jaume I i el seu temps: 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Fundació Jaume II el Just, 2012, pp. 93-106, esp. 94-103.

<sup>1617</sup> La versió en àrab comptà amb l'assessorament dels agrimensors andalusins, que coneixien els microtopònims i l'extensió de cadascuna de les parcel·les de terra així com la identitat dels seus antics propietaris: PÉREZ, Plàcid. «Mallorca, 1230-1232. Reflexions a partir de la relectura del còdex llatinoaràbic del repartiment», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, LXVI, 2010, pp. 9-34. Altres estudis clàssics: BUSQUETS, Jaume. «El códice latinoaràbig del Repartimiento de Mallorca (Parte latina)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XXX, 1952, pp. 708-758. ÍDEM. «El códice latinoaràbig del Repartimiento de Mallorca (Parte árabe)» a, *Homenaje a Millàs-Vallcrosa*, Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 243-300. ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *Documents cabdals del Regne de Mallorca*, Vol. II: Còdex llatinoaràbic del Repartiment de Mallorca ARM, s/n. Palma de Mallorca: Parlament de les Illes Balears, 2007.

<sup>1618</sup> JOVER, Gabriel; MAS, Antoni; SOTO, Ricard. «Colonització feudal i esclavitud... ob. cit., pp. 19-26.

<sup>1619</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *Documents cabdals del Regne de Mallorca*, Vol. III: El Llibre del Repartiment de Mallorca o el Llibre del Rei. Palma de Mallorca: Parlament de les Illes Balears, 2007.

<sup>1620</sup> SOTO, Ricard. «La porció de Nuño Sanç: repartiment i repoblació de les terres del sud-est de Mallorca», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 9:18, 1994, pp. 347-365. CATEURA, Pau. «La repoblació nobiliària de Mallorca per Nunyo Sanç» a, *XII Congrés d'Història de la Couronne d'Aragon*, Vol. II. Montpeller: Société Archéologique de Montpellier, 1988, pp. 99-114.

<sup>1621</sup> PÉREZ, Plàcid. «El Repartiment feudal de Mallorca: la porció del comte d'Empúries (1230-1235)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, 2014, pp. 51-73.

assignades a pagesos colons, que arribaren amb el degoteig dels anys i enfortiren el cultiu i la productivitat de les àrees més rurals de l'Illa.<sup>1622</sup>

Sortosament, del 1242 es conserva el llistat d'explotacions agràries de la porció corresponent a Nunyo Sanç, treballada àmpliament per Guillem Rosselló-Bordoy.<sup>1623</sup> El comte de Rosselló va rebre uns 427 immobles urbans i una superfície de fins a 16.500 hectàrees disperses en explotacions rurals al llarg del pla de la ciutat, les valls d'Esporles, Valldemossa i Bunyola i les comarques de Manacor i Felanitx.<sup>1624</sup> Delimitades les propietats d'ús personal procedí a un nou repartiment, que va equivaldre al 30% del total, entregant béns immobles i rendes a membres de la baixa noblesa, tals com Lope Ximénez de Luesia i Alaman de Sádaba.<sup>1625</sup> També va descarregar les rendes dels serveis militars atorgats a finalitats pietoses. El 1232 cedí els drets, prèvia autorització reial, per la constitució de l'abadia cistercenca de Santa Maria de la Real, emplaçada en l'alqueria de la Real, en el sector septentrional de la rodalia de la ciutat de Mallorca.<sup>1626</sup> I, el 1234, fundà l'hospital urbà de Sant Andreu, del que n'han perdurat escassos vestigis materials, com un fragment de teginat amb la seva heràldica (escut caironat, bordura ampla de plata amb vuit calderes de sable. D'or, els dos pals de gules) i avui conservat a la reserva del Museu de Mallorca (NIG DA05/16/072).<sup>1627</sup> Tot

<sup>1622</sup> MAS, Antoni. «Petits senyors i grans pagesos. Diferenciació econòmica i conflictivitat social a la ruralia de Mallorca (1229-1350)» a, BARCELÓ, Miquel (et. al.) (Eds.). *El feudalisme comptat i debatut: formació i expansió del feudalisme català*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2003, pp. 465-502.

<sup>1623</sup> MUT, Antoni; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *La 'Remembrança' de Nunyo Sanç...* ob. cit. Complementàriament vegeu: ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *Documents cabdals del Regne de Mallorca*, Vol. I: El Llibre del Repartiment i la documentació feudal. Palma de Mallorca: Parlament de les Illes Balears, 2007.

<sup>1624</sup> MUT, Antoni; ROSSELLO BORDOY, Guillem. *La 'Remembrança' de Nunyo Sanç...* ob. cit, pp. 213-260.

<sup>1625</sup> CATEURA, Pau. *Mallorca en el segle XIII*. Palma de Mallorca: El Tall, 1997, pp. 38-39. RIERA, Antoni. «Els repartiments feudals de Mallorca... ob. cit., p. 137.

<sup>1626</sup> MORA, Pau; ANDRINAL, Lorenzo. *Diplomatari del Monestir de Santa Maria La Real de Mallorca II (1361-1386)*, Vol. I. Barcelona: Fundació Noguera, 1993, pp. 1-44, 171-263. REUS, Guillem Alexandre. «La Orden del Císter en Mallorca. El Monasterio de Santa María de la Real de Palma» a, GONZÁLEZ, Herbert; PRIETO, Diego (Eds.). *Monasterio de piedra, un legado de 800 años: historia, arte, naturaleza y jardín*. Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 347-355.

<sup>1627</sup> CATEURA, Pablo. *Sobre la fundación y dotación del Hospital de San Andrés, en la ciudad de Mallorca, por Nuño Sans*. Palma: UNED, 1980, pp. 16-28. CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca. «A propòsit de l'església de Sant Andreu i de la Capella de Sant Eloi a partir del segle XIV (Casa de la Universitat de Ciutat de Mallorca-Ajuntament de Palma)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, 2014, pp. 117-139. QUIROGA, Magdalena. *Patrimoni heràldic...* ob. cit., pp. 87-88. Sobre les transformacions d'aquest espai i els seus antics teginats vegeu el subcapítol «2.1.1 Les actuacions de la 'Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares'», corresponent a la *Primera Part*.



aquest patrimoni insular tornà tanmateix amb certa celeritat a la porció reial al morir Nunyo Sanç sense descendència, nomenant hereu a Jaume I el 1242.<sup>1628</sup>

Respecte les altres tres grans 'porcions' no s'han localitzat les relacions documentals de propietats que les integraren tot i que se n'ha procurat la reconstrucció, quelcom aconseguit en el cas de la baronia del comte Hug IV d'Empúries gràcies a la comparativa entre les informacions proporcionades entre el *Llibre del Repartiment* del rei i la *Remembrança* de Nunyo Sanç.<sup>1629</sup>

Tota aquesta tasca fou complexa i dilatada. Immediatament després del saqueig de Madīna Mayūrqa, i per demanda popular, Jaume I creà una comissió de prorratge encarregada d'organitzar els guanys de la batalla, començant pel botí obtingut de la ciutat i iniciant-se una subhasta que enfrontà als distints 'porcioners', que exigiren major control en les donacions efectuades ja que hi estava en joc el seu posicionament sobre l'urbanisme de la capital i les terres de cultiu. D'aquí la citada necessitat d'inventari. Les màximes aportacions es distribuïren doncs entre els quatre principals magnats, atenent a la seva contribució en termes econòmics i en relació als efectius militars.<sup>1630</sup> El bisbe de Girona, les ordres del Temple i l'Hospital i membres de l'alta noblesa, com Ramon Berenguer d'Àger, els seguien en la distància i a aquests la petita noblesa i el clergat. En darrera posició es trobaven els col·lectius provençals, occitans i italians.<sup>1631</sup> Aquesta (re)distribució de la riquesa patrimonial de Mayūrqa comportà que els comissionats, després les avaluacions pertinents, la repartissin en cinc grans blocs o

<sup>1628</sup> Les disposicions testamentàries distingiren entre el patrimoni rebut en feu per Pere el Catòlic i les propietats insulars i valencianes. Les primeres s'integraren als comtats de Rosselló i Cerdanya mentre les darreres foren entregades a l'Ordre de l'Hospital: CATEURA, Pau. «Mallorca y la política patrimonial de la monarquía (siglo XIII y primera mitad del XIV)», *Estudis Baleàrics*, 6, 1982, pp. 85-100, esp. 85-87. AGUILÓ, Estanislau. «Actes de venda o modificació de domini atorgats pels primers porcioners de l'Illa», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 374, 1911, pp. 264-267. Per una transcripció del seu testament vegeu: TRETÓN, Rodrigue. «Le testament de Nunó Sanç, seigneur de Roussillon et de Cerdagne (17 décembre 1241)», *e-Spania : Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 28 d'octubre de 2017.

<sup>1629</sup> MUT, Antoni; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *La 'Remembrança' de Nunyo Sanç...* ob. cit, pp. 263-284.

<sup>1630</sup> SOTO, Ricard. «'Repartiment' i 'repartiments': l'ordenació d'un espai de colonització feudal a la Mallorca del segle XIII» a, *Al-Andalus a la Sociedad feudal: los repartimientos bajomedievales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, Institución Milà i Fontanals, 1990, pp. 1-51.

<sup>1631</sup> La bibliografia sobre l'argument és àmplia, aquí una selecció: CATEURA, Pau. *Mallorca en el segle XIII*. Palma de Mallorca: El Tall, 1997, pp. 30-44. ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «De Mayurqa a Mallorca. El Repartiment» a, FERRER, Maria Teresa (a cura di). *Jaume I: commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, pp. 441-456. SOTO, Ricard. «Conquesta, repartiment i colonització de Mallorca durant el segle XIII. Un estat de la qüestió», *Anuario de Estudios Medievales*, 26/2, 1997, pp. 605-646.

grups, les *quadrelles*, encapçalades respectivament pel monarca i cadascun dels grans 'porcioners'.

D'aquesta manera al sobirà li correspongueren, més enllà del recinte fortificat de l'Almudaina i la propietat dels carrers i places, els districtes d'Inca, Pollença, Sineu, Petra, Artà Montuiri, les muntanyes i la meitat de l'albufera.<sup>1632</sup> El comte d'Empúries comptà amb els districtes de Muro, dos terços del de Sòller i l'altra meitat de l'albufera. Al vescomte de Bearn li pertocà el districte de Carnarrossa i un terç de Sòller mentre el bisbe de Barcelona obtingué un porció integrada en el districte de Mayūrqa.<sup>1633</sup>

Per dotar d'entitat política la nova reestructuració de l'illa, el gener de 1230 Jaume I afegí a les seves peces sigil·lars la intitulació *Rex Maioricarum*, acompanyant-se dels termes *Rex Gratia Dei*.<sup>1634</sup> Un dels primers instruments que emmarcaren les relacions d'aquesta societat feudal novella fou la *Carta de Franqueses* de l'1 de març de 1230 i de la que es té còpia autenticada del 1248 en el *Llibre de Privilegis dels Reis de Mallorca*.<sup>1635</sup> Consistí en el primer recull legal que establí les bases dels drets dels nous i primers ciutadans de l'illa i la seva capital i que tenia per objectiu accelerar l'afluència de pobladors i en regulava la interacció social amb musulmans i jueus.<sup>1636</sup> Donades les condicions a les que es veieren sotmesos els primers, el cas dels Bennàsser és particular. Les seves mostres de suport al Conqueridor els garantiren l'èxit en la seva transició de

<sup>1632</sup> CATEURA, Pablo. «Mallorca y la política patrimonial de la monarquía (siglo XIII y primera mitad del siglo XIV)», *Estudis Balearics*, 6, Any II, 1982, pp. 79-130, esp. 103 i ss.

<sup>1633</sup> RIERA, Antoni. «Els repartiments feudals de Mallorca... ob. cit., pp. 133-134.

<sup>1634</sup> El Regne de Mallorca passà a mencionar-se en les intitulacions documentals i en els segells reials després d'Aragó. A la mort del Conqueridor, el seu fill Jaume II donaria pas a una breu dinastia de reis amb el títol '*Rex Maioricarum*'. Amb el Tractat de Montpeller del 20 de gener de 1279 Mallorca acabà de segellar la seva pròpia identitat en tant que regne vassall del rei d'Aragó. El Regne de Mallorca no es reintegraria a la Corona fins que Jaume III no va ser declarat el 1343 culpable d'incomplir els seus deures de vassallatge, comportant l'ascens de Pere el Cerimoniós com a 'Rei d'Aragó, de València, de Mallorca, de Sardenya i de Còrsega i comte de Barcelona': MAS, Antoni. «La problemàtica evolució política del regne privatiu» a, DEYÀ, Miquel (Dir.). *Història de les Illes Balears*, Vol. II: L'època foral i la seva evolució (1230-1715). Barcelona: Edicions del 62, 2004, pp. 51-83.

<sup>1635</sup> SANTAMARÍA, Alvaro. «Sobre la datación de la Carta de Franquesa de Mallorca», *Studia Historica et philologica in honorem M. Batllori*, 1984, pp. 457-474. ÍDEM. «La Carta de Franquesa de Mallorca, estatuto constituyente del reino», *Anuario de Estudios medievales*, 17, 1987, pp. 207-228.

<sup>1636</sup> S'hi mesurà l'estímul per l'activitat econòmica, la unificació de pesos i mesures, l'establiment d'un marc judicial, la regulació del crèdit, determinà les llibertats personals i la inviolabilitat de la propietat privada, entre altres aspectes. Per un aprofundiment vegeu: QUADRADO, Josep Maria. *Privilegios y franquicias de Mallorca (edició facsímil a cura de Ricard Urgell Hernández)*. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, 2002.

‘clan andalusí’ a llinatge benestant, sent una excepció gratament documentada. Una de les petjades més simbòliques del seu arrelament a l'Illa és l'encavallada conservada als Jardins d'Alfàbia [Fig. 464].

### 13.1.1 El llinatge dels Bennàsser i el seu establiment post conquesta

El cognom Bennàsser o Bennàssar fou especialment procliu a Mallorca, amb una patronímica força enredada i en la que destaquen els senyors d'Alfàbia, que en posseïren l'alqueria des del temps immediatament posterior a la conquesta fins al segle XVI. Entre els seus avantpassats podria trobar-se Ben Abet (traducció o adaptació al català d'Ibn ‘Abbād) qui ha estat descrit per la historiografia com «*moro nobilísimo, señor de Pollensa, Inca y Alfabia y gobernador de toda la parte forense de la Isla. Prestó importantes servicios al rey Don Jaime y se hizo cristiano*». <sup>1637</sup> A pesar d'aquestes tradicionals afirmacions Guillem Rosselló-Bordoy ha expressat els seus dubtes a l'hora de vincular Ben Abet com a genearca del nucli d'Alfàbia. <sup>1638</sup>

En els registres del *Repartiment* queda palesa la preexistència dels Ibn Nàsir i Ibn ‘Abbād, sempre vinculats a àrees d'explotació agrícola com les alqueries d'Abennabar a Yiynaw, de Abinnabet a Muntuy, els horts d'Abnazar a Mayūrqa, el rafal d'Ali Abnalabeth també a la madīna, la casa d'Avennazar i l'alqueria de Bennazar de Yiynaw. <sup>1639</sup> Queda clarament palesa l'important dispersió de les dues arrels toponímiques islàmiques, que desaparegueren amb la constitució del Regne de Mallorca. Els Bennàsser, per la seva banda, irromperen en la documentació al·lusiva a Nunyo Sanç, sent beneficiaris d'una part del districte de Bunyūla-Musuh: Alfàbia. <sup>1640</sup> La possessió del lloc no pot respondre a criteris fortuits, els repartiments feudals de l'Illa derivaren d'un intricat procés de recompensa, una correspondència al suport prestat a la campanya de sobirania del Conqueridor. Que Ben Abet no tingui contrapartida en els repartiments, almenys en la

<sup>1637</sup> CATEURA, Pau. «Aproximación a la dinámica de un grupo familiar foráneo de Mallorca en la Baja Edad Media (diferenciación social y el proceso de formación de las elites)», *Fontes Rerum Balearium*, III, 1979-1980, pp. 359-372, esp. 360. Per un aprofundiment sobre la figura del sarraí Ben Abet vegeu: MONTANER, Pedro; BERNABÉ, Luis F. «Los Bennàsser d'Alfàbia: del clan andalusí al 'llinatge' catalán» a, *Homenatge a Antoni Mut Calafell: arxiver*. Palma de Mallorca: Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1993, pp. 176-179.

<sup>1638</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Notes sobre la conquesta de Mallorca (1229-1232)... ob. cit., pp. 544-545.

<sup>1639</sup> IBÍDEM, p. 545.

<sup>1640</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *El Islam en las Islas Baleares...* ob. cit., pp. 222-225.

documentació conservada i els Bennàsser sí, permet vincular-los directament? Dels Bennàsser d'Alfàbia, només se'n tenen referències post conquesta. Resulta temptador incórrer en les suposicions historiogràfiques, que han establert una línia descendent entre ambdós. Tot i així s'ha de reconèixer que els dubtes expressats per Guillem Rosselló-Bordoy no són quelcom a obviar. Per l'autor, els orígens dels Bennàsser d'Alfàbia podrien trobar millor resposta en l'encavallada que ha perviscut en el lloc.

La coberta, situada en el primer tram del pas forà de la residència moderna, respon a models arquitectònics almohades, fet que la distingeix de la resta de sostres medievals trobats en l'àmbit domèstic mallorquí, com ha estat apuntat amb anterioritat. La seva condició d'*unicum* va igualment acompanyada per una sèrie d'inscripcions àrabs, visibles en el perímetre inferior de l'estructura i que foren transcrites a mitjans dels anys 50 per Jaume Busquets [Figs. 460-461, 470-472]. En el tram nord, de dreta a esquerra pot llegir-se: «La felicitat i la prosperitat són de Déu», «La glòria eterna i l'Imperi són de Déu», «L'Imperi perpetu i la glòria són de Déu», «La felicitat i la prosperitat són de Déu», «L'imperi és de Déu i la duració és de Déu». I, en els trams oest i sud: «La glòria és de Déu i la duració és de Déu», «L'imperi és de Déu i la duració és de Déu», «La felicitat i la prosperitat són de Déu», «L'imperi és de Déu i la prosperitat és de Déu», «La felicitat, la prosperitat i la benaurança són de Déu».<sup>1641</sup> Tot i que l'epigrafia islàmica formà part de la realitat artística de la Corona d'Aragó, el cert és que els vestigis d'Alfàbia denoten com el seu artífex o posseïa un coneixement previ de la llengua o n'estava fermament familiaritzat. La seva complexitat lingüística i el seu denotat caràcter religiós els distancien dels epígrafs localitzats en els embigats domèstics de Palma, sempre relacionats amb la temàtica del benestar i els bons desitjos, comptant tots ells amb transcripcions concises o abreviades. Aquests hi migraren, amb tota probabilitat, a través la cultura material, trobant els seus orígens en ceràmiques baix medievals d'àmplia circulació en els territoris que formaren part de la Mediterrània occidental.<sup>1642</sup>

<sup>1641</sup> BUSQUETS, Jaume. «Notas. Las inscripciones árabes de Alfàbia», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Vol. XXXI, 1956, pp. 305-307.

<sup>1642</sup> Sobre aquest argument vegeu el subcapítol «11.3.3 La cultura material: vies d'introducció i circulació del repertori epigràfic àrab».

Aquestes especificitats semblen donar testimoni dels orígens musulmans dels Bennàsser (amb independència del seu potencial vincle amb Ben Abet o Benhabet).<sup>1643</sup> Més polaritzada es planteja l'aclariment de la seva cronologia que, per Guillem Rosselló-Bordoy, correspondria al període almohade i esdevindria l'últim vestigi d'una antiga i descontextualitzada *qubba*, similar a la documentada a Ciutadella en el temps de Sa'ïd b.Hakam (1232-1281).<sup>1644</sup> Jo, personalment, em refermo en l'opinió de la majoria d'autors i considero que fou una producció post conquesta, tot i que peculiar.<sup>1645</sup> No pot passar-se per alt la inclusió dels pals en or i gules, en referència a la sobirania cristiana i que s'acompanyà en tot moment i de forma inequívoca amb l'heràldica familiar dels Bennàsser (escut amb camp de gules i lleó rampant en or). L'escut del llinatge no només apareix en les taules i guixeries que recorren el perímetre inferior de l'estructura sinó que també es distingeix entre la decoració vegetal dels plafons. En conseqüència, les guixeries i frisos de remat no crec que hagin de categoritzar-se com afegits posteriors a la seva instal·lació. D'igual manera, l'establiment dels Bennàsser com a senyors d'Alfàbia fou arran els processos de repartiment i ells en foren els seus clars promotors.

Del llinatge no se'n tenen referències anteriors a mitjans del segle XIII, sent Joan Abennàsser 'Arrom' un dels primers personatges en ser documentats. Per Pedro Montaner i Luis Bernabé l'antropònim 'Joan' correspondria a l'adopció i adaptació a l'onomàstica catalana. El cognom 'Abennàsser' esdevindria una traducció del *nasab* original en àrab, probablement 'Ibn Nāsir o Ibn 'Abbād'. 'Arrom' seria la part corresponent a la *nisba*, un sobrenom identificatiu que en aquest cas assenyalaria els orígens no cristians del personatge, sent part de la massa social autòctona de Mayūrqa.<sup>1646</sup> La seva activitat troba registre a partir 1239, sent propietari d'una sèrie de

<sup>1643</sup> «Es adecuado creer en la existencia real del 'colaboracionista' Benabet porque el propio Jaume I –y sus cronistas- se ocupan de él [...] Su relación con Alfàbia no está demostrada por ahora [...] No está de más considerar el artesonado mudéjar de Alfàbia –con sus inscripciones árabes y sus blasones de los Bennàsser- como elemento importante en la tradición que da un origen musulman a la familia propietaria de la alquería [...]»: MONTANER, Pedro; BERNABÉ, Luis F. «Los Bennàsser d'Alfàbia... ob. cit., p. 179.

<sup>1644</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. «Notes sobre la conquesta de Mallorca (1229-1232)... ob. cit., p. 546. Sobre l'establiment de Sa'ïd Ibn al-Hákam a Menorca en qualitat de recaptador d'impostos del valí de Mayūrqa vegeu: RUBIERA, María Jesus. «La corte literaria de Ibn Sa'ïd de Menorca (siglo XIII)», *Revista de Menorca*, LXXV, 1888, pp. 105-138, esp. 118-121.

<sup>1645</sup> FERRÀ, Bartolomé. «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. IX, Any XVII, Núm. 257, Agost 1901, p. 118. PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares en Mallorca... ob. cit., pp. 148-151.

<sup>1646</sup> MONTANER, Pedro; BERNABÉ, Luis F. «Los Bennàsser d'Alfàbia... ob. cit., p. 180.

cases a la ciutat de Mallorca, una d'elles en el barri de l'Almudaina i de tres alqueries més disperses en el terme de Bunyola, a banda de la d'Alfàbia.<sup>1647</sup>

Gràcies al seu testament, de 1331<sup>1648</sup>, es coneix que era vidu de Margalida de Santjohan i amb ella tingué vuit filles (Beatriu, Agneta, Catalina, Blanca, Francesca, Stàcia, Margalida i Riqueta) i dos fills (Guillem i Nicolau), mantenint encara el model familiar clànic. Guillem Bennàsser en fou l'hereu, sent el segon senyor d'Alfàbia, casat posteriorment amb Catalina de Térmenes.<sup>1649</sup> L'establiment i l'adquisició de noves propietats a Ciutat i l'emparentament amb famílies benestants mallorquines, com els Santjohan, Móra, Sax, Brondo, Vivot, Térmenes o Santasicília feren que, al llarg del segle XIV, la seva incorporació al braç noble de Mallorca fos un fet constatat, adaptant-se a les estructures de parentesc introduïdes pels colons, quelcom que el generarca no havia integrat plenament. L'encavallada dels Jardins d'Alfàbia és una interessant mostra de la seva realitat cultural compartida, més diluïda i integrada al bàndol cristià a partir de la segona generació familiar.

### 13.2 De Madīna Mayūrqa a ciutat de Mallorca

Els repartiments serviren perquè aquells immobles de caràcter rendible –com cases, botigues, forns i molins– passessin a mans dels vencedors i d'altres, com les mesquites, fossin consagrades com esglésies, en un procés prou avançat vers 1300.<sup>1650</sup> Entre 1230 i 1238, el prebost de Tarragona, Ferrer de Pallarès, fou l'encarregat de la dotació del bisbat de Mallorca, amb organització pastoral a càrrec del Bisbe de Barcelona. La seva seu episcopal romangué buida fins el nomenament de Ramon Torrella (1238-1266), moment en què s'establí la primera xarxa de parròquies. L'Església mallorquina fou organitzada sota criteris polítics i religiosos, amb una ordenació parroquial i una altra monàstica i conventual, que donà estructura a les noves terres.<sup>1651</sup>

<sup>1647</sup> Sobre el detall del patrimoni familiar dels Bennàsser d'Alfàbia vegeu: IBÍDEM, pp. 181-184.

<sup>1648</sup> Per una transcripció del document del testament consulteu: IBÍDEM, pp. 195-202.

<sup>1649</sup> Sobre la genealogia dels Bennàsser vegeu: IBÍDEM, pp. 184-193.

<sup>1650</sup> BERNAT, Margalida. «De madīna a urbs gòtica: Ciutat de Mallorca, 1230-1300» a, SABATER, Sebastiana; CARRERO, Eduardo (Coords.). *XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic (Palma, del 3 al 5 de novembre de 2009)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 2010, pp. 115-148.

<sup>1651</sup> Sobre la implantació de la xarxa religiosa a Mallorca i el seu subseqüent canvi de paisatge monumental vegeu: REUS, Guillem Alexandre. *L'arquitectura religiosa de la Corona de Mallorca (s. XIII-XIV)*, L'Arjau 65. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editors, 2019, pp. 33-37, 45-64.

La modificació del paisatge arquitectònic fou una operació que seguí a la constitució de la ciutat de Mallorca<sup>1652</sup> com a urbs cristiana. La substitució fou ideològica, lingüística, cultural i religiosa, imposant-se una nova manera de viure, amb nous sistemes productius i de lideratge. A pesar del saqueig sofert durant l'assalt de 1229, on propietats i espais urbans foren arrasats, les cases andalusines perduraren dècades després de la conquesta com a nou hàbitat dels colons, tal i com demostren Maria Barceló Crespí i Guillem Rosselló Bordoy, amb la voluntat de crear assentament de forma ràpida, amb pragmatisme.<sup>1653</sup> La continuïtat també es manifestà amb el reaprofitament d'horts i corrals, que s'estima que perdurà fins a mitjans del segle XIV tal i com ha revelat l'estratigrafia de les *statica sarracénica* en excavacions com les de l'hort del monestir de Santa Catalina de Sena a Palma. La vertadera transformació edilícia i urbana hi arribà llavors, implantant-se el model feudal europeu, aixecant-s'hi cases de plantejament lineal amb hort posterior, amb accés únic amb pas d'animals per l'interior de la casa i estabulació al fons del solar. En els casals de dues plantes, foren freqüents les obertures geminades que, juntament amb patis centrals, antics portals, arcs de descàrrega, façanes, restes de pintura mural i embigats constitueixen els elements patrimonials que han sobreviscut al pas del temps.<sup>1654</sup> Com s'ha comprovat en la *Primera Part*, si el segle XIX es caracteritzà pel seu anhel 'sanitari' en forma d'enderrocaments, el XX i part del XXI han viscut envoltats per l'especulació i processos de rehabilitació poc respectuosos amb el passat, mancats d'investigacions profundes que auguessin un mínim de control en les modificacions perpetrades sobre el sòl arqueològic de la ciutat medieval.

Mentre el bastiment ciutadà de Mallorca tenia lloc es preparava l'activitat constructiva d'impuls reial, que no fou immediata sinó que irrompé amb força a través dos promotors cabdals, Jaume II de Mallorca (1276-1311) i Sanç I (1276-1311), que donaren pas a un

<sup>1652</sup> Per un aprofundiment: ROSSELL, Ramon. *La ciutat de Mallorca després de la conquesta de 1229: documentari 1230-1300*. Palma de Mallorca: Roig i Montserrat, 2004.

<sup>1653</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem; BARCELÓ, Maria. «De la casa andalusina a la casa feudal», *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*, L'arjau 12. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, Institut d'Estudis Balearics, 2009, pp. 23-34.

<sup>1654</sup> Historiogràficament, l'estudi de la casa medieval mallorquina s'ha centrat en base l'anàlisi documental, especialment notarial, a través l'escrutini dels inventaris *post mortem*: SASTRE, Jaume. *Alguns aspectes de la vida quotidiana a la ciutat de Mallorca (època medieval)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 1995. El recent projecte d'investigació 'La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca (Ref. HAR2016-77032-P)' dut a terme per investigadors de la UIB ha aglutinat tots els vestigis patrimonials conservats relatius al món domèstic, il·luminant allò aportat prèviament pels documents.

projecte àulic ambiciós, amb la voluntat d'ésser insígnia de les seves capacitats com a líders polítics d'una Corona digna però d'aparença fràgil, especialment pel seu caràcter novell i àmplia dispersió geogràfica.<sup>1655</sup> Els seus nous símbols de poder es manifestaren principalment en forma de residències, destacant-se l'edificació de Bellver i les modificacions de l'antiga morada dels valís musulmans, l'Almudaina, més pensada com a fortificació que com a palau.<sup>1656</sup> Abans del seu arranament es creu que el Conqueridor gaudí d'assentaments vinculats a la ruralia de l'illa, com el palau de Valldemossa, que no s'ha conservat, i el de Sineu, molt transformat.<sup>1657</sup> Joan Domenge en destaca el seu paper ocasional, així com l'adaptació d'estructures precedents a Pollença, Felanitx, Alaró i Capdepera.<sup>1658</sup> La Ciutat, amb la seva oferta arquitectònica, acomplia les necessitats residencials de la monarquia mallorquina.

Tampoc oblidar que en temps de Jaume II, en l'etapa final del seu regnat, es concretà el projecte del que acabaria per ser la Catedral, fins aquell moment l'aljama i únicament 'purificada', entenen-se que se n'havia adaptat el mobiliari de culte i s'havia procedit a la seva (re)consagració.<sup>1659</sup> Es té constància de les dues realitzades pel bisbe Pere de Morella, la primera el 29 de setembre de 1269, moment en què es sacraltzà l'altar major i la de l'11 de novembre de 1271.<sup>1660</sup> El rei de Mallorca, en l'extrem oriental de la catedral de Santa Maria projectà la seva capella funerària<sup>1661</sup>, iniciant la transició espacial amb

<sup>1655</sup> És ben sabut que l'any 1262, Jaume I deixava per escrit en el seu testament la voluntat de repartir la Corona d'Aragó entre els seus dos fills. Jaume II, rebria l'illa de Mallorca, Menorca –llavors encara sota domini islàmic-, la part reial d'Eivissa, els comtats de Rosselló i Cerdanya, la senyoria de Montpeller, la baronia d'Omelàs i el vescomtat de Carladès. Amb la seva mort el 1276 es donava per iniciat el període conegut com Regne Privatiu de Mallorca.

<sup>1656</sup> DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis a Mallorca» a, PASSARRIUS, Olivier; CATAFAU, Aymat (Eds.). *Un Palais dans la ville* (actes del col·loqui celebrat a Perpinyà del 20 al 22 de maig de 2011), Vol. 1, Collection Archéologie Départementale. Canet: Trabucaire, 2014, pp. 313-336. ÍDEM. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca. Símbolos de poder para una efímera dinastía», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Número Especial II, 2013, pp. 79-106.

<sup>1657</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 155-163. DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis... ob. cit., pp. 318-323.

<sup>1658</sup> DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis... ob. cit., p. 317.

<sup>1659</sup> Aquesta 'adequació' de l'espai és quelcom que la documentació situa entre 1230 i 1306: DOMENGE, Joan. *L'obra de la Seu...* ob. cit., pp. 130-132.

<sup>1660</sup> ÍBÍDEM, p. 131.

<sup>1661</sup> PONS, Antoni. «La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitat del Dia de Morts» a, SABATER, Sebastiana; CARRERO, Eduardo (Coords.). *XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic (Palma, del 3 al 5 de novembre de 2009)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 2010, pp. 245-265.



l'erecció del futur presbiteri (*cap nou*), germen d'un edifici que aniria guanyant en monumentalitat amb el pas del temps.<sup>1662</sup>

El Castell de Bellver es suma a aquesta grandiloqüència constructiva, sent probablement l'edifici gòtic més emblemàtic de l'illa, una formidable mostra de les innovacions introduïdes en època medieval en l'arquitectura militar i residencial. Marcel Durliat s'hi referí com una construcció de qualitats poètiques, vinculades a la seva forma circular i al seu emplaçament privilegiat, el *Puig de la Mesquita*, amb una panoràmica oberta al Mediterrani i amb una excepcional vista de la ciutat.<sup>1663</sup> Se'n conserva un dels llibres d'obres, amb el detall dels avenços perpetrats entre l'abril de 1309 i el mes de març de 1310, que ja fou ressenyat per Marcel Durliat en el seu moment i posteriorment analitzat monogràficament per Jaume Sastre, qui n'ha evidenciat la transferència d'artesans amb l'Almudaina.<sup>1664</sup> Entre març i agost de 1309 tant l'Almudaina com el castell de Bellver van ser administrats per Pere des Coyl i, a partir de setembre d'aquest mateix any, els tresorers foren Michel Rotlan i Pere Figueres.<sup>1665</sup>

El segment cronològic il·lumina sobre un període en el qual l'arquitectura ja es trobava avançada, havent començat el treball una dècada abans. Es distingeix del vell alcàsser islàmic per la seva morfologia, no condicionada per cap estructura precedent, donant com a resultat una planta i alçat anulars a través la successió i addició d'elements amb disposició concèntrica: fossat, perímetre exterior, interior i pati així com torres i talaies en tant que elements annexos.<sup>1666</sup> El desplegament d'aquest programa arquitectònic, naturalment defensiu, també es creu simbòlic, vinculant-se al pensament lul·lià a través l'omnipresència formal del cercle, expressió geomètrica de la idea de perfecció.<sup>1667</sup> Tot i aquestes especificitats originals i paradigmàtiques, s'han pogut individuar elements

<sup>1662</sup> DOMENGE, Joan. *L'obra de la Seu...* ob. cit. Sobre l'estat de la Catedral al segle XV vegeu: ÍDEM. «La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado», *Artigrama*, 23, 2008, pp. 185-239, esp. 196-206.

<sup>1663</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 198-207.

<sup>1664</sup> SASTRE, Jaume. «El llibre d'obra del Castell de Bellver (1309-10)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 165-202, esp. 171 i ss.

<sup>1665</sup> ÍBIDEM, p. 167.

<sup>1666</sup> DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis... ob. cit., p. 327.

<sup>1667</sup> CIRICI, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1968, pp. 262-263. GAYA, Jordi. «Simbologia de Bellver» a, MARIMON, Pau. *El descobriment d'un símbol. Guia temàtica del Castell de Bellver*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2011, pp. 11-13. Dita informació es sintetitzada per: DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis... ob. cit., p. 328.

inherents en la seva estructuració, com les galeries superposades del pati, amb arcades baixes i de mig punt, anàlogues a la galeria meridional de l'Almudaina i l'ala de ponent del Castell de Perpinyà.<sup>1668</sup> La transversalitat d'aquest mòdul compositiu fou deutor de la participació d'un mateix mestre d'obres o pretenia ser referència de la dualitat territorial de la Corona de Mallorca i les seves dues capitals? Per Joan Domenge hi ha una pertinença a una mateixa òrbita cultural i constructiva, que atribueix a la projecció i visió del mestre rossellonès Ponç Descoll.<sup>1669</sup>

En paral·lel, la remodelació de l'Almudaina ha estat interpretada com una maniobra ideològica, símbol del trencament amb el passat islàmic.<sup>1670</sup> La seva apropiació constata la fi d'un domini polític, que es veia doblegat i amargament reemplaçat. Aquesta ruptura però no pot fer-se extensiva a tots els àmbits, a pesar de no haver-se estudiat en profunditat el model d'assimilació de la dinastia privativa, que s'ha abordat parcialment des del punt de vista documental i arqueològic i del que pretenc aportar algunes pinzellades preliminars.<sup>1671</sup> S'ha considerat que els murs i teginats de l'Almudaina haurien estat potencials contenidors del substrat cultural de Mayūrqa però cal recordar que les quatre tauletes conservades al Museu de Mallorca no són suficients per emetre una valoració, encara que una d'elles hagi conservat la jaculatòria «*al-mulk*» [Fig. 487]. Els que sí que poden contribuir a aquest coneixement són els treballs lignis dispersos per Palma, que desvetllen les infiltracions de la cultura visual islàmica en el llenguatge gòtic mallorquí, i com aquest anà integrant distintes formes i motius fins a fer-los propis, en una digestió artística condicionada pels criteris de demanda de l'elit i els esdeveniments desencadenats arran la conquesta de 1229.

Les fórmules assimilades més evidents són els epígrafs àrabs, sent possible la seva identificació tant en escriptura cúfica com cursiva, així com en decoracions cal·ligràfiques summament estilitzades.<sup>1672</sup> Seria interessant realitzar una investigació pictòrica major però, pel moment, es coneix que la seva incidència i aplicació no fou

<sup>1668</sup> DOMENGE, Joan. «Les residències dels reis... ob. cit., pp. 329-330.

<sup>1669</sup> IBIDEM, pp. 333-336. Sobre les connexions arquitectòniques entre l'Almudaina i el Palau dels Reis de Perpinyà vegeu: DOMENGE, Joan. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca... ob. cit., pp. 86-93.

<sup>1670</sup> DOMENGE, Joan. «Arquitectura palatina del reino de Mallorca... ob. cit., pp. 82-83.

<sup>1671</sup> ROSSELLO-BORDOY, Guillem; SASTRE, Jaume. «El mudejarismo de Mallorca en la época de Ramon Llull», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 39:836, 1982, pp. 257-264, esp. 259-262.

<sup>1672</sup> Vegeu el subcapítol «11.3.2.2 Desvetllant concentracions epigràfiques àrabs i decoracions cal·ligràfiques: el corpus ligni valencià i mallorquí», corresponent al *bloc valencià*.

exclusiva a l'àmbit de la fusteria sinó part integral d'un fenomen artístic que pot fer-se extensible a la pintura mural domèstica. Ambdues manifestacions plàstiques són imatge d'una singularitat iconogràfica compartida amb la resta de territoris adscrits a la Corona d'Aragó tot i que, en el cas mallorquí, es modulà amb certa idiosincràsia. L'aparició de mocàrabs en alguns dels embigats de l'antic call jueu és un altre aspecte sobre el que caldria aprofundir per la seva excepcionalitat, sent un tipus decoratiu que a pesar de les seves conegudes aplicacions en temps post conquesta no s'havia conservat materialment. La seva troballa i conservació són úniques.

El corredor dels ciris de la Catedral, confeccionat, muntat i policromat per artesans d'origen cristià visibilitza l'emmirallament, gust i adaptació de les tècniques decoratives islàmiques, reproduint-s'hi les habituals gelosies vegetals i geomètriques en forma de passadís sumptuos que il·luminava la Capella Reial, seu del repòs etern dels reis de Mallorca. Aquesta formulació i presentació però no resulten sorprenents ni tampoc restringides als escenaris litúrgics o àulics sent possible la seva identificació en l'esfera privada de la ciutat: la planta noble del casal del carrer Portella 6 mostra un entaulat on es reproduïen de forma gairebé idèntica les formes i composició del corredor i, similarment, també ho feia el malaguanyat sostre de Can Verí, cremat l'any 2007.

L'univers ligni decoratiu mallorquí, forjat durant el primer terç del segle XIV, enceta doncs un nou capítol que esdevé complementari als estudis precedents sobre les ramificacions del gòtic a l'Illa, especialment durant el període privatiu, amplificant la seva originalitat i horitzons artístics.<sup>1673</sup> El mostrar abstracte i ornamental que s'hi ofereix, de potent arrel vegetal, gaudí d'una interessant validació en els àmbits privats i eclesiàstics, on l'espectre natural penetrà i perdurà sense modificacions de forma continuada. La vegetació estilitzada dels sostres, una visió idealitzada de la mateixa, sovint anà acompanyada de caràcters cal·ligràfics d'origen islàmic igualment sublimats, una barreja que difícilment hauria estat possible sense els antecedents culturals de Mayûrqa. L'homogeneïtat i estabilitat d'aquest repertori iconogràfic fou aplicat en

---

<sup>1673</sup> SABATER-REBASA, Sebastiana. «La importància de l'època del Regne Privatiu en el desenvolupament de la pintura gòtica mallorquina» a, CATEURA, Pau (Coord.). *El Regne de Mallorca a l'època de la dinastia privatiu: XVI Jornades d'Estudis Històrics Locals (Palma del 10 al 12 de desembre de 1997)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 1998, pp. 391-410. ÍDEM. «La pintura a l'època del Regne Privatiu» a, *Bellver 1300-2000: 700 anys dels castell*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2001, pp. 35-46.

massa i en paral·lel a l'arribada de la cultura visual italo-bizantina d'arrels toscanes, que impactà en el territori a partir el segon quart del segle XIV.<sup>1674</sup>

---

<sup>1674</sup> L'argument és complex i la bibliografia abundant. Aquí una selecció introductòria: DOMENGE, Joan. «L'art gòtic a Mallorca» a, BELENGUER, Ernest (Dir.). *Historia de les Illes Balears*, Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 2004, pp. 242-281. LLOMPART, Gabriel. *La pintura gòtica en Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999. SABATER, Tina. *L'art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2007.

## 14. UNA ESCOLA DE PINTURA PER AL CORPUS DE SOSTRES PINTATS DE PALMA DE MALLORCA

D'entre la producció lígnia de la Corona de Mallorca probablement el sostre de la lògia de la Reina del Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà sigui el més estudiat<sup>1675</sup> mentre de la resta del corpus es tenen informacions més aviat parcials sent, molts d'ells, encara inèdits. Aquest buit historiogràfic és deutor d'una precària i opaca situació patrimonial, acompanyada d'un desconeixement generalitzat sobre l'argument. És per tant un repte i alhora una oportunitat abordar-los, encetant episodis que serviran per detallar encara més el perfil artístic del Regne Privatiu. Recentment, Palma de Mallorca, i gràcies al Dr. José Morata, ha revelat la conservació de més de seixanta embigats només en el seu nucli antic.<sup>1676</sup> Qui sap què deparen altres racons de l'illa. El conjunt desvetllat és singular per la identificació i compartició en un bon nombre d'ells d'un mateix llenguatge iconogràfic, de base vegetal, caràcter abstracte i de dual aplicació, trobant-se tant en espais domèstics com eclesiàstics tot indicant les capacitats polisèmiques del seu imaginari. És l'objectiu d'aquest capítol identificar-los per materialitzar-ne un primer catàleg raonat, realitzant-ne una aproximació a través l'anàlisi documental i iconogràfic. La seva concentració a la capital de les Balears, una vertadera població lígnia, és imatge d'un micro univers decoratiu fruit de l'establiment d'una escola de pintura de desenvolupament i trajectòria locals, amb una producció seriada i sòlida al llarg del segle XIV.

### 14.1 Algunes premisses sobre la fusteria gòtica mallorquina

El mercat constructiu de la fusta es considera que s'establí amb certa rapidesa en el temps immediatament posterior a la conquesta cristiana. Els fusters foren un dels agents imprescindibles per poder procedir a la transició de l'antiga madīna a ciutat cristiana. Tot i que no s'han conservat documents al·lusius a aquest concret període, s'intueix que la seva participació degué ser clau per tal de poder organitzar l'adaptació, i posteriorment transformació monumental, de l'espai urbà a través de bastides,

<sup>1675</sup> Per una síntesi vegeu: ALCOY, Rosa. «Les arts pictòriques al Palau dels reis de Mallorca. Primeres evidències i interrogants en temps del gòtic» a, PASSARRIUS, Olivier; CATAFAU, Aymat (Eds.). *Un Palais dans la ville* (actes del col·loqui celebrat a Perpinyà del 20 al 22 de maig de 2011), Vol. 1, Collection Archéologie Départementale. Canet: Trabucaire, 2014, pp. 269-294, esp. 289-293.

<sup>1676</sup> Sobre aquest argument consulteu el capítol «6. Les Balears i el seu patrimoni ligni medieval: complicacions, dificultat, troballes i darreres restauracions (1983-2020)», corresponent a la *Primera Part*.

reconversions immobiliàries i construccions de nova planta. L'aparició de les primeres referències escrites coincideix amb l'empenta constructiva del Regne Privatiu (1276-1349). El programa edilici impulsat per Jaume II de Mallorca i Sanç I, com s'ha mencionat, comportà la reforma i ampliació de l'Almudaina, l'erecció del Castell de Bellver i l'inici de la construcció de la Seu. Se'n coneix el patrocini reial, registrat en els llibres d'obres, que esdevenen les notes documentals més antigues, donant idea del gruix de fusta consumida i de les seves conseqüents aplicacions arquitectòniques i en mobiliari.

A través els estudis monogràfics i documentals d'aquests tres edificis emblemàtics s'ha pogut dimensionar la intensa activitat constructiva del mercat de la fusta a la ciutat de Mallorca, documentant-se l'arribada de peces des de València i Tortosa (*tortosins*), centres distribuïdors de llenyam de la Corona d'Aragó, illes veïnes com Eivissa des d'on s'importava el pi i d'altres indrets de la Mediterrània com Venècia, Niça, Nàpols o Càller.<sup>1677</sup> Com bé exposa Magdalena Cerdà, l'Illa no posseïa en el seu territori suficients reserves per poder respondre dites necessitats. La Serra de Tramuntana constituí una de les explotacions autòctones, clarament insuficient, suplint-se aquesta carència a través el flux comercial portuari. La distribució del material requeria sobre un col·lectiu concret, els *venditor fuster* o *mercader de fusta*, professionals especialitzats en el seu comerç, documentats en paral·lel a València per Teresa Izquierdo i Juan Vicente Marsilla a través les referències *fuster del Mercat*.<sup>1678</sup> Els troncs, un cop descarregats, eren emmagatzemats extramurs (*la Plaça de la Fusta*), on es procedia al seu serratge i venda als distints obradors i tallers. Des dels inicis del segle XIV fins principis del XV es té un coneixement força aproximat de les distintes nissagues familiars i tallers establerts

<sup>1677</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina*, Colecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 208-209. L'àlber, l'auró, l'avet, el banús, el boix, el noguer, la perera, el pi, el pollancre, el roure i el xiprer foren les principals espècies consumides: CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval 1229-1520. Els artífex de l'escultura en fusta*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 89-96.

<sup>1678</sup> Sobre aquest argument vegeu el capítol «8. Procedència, aplicació i valoració dels sostres pintats al Regne de València: el mercat de la fusta», corresponent al *bloc valencià*.

localment, entre ells: els Campredon, els Vilar o Desvilar, Pere Mates, Pere Morey, Gabriel Vilet o Valet i els Tosquella.<sup>1679</sup>

Com s'ha comentat, el llibre d'obra del Palau de l'Almudaina, corresponents al període comprès entre 1309 i 1313, tot i il·lustrar sobre els esforços destinats a l'aixecament i coberta de les dependències femenines en l'àrea de ponent i l'edificació de la pallissa, la fusteria, la ferreria i d'altres espais particulars de la cort com la monedera, la tresoreria i l'escrivania, correlatives a l'ala nord, poc es coneix sobre els seus potencials teginats.<sup>1680</sup> Respecte el Castell de Bellver, que amb les seves prominents formes pètries ja ho avança, la documentació confirma com l'activitat dels mestres fusters fou menor, amb un treball centrat en l'assistència del procés constructiu a través de bastides, *fetes amb necles de València i fusts de pin d'Eivissa*.<sup>1681</sup> Amb noguer i roure es confeccionaren els distints elements mobles, com les portes. En aquests processos intervingueren principalment Berenguer Sa Muncada, Pere i Bernat Martí, Pere Valentí, Bernat de Gostemps i G. Antoni.

A la Catedral, deixant de banda la confecció del corredor dels ciris, sobre el que tornaré més endavant, els fusters estigueren igualment vinculats a tasques d'enginyeria, tal i com demostrà Joan Domenge i quelcom concretat a la segona meitat del segle XIV: s'encarregaven de fer i desfer bastiments, armar arcuacions i del manteniment de maquinària com podia ser la grua, el torn, l'argue i els ormejos, que facilitaven l'elevació dels blocs petris.<sup>1682</sup> Com fou habitual en les fàbriques gòtiques, el monumentalisme inherent al seu llenguatge arquitectònic requeria de mestres fusters dedicats a la

<sup>1679</sup> Magdalena Cerdà organitzà una sèrie de documents en la seva tesi doctoral, creant aquest primer catàleg de fusters, principalment imaginaires, aportant-ne tant notes biogràfiques com referents a la seva trajectòria professional: CERDA, Magdalena. *Fusters i imaginaires...* ob. cit., pp. 209-258.

<sup>1680</sup> Vegeu el subcapítol «3.2 De la col·lecció Costa-Ferrer al Museu de Mallorca: interrogants sobre les tauletes del Palau de l'Almudaina», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1681</sup> SASTRE, Jaume. «El llibre d'obra del Castell de Bellver...» ob. cit., p. 175.

<sup>1682</sup> DOMENGE, Joan. *L'obra de la Seu...* ob. cit., p. 280 i ss. Recull i contextualitza aquest argument: CERDA, Magdalena. *Fusters i imaginaires...* ob. cit., pp. 65-66. Vegeu també: DOMENGE, Joan. «Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals, segles XIII-XV» a, BARCELÓ, Maria (Coord.). *La manufactura urbana i els menestrals, segles XIII-XVI: IX Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma, 21-23 de novembre de 1990*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 1991, pp. 381-398.

fabricació i cura de totes aquelles eines i instruments indispensables per al seu correcte desenvolupament. Teresa Izquierdo així ho ha explorat en l'àmbit valencià.<sup>1683</sup>

Major concreció aporta la documentació relativa al món domèstic, exhumada en bona mesura per Maria Barceló Crespí i Gabriel Llompart, individuuant una sèrie de contractes i transaccions on es detalla la demanda de sostres pintats per part de distints particulars. El 19 d'octubre de 1368 el fuster Nicolau Rigau s'encarregà de la confecció i instal·lació d'un teginat, destinat a un *alberg* del call jueu:

«Ego Nicholaus Rigau (*lapiscida, tachado*) fusterius et civis Maioricarum, gratis etc. Promitto vobis luceffben Barhon et Iahuda ben Barhon, per firman et sollepnem stipulationem quod ego cooperiam ilam domum sive cohopertam (*sic*) quae erat in hospitio vestro quod habetis et possidetis in callo iudayco civitatis Maioricarum de fusta de Valentia et mittam in opere eiusdem quadraginta cayrats bonos, suficientes et stabiles de dicta fusta de Valentia et cooperiam eam cum terra et trespol picat, ab faya de Valentia bene et stabiliter [...]».<sup>1684</sup>

El 12 de juliol de 1389, Omar Benjamin, metge jueu, promogué a través del fuster mallorquí Pere Pasqual, un embigat *a biga i cabiró* per cobrir la sala i cambra del seu *alberg*. La solució fou força popular entre els segles XIII i XV, un estàndard que consistia en el desplegament d'un tendal variable bigues, en funció de l'espai a cobrir, carregades sobre les parets mestres i amb una successió de posts en disposició perpendicular i petites bigues en direcció transversal:

«Petrus Paschalis, fusterius Maioricarum, gratis, promitto vobis, magistro Omar Benjamin, fisico, in manu et posse notarii, quod hinc ad festum Sancti Michaelis proxime venturum, faciam seu fieri faciam sequens opus in hospito vestro calli Maioricarum, videlicet quod cooperiam aulam dicti hospitii a biga e cabiró cum bugets et cum tribus salamons de fusta bene lavorada, in qua cooperta erunt de vint

<sup>1683</sup> «[...] En la obra el carpintero era un trabajador capaz de desplegar un amplio abanico de operaciones. Se encargaba de elaborar cimbras, andamios, de construir porches y tarimas, de grúas para la elevación de materiales, además de realizar reparaciones e intervenciones esporádicas de carácter menor, como la reparación de útiles [...]»: IZQUIERDO, Teresa. «Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1, 2013, pp. 199-221, esp. 203-209. Vegeu també: ÍDEM. «La carpintería al servicio de la arquitectura gótica. Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana», *Goya*, 356, 2016, pp. 196-209.

<sup>1684</sup> Font original: ACM. Not. Núm. 14632, f. 92. Font consultada: LLOMPART, Gabriel. *Miscelánea documental de pintura y picapedrería mallorquina*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 1999, p. 71 (doc. 142a). Per una transcripció completa vegeu l'annex documental del Segon Volum (doc. 8).



bigues ensús cum permòdols. Item, cooperiam quandam cameram contiguam dicte aule de cairats espeses, in qua cooperta intrabunt de XXIII cairats ensús cum duobus salamons modicis et de fusta bene et egregie lavorada et cum una trapa pro faciendo pujatorium in terrato dicte camere [...].<sup>1685</sup>

Una altra morfologia igualment cèlebre foren els forjats *a biga e fulla*, més simples que els anteriors a l'estar exempts de cabirons i llistons, destinats principalment a dissimular les juntes. De la seva aplicació se'n té igualment constància. Martí Salort I, l'abril de 1472, fou l'artífex de dos teginats destinats a la casa de Joan Nicolau, el primer *a biga e cabiró* i el segon *a biga e fulla*:

«[...] Capítols sobre la scarada obra que en Martí Salord, fuster, ha a ffer a l'alberch de l'honorable en Johan Nicholau, ciutadà, segons que's segueix:

*Primo ha a ffer lo dit Martí Salord la primera cuberta so és la pus baixa biga e fulla sia acabada de mà de fuster. Item la segona cuberta haia a ffer lo dit Salort semblant de una cuberta que el dit Salort ha ya feta a huna cambra del dit alberch ço és a bigua e cabiró acabada axí com demunt és dit de mà de fuster. Item la cuberta del porxo ha a ffer semblant de hun altre porxo que ell dit ha ya feta sobre la dessús dita cambra ço és. Item és concordat entre les dites parts que lo dit Salort és tingut sercar tots los cabirons que haurà mester en la dita obra acceptat los fusts grossos tant per la sala com per lo porxo [...].<sup>1686</sup>*

En aquests casos queda palesa la normativització d'una sèrie de tipologies estructurals, de les que els distints promotors eren coneixedors. El saber arquitectònic del fuster hi està implícit i, gràcies a les distintes compilacions, el perfil de l'ofici es va dibuixant. Martí Salort I, pare d'Andreu Salort, fou *mestre fuster de l'obra de la Seu*, càrrec ostentat pel llinatge familiar durant tres generacions consecutives entre el segle XV i principis del XVI.<sup>1687</sup> A banda de la seva activitat en el taller catedralici, el 1480, fou contractat pel notari Jeroni Cervià, perquè s'ocupés de bastir un teginat per la cambra del seu *alberch* i de reparar part del mobiliari, unes portes:

<sup>1685</sup> Font original: ARM, Prot. P-134, f. 25. Font consultada: LLOMPART, Gabriel. «Sobre construcció i urbanisme cristià i jueu a Mallorca (segle XIV)», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 59 (doc. 5). Per una transcripció complerta vegeu l'annex documental del Segon Volum (doc. 12).

<sup>1686</sup> Font original: ARM, Prot. F-112, 139 bis-139bisv. Font consultada: BARCELO, Maria. «Nous documents sobre l'art de la construcció II», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 211-212 (doc. V). Per una transcripció complerta vegeu l'annex documental del Segon Volum (doc. 28).

<sup>1687</sup> CERDÀ, Magdalena. «Los Salort (1429-1523). Una familia de carpinteros de la Mallorca bajomedieval», *Anuario de estudios medievales*, Vol. 49, Núm. 2, 2019, pp. 453-478.

«[...] *Concòrdia et pacte se fa es ferma entre lo discret en Hierònim Servià, notari, de una part e en Martí Salort, fuster, de la part altra e és aquesta que lo dit Salort amprèn e promet fer la cuberta de la sala qui vuy és cambra de l'alberch del dit Hierònim Servià seguint la cuberta de la dita sala e desfer la qui vuy és. E més ha fer e farà de fet les portes de la finestra qui és dins la dita ara cambra tapada e la qual se té destapar en la forma que sta feta la finestra que vuy és en la sala [...]*».<sup>1688</sup>

Aquesta dualitat en l'ocupació artesana ja ha anat sorgint en el darrer bloc, quan s'ha al·ludit a les feines del fuster Bernat Gans en la remodelació del Palau d'Alaquàs de València en el darrer quart del segle XV, on no només s'encarregà d'*adobar* els sostres ja instal·lats sinó de certs elements mobles com portes i finestres.<sup>1689</sup> Així mateix, Bernat Vilar el 1328 apareix registrat com el fuster que *excavà* les palmetes de les posts inferiors del corredor dels ciris mentre amb anterioritat, en comptes de treballs de talla menors s'havia implicat en la creació i assemblatge del mobiliari del Palau de l'Almudaina, confeccionant dues banyeres (1309-1310).<sup>1690</sup>

Aquesta versatilitat productiva ha causat confusions i desencadenat estimulants debats historiogràfics entorn la organització dels tallers i equips de treball artesans medievals. L'ambigüitat documental així ho ha predisposat. Joaquín Yarza, en un article de referència, ja recalcà la polivalència dels escultors i tallistes (*imaginaires*)<sup>1691</sup>, posant de manifest la seva capacitat per emprar de forma indistinta materials de naturalesa diversa, com fusta, pedra o d'altres com l'alabastre així com la seva implicació modular en retaules, sepulcres, portalades o imatges de devoció.<sup>1692</sup> Aquells que treballaren sostres pintats, almenys entre els segles XIII i XV, tinguessin coneixements sobre arquitectura o simplement coneguessin mecanismes d'encaix bàsics, apareixen generalment identificats com '*fusters*' o '*fusterius*'.<sup>1693</sup> A partir el segle XV es quan

<sup>1688</sup> Font original: ARM, Prot. T-815, 22v. Font consultada: BARCELO, Maria. «Nous documents sobre l'art de la construcció II... ob. cit., p. 212 (doc. VI). Per una transcripció complerta vegeu l'annex documental del *Segon Volum* (doc. 29).

<sup>1689</sup> GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del Castillo de Alaquàs», *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 39, 2019, p. 138.

<sup>1690</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina (1309-1314)*, Col·lecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca, 2001, pp. 25, 92, 132.

<sup>1691</sup> Sobre la terminologia documental en l'àmbit de la fusteria medieval vegeu: CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires...* ob. cit., pp. 33-43.

<sup>1692</sup> YARZA, Joaquín. «Artista-artesano en el gòtic catalán», *Lambard: Estudis d'art medieval*, 3, 1983-1985, pp. 129-169, esp. 166 i ss.

<sup>1693</sup> Comproveu les transcripcions documentals de l'annex I del *Segon Volum*.

comencen a aparèixer majors distincions, símptoma de l'especialització i compartimentació de les feines, sent més freqüents les categories *fuster d'obra grossa* o *fuster grosser* (implicats en la fusteria de construcció com bastiments) i *fusters d'obra prima* o *primaters* (encarregats de mobiliari i retaules).<sup>1694</sup> Aquest darrer perfil és el que sembla encaixar amb bona part dels fusters documentats en l'annex i encarregats de la confecció de sostres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV).<sup>1695</sup>

Ara bé, és altament probable que els *imaginaires* intervinguessin en el procés de fàbrica en ocasions puntuals, com en la coberta del santuari de Paret Delgada de Tarragona o en la del Castell de Peratallada, ja que compten amb permòdols d'acusat i exquisit treball de talla [Figs. 21-25]. L'ocasió i col·laboració, a pesar de no estar documentada en ambdós sí que troba mirall, a pesar les distàncies cronològiques, amb l'embigat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat de València, on la nòmina d'*imaginaires* i entalladors fou contundent, agrupats sota el lideratge del mestre *obrer de la vila* Joan del Poyo.<sup>1696</sup>

#### 14.2 El corpus d'embigats mallorquins a revisió

Joana Maria Palou i Luis Plantamor, en el seu clàssic estudi sobre els teginats mallorquins, distingiren quatre models de cobertes atenent les seves especificitats estructurals. D'encavallades, a Mallorca, només se'n conserva una, la dels Jardins d'Alfàbia, un *unicum* en el territori, que no pas a la Corona d'Aragó, al derivar dels prototips arquitectònics almohades. Aquesta condició, en forma de coberta de base tronco piramidal probablement estigué condicionada pels orígens familiars i culturals dels seus promotors: els Bennàsser, senyors d'Alfàbia.<sup>1697</sup> Les cobertes a dues aigües en combinació amb l'arquitectura d'arcs diafragmes sobrevolaren els edificis religiosos aixecats durant el període colonitzador, implantant-se arreu a partir el segle XIII

<sup>1694</sup> BERNAT, Margalida. «Algunes notes històriques sobre l'ofici dels fusters, Mallorca segles XIII-XVII» a, *El moble a Mallorca: segles XIII-XX*. Estat de la qüestió. Palma: Consell de Mallorca, 2009, pp. 15-41.

<sup>1695</sup> Magdalena Cerdà crida igualment l'atenció en la documentació de la confraria de fusters de Barcelona (segle XV), on es referencien a dos grups d'artesans dedicats al treball del llenyam: *fusters bosquers* (àmbit constructiu) i *fusters caixers* (dedicats al mobiliari): CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires...* ob. cit., p. 35-36.

<sup>1696</sup> SERRA, Amadeo; MIQUEL, Matilde. «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, 91, 2010, pp. 13-37, esp. 24.

<sup>1697</sup> Vegeu el subcapítol «13.1.1 El llinatge dels Bennàsser i el seu establiment post conquesta», corresponent a aquest bloc.

gràcies a l'establiment d'ordres mendicants.<sup>1698</sup> El model d'església importat era d'origen meridional, de morfologia senzilla i diàfana de planta rectangular i nau única dividida en diversos trams per arcs ogivals, principals elements de suport dels faldons dels sostres.<sup>1699</sup> La seva aplicació modificà el paisatge monumental de la ciutat de Mallorca i d'altres indrets com la Part Forana. Guillem Reus destaca en aquest sentit les esglésies de Santa Maria de la Torre d'Alcúdia, de Santa Llúcia de Manacor de la Vall i la de Sant Francesc a Palma. Alguns dels seus sostres foren ricament policromats, com en els casos de l'església de Santa Magdalena del Puig d'Inca i l'oratori de Sant Jordi des Prat, ambdós perduts en circumstàncies diverses en la primera meitat del segle XIX.<sup>1700</sup>

De la seva iconografia se'n coneix part del llenguatge heràldic imprès, protagonista de cadascuna de les seves bigues per mitjà d'al·lusions al govern cristià de Mallorca, amb les característiques *faxes* en or i gules que foren tant característiques de les produccions lígnies de la Corona d'Aragó i amb les que concretaven la constitució d'un nou règim polític. L'aliança amb l'Església, i la seva xarxa territorial, servia de conducte per trametre el missatge de forma efectiva. En les dues cobertes, i gràcies als dibuixos realitzats per Rafael Ysasi en la dècada dels anys 20 del segle passat, constava l'heràldica del llinatge dels Zaforteza (camp de gules, d'or les tres flors de lis col·locades en 2-1).<sup>1701</sup> La de l'oratori de Sant Jordi des Prat, a més, comptava amb l'emblema de la Creu de Sant Jordi de Mallorca, igualment visible en l'armadura, gualdrapa i escut del cavaller representat en el lateral de la trona de fusta que hi procedeix i que es custodia al Museu Diocesà de Palma [Figs. 714-716].<sup>1702</sup>

<sup>1698</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., pp. 97-101. Altres estudis clàssics: BLANES, Esteve. *Pequeñas iglesias de los repobladores de Mallorca: siglos XIII y XIV*. Palma de Mallorca: s.n., 1954. PALOU, Joana Maria. «Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII-XIV)», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 16, 1976, pp. 221-263.

<sup>1699</sup> «[...] Els nous temples s'aixecaren seguint un tipus de construcció que destaca sobretot per la senzillesa en les formes i en els materials, però, a més a més, en aquestes primitives esglésies s'accentua l'amplitud, la netedat, l'austeritat, l'elegància, així com també la gran capacitat a l'hora d'acollir els feligresos. Aquest tipus d'arquitectura constituïa un model prou conegut pels colonitzadors, que implantaren a Mallorca i Menorca tenint en compte la seva facilitat de construcció [...]»: REUS, Guillem Alexandre. *L'arquitectura religiosa de la Corona de Mallorca...* ob. cit., pp. 77-88.

<sup>1700</sup> Sobre la seva desaparició, especialment sobre la restitució del sostre de Santa Magdalena d'Inca, vegeu el subcapítol «2.1.1 Les actuacions de la Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1701</sup> Vegeu les notes 30-31.

<sup>1702</sup> YSASI, Rafael. *Oratorios Primitivos de Mallorca, 1900-1928*. Palma: Museu de Mallorca, 1900-1928, làmines 14 i 17.

Aquesta disposició i binomi entre iconografia i espai estigué normalitzada i requeia en l'ordenament d'una sèrie de disposicions en la topografia lígnia, on el llenguatge heràldic quedava prefixat jeràrquicament en una posició de privilegi òptic respecte la resta de repertoris, emprant-se com una eina d'arrelament de la identitat col·lectiva social. Una estètica oficial que Jacobo Vidal ha denominat, en base a cites documentals, com sostres realitzats '*a usança nostra*'.<sup>1703</sup> Recuperant les idees plasmades amb anterioritat en el bloc valencià, juntament amb aquestes dues cobertes, hi ha d'altres sostres mallorquins que poden englobar-se en aquesta 'categoria': el teginat amb llistons situat a l'entrada de Can Armadans, la coberta de la planta inferior de Can Sureda d'Artà, el sostre localitzat en l'accés de la casa número 6 del carrer Miramar, el forjat gòtic de la sala d'exposicions de la Fundació Juan March, els exemplars de Can Campaner, de Can Manament, els de Can Martí Feliu, el de Can Poderós, el sostre de la casa del carrer Puresa número 6, l'ubicat en el casal del carrer Sant Jaume número 11, l'embigat de la casa del carrer Pare Nadal número 4, el sostre de la sagristia de la Catedral de Palma, el sostre de Can Pontivich del Museu de Mallorca i el ja desaparegut sostre del carrer de Sant Gaietà 5 [Figs. 174-198].

Tots ells, a excepció dels teginats de Can Armadans, de Can Sureda d'Artà, de Can Poderós i dels carrers Miramar 6 i Pare Nadal 6, mostren en cadascuna de les seves peces un aclaparador desplegament iconogràfic vegetal. Entre els que compten amb aquesta epidermis pictòrica natural i floral es diferencien dos grups, on es va repetint el repertori, compartint temàtica, però amb estils i formulacions diferents. La proliferació de branques, fulles i flors en els cassetons de l'entrebigat, bogets i llistons personalitza el conjunt de sostres trobats a Palma, amb una incidència iconogràfica tant repetitiva i mecanitzada que esdevé paradigmàtica, desmarcant-se de la producció de sostres de la resta de territoris ibèrics que formaren part de la Corona d'Aragó. La seva massiva aplicació no resulta arbitrària, tot el contrari, fou articulada i de connotacions fins ara mai apuntades.

El corpus troba adequació tant en l'esfera domèstica com eclesiàstica, manifestant-se sempre a través una mateixa tipologia arquitectònica: el forjat pla. Joana Maria Palou i

<sup>1703</sup> Consulteu el subcapítol «10.1 Consideracions prèvies: l'heràldica i les seves connotacions plàstiques i simbòliques», corresponent al bloc valencià d'aquesta *Segona Part*.

Luis Plantalamor en feren referència, sense aprofundir tanmateix en aquesta transversalitat iconogràfica que certament proporciona major informació sobre la fusteria mallorquina que no pas la menció del consum generalitzat d'aquest tipus d'estructures que foren, com s'ha constatat documentalment, part de l'oferta habitual durant la baixa edat mitjana.<sup>1704</sup> De tot el corpus, els més peculiars són els dos embigats de la casa del carrer Sol 10, emplaçats en la planta noble i pis inferior. A banda d'acollir el repertori abstracte citat, al bell mig del seu entrebigat apareixen encastades unes estructures en forma d'estrella monumental, identificades documentalment per Gabriel Llompart com 'salamó' o 'salomonis' [Figs. 717-718].<sup>1705</sup>

#### 14.2.1 'Salamons': una especificitat estructural idiosincràtica?

Joan Domenge i Jacobo Vidal, en el seu imprescindible article sobre la construcció i decoració de teginats medievals, recolliren com el 24 de desembre de 1322, Samuel Malaquí, jueu establert a Mallorca, encarregava al pintor Guillem Corral la decoració d'una sèrie de llistons, cabirons i *salomonis*:

«Guillermus Corralis, pictor, civis Maioricarum, confitor et recognosco vobis, Samuel Malaqui, filio Abraham Malach, iudeo Maioricarum, quod solvisti michi viginti duos solidos et dimidium monete et illis octuaginta quinqué solidis ipsius monete pro quibus habeo aptare et pingere totam fustam cuiusdam camere vestre et unam nayam, viginti una trabis cum suis cabirnis et listonis et cum tabulis parietum cum salomonis et aliis operibus prout pactum et conventum est inter me et vos [...]».<sup>1706</sup>

Consideraren que l'expressió era imprecisa<sup>1707</sup> però que jo he pogut aclarir gràcies a la documentació publicada en estudis precedents i al treball de camp realitzat pel professor José Morata. Els 'salamons' o 'salomonis' registrats, com ja apuntà Gabriel

<sup>1704</sup> PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis. «Techumbres mudéjares en Mallorca... ob. cit., pp. 144, 152-162.

<sup>1705</sup> «[...] Les cambres havien de ser ornades amb salamons o estrelles de fusta treballada: tres, la sala, i dues, la cambra menor [...]»: LLOMPART, Gabriel. «Sobre construcció i urbanisme cristià i jueu.. ob. cit., p. 56.

<sup>1706</sup> Font original: ACM.P, Notari desconegut, III. XIV.II.32, s.f. Font consultada: LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4. Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editors: 1978, p. 49 (doc. 60). Per una transcripció complerta del document consulteu l'annex I del *Segon Volum* (doc. 6).

<sup>1707</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 32.

Llompart, no feien referència a un motiu iconogràfic pintat sinó a un tipus de decoració 'escultòrica' exempta i que era incorporada al cos de l'embigat pel fuster pertinent [Figs. 719-721]. Els embigats conservats a la finca del carrer Sol 10, així com l'instal·lat a l'ull de l'escala inferior de l'Escola de Turisme de Palma, tot i que ha perdut bona part de la capa pictòrica, són imatge d'aquests '*salamons*' policromats [Fig. 722]. La ciutat però en conserva molts més, tot i que a fusta vista, concretament en quatre immobles diferents, amb un còmput total aproximat de fins a 8 exemplars: sostre de la sala de professors de la planta baixa de l'Escola de Turisme (carrer Sol 3), embigat del claustre del Col·legi de la Sapiència, forjat del pati del carrer Montis-i-ón 11, planta baixa de la casa del carrer Pelleteria 33 i finca del carrer Sol 11.<sup>1708</sup> La seva localització actual sembla coincidir amb l'original, concretant-se el seu focus en la xarxa viària de l'antic call, delimitat per un recinte tancat de secció rectangular que es componia de sis grans carrers. En direcció est-oest es trobaven els actuals carrers Montision i Sol, aquest darrer conegut prèviament com carrer d'en Vilar.<sup>1709</sup> Transversals a ambdós discorrien els carrers Pelleteria, Pare Nadal i del Vent.<sup>1710</sup> La seva concentració en propietats privades d'origen baix medieval i en aquest sector del nucli històric de Palma no s'intueix casual.

Gabriel Llompart documentà un segon cas de demanda de '*salamons*' i, novament, el promotor fou jueu. El metge Omar Benjamin, encarregà el juliol de 1389 la construcció d'un embigat *a biga i cabiró* amb *salamons* per cobrir una estança del seu alberg.<sup>1711</sup> Com pot raonar-se l'aglomeració d'aquestes estrelles monumentals en potencials sostres de comissió jueva? Tot i que caldria aprofundir en l'argument no considero que responguin a una fórmula decorativa mancada de significat que, tanmateix, no gosó articular front la necessitat d'una investigació major sobre la comunitat jueva mallorquina. A pesar d'aquesta premissa sí que m'atreveixo a apuntar en una direcció: els '*salamons*', en aparença, semblen quelcom lligat a la identitat del col·lectiu social del call, evocada a través del Segell de Salomó. Així ho faig perquè el terme no resulta forà en l'àmbit

<sup>1708</sup> Totes aquestes referències les hi dec al Dr. José Morata, qui em descobrí el patrimoni ligni mallorquí. Una vegada més, gràcies. Esmento que esdevé una 'aproximació' perquè la situació i manteniment de molts d'ells és desconeguda a l'estar emplaçats en propietats privades. Per una imatge d'aquests sostres vegeu l'annex fotogràfic II del Segon Volum (Figs. 411-413, 416-422, 435-438).

<sup>1709</sup> La denominació 'carrer d'en Vilar', segons Josep Maria Quadrado es va mantenir vigent fins l'inici del segle XVIII: *La judería en Mallorca en el siglo XIV*. Palma de Mallorca: Panorama Balear, 1967, p. 73, núm. 99.

<sup>1710</sup> BERNAT, Margalida. «El call de la Ciutat de Mallorca a l'entorn de 1350: espai urbà i població», *Tamid*, 4, 2002-2003, pp. 111-136, esp. 113-116.

<sup>1711</sup> Vegeu la nota 1685.

constructiu de la Corona d'Aragó. En aquest sentit resulten pertinents, a pesar de ser posteriors, les cites sobre el muntatge i reparació del vitrall del Portal dels Apòstols de la Catedral de València, referit com 'lo Salamó'. El 1462, el fuster Joan Amorós realitzà una sèrie de compres a fi de procedir al muntatge de la rosassa, en forma d'estrella de vuit puntes: «[...] Item més doní e paguí a la muller den Vallés corder trenta huys sous VI diners per XXXVIII lliures VI onzes de corda de cànem que prenguerem com muntaren lo Salomó pres la en Johan Amorós[...]».<sup>1712</sup> Posteriorment, el 1477 se'l reparà: «[...] Item la vidriera gran apellada lo Salamo que es sobre lo portal dels apòstols en la qual hac cent e sis panys e més de sexanta forats [...]».<sup>1713</sup>

### 14.3 Establiment i abast productiu d'una escola de pintura a la ciutat de Mallorca

Retornant a l'àmbit iconogràfic, els distints autors ocupats d'algunes de les mencions sobre els sostres pintats mallorquins al·ludien a l'existència d'una sèrie de variables decoratives en comú. És evident que els seus processos de policromia estigueren exempts d'al·lusions figuratives, només vistes en les tauletes procedents de l'Almudaina i avui part de la col·lecció del Museu de Mallorca (NIG 23725, NIG 23726 i NIG 23727).

És interessant observar com a pesar d'individuï dos tipus d'expressions vegetals les dues apareixen combinades amb motius cal·ligràfics d'origen àrab més o menys estilitzats. Un primer grup el conformen l'embigat de Can Pontivich, el desaparegut forjat del carrer Sant Gaietà 5 i el sostre emplaçat a la galeria del casal de Can Martí Feliu i que José Morata considera aliè a l'arquitectura, sent un exemplar que hi fou reubicat en època incerta [Figs. 191, 723].<sup>1714</sup> A pesar de no haver pogut visitar el darrer immoble la hipòtesi sembla possible ja que la decoració no concorda amb la resta d'embigats conservats i fotografiats per José Morata tant a la planta baixa com al primer pis [Figs. 192-193].<sup>1715</sup> En tots tres els roleus vegetals inunden la superfície del sostre. En el cas de Pontivich les tiges acaparen l'espai disponible en les cares inferiors de les

<sup>1712</sup> IBÍDEM, p. 157.

<sup>1713</sup> CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la seo. Geometría e inspiración bíblica* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. Vicente García Rose i el Dr. Federico Iborra). València: Universitat Politècnica de València, 2014, pp. 154-175, esp. 156.

<sup>1714</sup> Sobre el casal de Can Martí Feliu vegeu la fitxa 0261 de la base de dades de la UIB «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca. Ref: HAR2016-77032-P».

<sup>1715</sup> Vegeu les fitxes 0008 i 0015 de la base de dades de la UIB «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca. Ref: HAR2016-77032-P».



bigues i les taules d'empostissat. L'efecte visual és el d'una planta enfiladissa que només s'interromp en els bogets, monogràficament policromats amb alternances cal·ligràfiques de dualitat cromàtica [Figs. 435-436]. Enriqueixen el conjunt els motius inscrits en la fusta; palmetes per les posts del perímetre inferior i rosetes i flors de lis per pels cassetons del centre i els laterals de l'estructura [Figs. 56-60]. El forjat de Sant Gaietà era més auster tal i com menciona Elvira González, d'acabats llisos i exempts de decoració.<sup>1716</sup> Probablement la iconografia fou suprimida en aquesta secció perquè resultava la menys visible o evident a simple vista.

Respecte aquests tres exemplars en particular, només del procedent de Can Pontivich se'n tenen detalls històrics. En les cares laterals de totes i cadascuna de les seves bigues es repeteix el mateix llenguatge heràldic: *faxes* en or i gules, en al·lusió al govern mallorquí, i una sèrie d'escuts intercalats amb camp d'atzur i flors de lis en plata disposades en 3-2-1. Magdalena de Quiroga ha identificat als Montçó com a titulars d'armes.<sup>1717</sup>

La branca familiar, oriünda de Lleida i dispersa entre Barcelona i Mallorca, participà en l'empresa militar de la conquesta i, en conseqüència, es beneficiaren del repartiment feudal sent Guillem de Montçó el primer membre documentat l'any 1312. Major informació es té de la generació posterior, Guillem de Montçó (1368), qui pertanyia al braç noble de la Ciutat a diferència del seu avantpassat Pere de Montçó (1313-1321).<sup>1718</sup> El casal de Pontivich, arquitectura per la que fou projectada el sostre, disposat en la seva planta noble, estava ubicat proper al convent de Santa Clara, gairebé en el llindar amb el Call, front la seva porta major. La parcel·la urbanística ocupada, el 1390, es coneixia com la placeta dels Montçó, sent aquest un indicador de la seva prominència social.<sup>1719</sup> El de Pontivich és un dels sostres mallorquins amb major profusió d'elements inscrits i motius pictòrics, quedant tota la seva superfície ocupada, quelcom que denota els esforços versats en la seva producció.

<sup>1716</sup> GONZÁLEZ, Elvira. «Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. In memoriam», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 386-387.

<sup>1717</sup> QUIROGA, Magdalena. *Patrimoni heràldic...* ob. cit., pp. 208-209.

<sup>1718</sup> IBIDEM, p. 208.

<sup>1719</sup> IBIDEM, p. 209.

Un segon grup de sostres el componen els exemplars de la sagristia de la Catedral de Palma (ca. 1318), les posts que remataven el corredor dels ciris (ca. 1328), les restes dels sostres de les galeries del claustre de Sant Francesc<sup>1720</sup>, l'embigat descontextualitzat de la Fundación Juan March, el de la planta noble de Can Campaner (carrer de Can Campaner 6), el desaparegut de Can Bonapart<sup>1721</sup>, el de la planta baixa de Can Granada (carrer de Can Granada 10), els forjats de la planta baixa i noble de Can Martí Feliu (carrer de Can Martí Feliu 7), el conjunt ligni de Can Serra i de la casa del carrer Sol 10 i els de les plantes nobles de les cases del carrer de la Puresa 6, Sant Jaume II i carrer de la Portella 6 [Figs. 79-80, 181-182, 188, 190, 192-194, 717-718, 724-726].<sup>1722</sup> En tots ells van repetint-se flors de tonalitats rosades i blaves, emmarcades per volutes vegetals sobre un fons de vermelló. En els llistons s'aprecien les estilitzacions cal·ligràfiques, molt més sublimades que les dels sostres de Can Pontivich o Sant Gaietà 5.<sup>1723</sup> Els sostres de Can Campaner i del carrer de la Puresa, com el de Sant Gaietà, resulten de fàbrica més modesta, a l'estar policromada la secció del seu entrebigat amb tintes planes. En canvi, les plantes nobles de Can Serra i Can Granada ostenten unes estructures amb motlures i encofrats que enriqueixen i vestien l'interior, amb els cassetons replets de motius inscrits que en origen haurien gaudit d'una aplicació de colradures en or o plata atorgant-li un caràcter sumptuós.

D'entre tots ells només s'ha pogut identificar l'heràldica de l'embigat de la galeria gòtica de Can Martí Feliu, considerat el més antic respecte els altres dos conservats a l'immoble. Bartomeu Bestard i Maria Lluïsa Alomar atribueixen els escuts amb camp d'atzur, flor de lis amb creu trevolada al cim de sable i bordura de gules amb besants d'argent a una branca menor de la família Sagarriga, identificant a Dalmau de Garriga com a possible titular i promotor, qui fou tercer governador del Regne entre 1302 i 1306 [Fig. 727].<sup>1724</sup> Aquesta cronologia primerenca és compatible amb l'establiment d'aquest

<sup>1720</sup> De l'annex I del *Segon Volum* (Imatges: Primera Part), vegeu les figures 1-8.

<sup>1721</sup> Vegeu el subcapítol «2.1.3 Pèrdues urbanes: el casal dels 'Bonapart'», corresponent a la *Primera Part*.

<sup>1722</sup> Per major informació i descàrrega fotogràfica vegeu les fitxes 0490, 0483, 0495, 0494, 0005, 0470, 0008, 0015, 0210, 0492, 0200 i 0493 de la base de dades de la UIB «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca. Ref: HAR2016-77032-P».

<sup>1723</sup> Vegeu el subcapítol «11.3.2.2 Desvetllant concentracions epigràfiques àrabs i decoracions cal·ligràfiques: el corpus ligni valencià i mallorquí», corresponent al *bloc valencià*.

<sup>1724</sup> BESTARD, Bartomeu; ALOMAR, Maria Lluïsa. «Els escuts medievals de Can Feliu, Palma» a, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (Coord.). *El patrimoni menor: actes del Vè Congrés 'El Nostre Patrimoni Cultural'*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 1999, pp. 191-198, esp. 192 i ss.

llenguatge abstracte i fecund en l'univers ligni mallorquí ja que del corredor dels ciris i de l'embigat de la sagristia de la Seu proporcionen una cronologia perfilada i afí sobre la que assentar la recerca, fixant un punt de partida per la seva gènesi.

#### 14.3.1 Un marc cronològic: alguns casos documentats

La sagristia de la Seu, emplaçada al cos baix de la Capella de la Trinitat, és una de les parts més antigues del temple, amb un impuls constructiu deutor del primer sobirà del Regne Privatiu, Jaume II de Mallorca. Les obres de la fàbrica catedralícia s'encetaren vers 1306 per la part oriental, en la part externa de l'antiga mesquita. El projecte de la capella elevada fou un dels primers objectius de la monarquia mallorquina, tal i com testimonia el testament de Jaume II (6 de febrer de 1306).<sup>1725</sup> Foren necessàries dues dècades per veure conclosa l'obra, perpetuada per Sanç I. El panteó reial, amb aquesta disposició en altura i de símil arquitectònic amb la capella palatina de Perpinyà, era suportada per una sala baixa voltada que serví de sagristia i amb una clau de volta decorada amb l'armoria reial.<sup>1726</sup> D'entre les tres estances que componen aquest espai inferior, en la més meridional és on es descobrí el 2012 un embigat policromat. Les cares laterals de les seves jàsseres revelaren al·lusions als reis de Mallorca, amb *faxes* en or i gules. La decoració, a banda d'habitual en els sostres mallorquins, es fa ressò de l'espai simbòlic que ocupa. Les cartel·les d'*escudets* que les interrompen fins a quatre vegades per secció mostren unes creus florinades, que Bartomeu Bestard vincula al bisbe Guillem de Vilanova (1304-1318), fet que sembla plausible atenent l'arc cronològic proporcionat per Joan Domenge a aquesta etapa inicial de la Catedral [Fig. 728].<sup>1727</sup> Per tant, l'embigat de la sagristia és una de les recuperacions lígnies més antigues de Palma, un testimoni feient de l'aplicació plàstica d'aquesta característica vegetació. Un llenguatge que anà assentant-se duran el primer terç del segle XIV, aplicant-se igualment en les posts inferiors del corredor dels ciris.

<sup>1725</sup> Per una transcripció del document vegeu: DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu...* ob. cit., p. 133 (nota 12). DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca...* ob. cit., p. 128 (nota 23).

<sup>1726</sup> Joan Domenge considera que aquestes cavitats inferiors haurien pogut tenir un interès funerari en origen, a mode de mausoleu a doble nivell: *L'obra de la seu...* ob. cit., p. 134.

<sup>1727</sup> BESTARD, Bartomeu. «L'heràldica medieval a la Seu de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, 2000, pp. 79-88, esp. 85-86.

L'any 1327, Guillem Vilar pavimentava el corredor amb guix i trespol, sent aquesta una de les primeres mencions a aquesta estructura volada, en forma de balcó monumental que circumdava tota la Capella Reial, sent visible des de l'absis.<sup>1728</sup> Un any després, es construïa el passatge, concretant-se en el llibre de fàbrica la implicació del fuster Bernat Vilar i el pintor Martí Mayol, qui en decorà les posts que en remataven el perímetre inferior:

«[...] Item costaren daportar al obrador den Bn. des Vilar fuster

per obrar aquí ls 6

Item obra lo dit Bn. des Vilar a la sua butiga adoban les

dites taules e cavan los rams per V dies e pagueli a rao

de III s. per dia 15s [...]».<sup>1729</sup>

El 1329, la instal·lació s'havia efectuat ja que el picapedrer Tomàs obrí dos portals que connectaven l'estança dels escolans amb l'escala de cargols i permetien l'accés al corredor dels ciris sense haver de travessar la Capella Reial.<sup>1730</sup> Els Vilar, com ha estat comentat, foren una generació de fusters amb taller establert a la ciutat de Mallorca i d'activitat registrada entre 1309 i 1336. La seva col·laboració amb Martí Mayol, tenint en compte la implicació d'aquest darrer a la Seu, no fou puntual. Se'n coneix una segona interacció, durant la talla i policromia del retaule de Sant Salvador, Sant Blai i Tots els Màrtirs (1336).<sup>1731</sup> Joan Loert, s'encarregà del *reretaule*. Martí Mayol, pel que es desprèn de la documentació, fou un pintor amb taller i aprenents, tal i com detalla el primer llibre de fàbrica de la Seu, on es cita el 1327 a un pintor dit *Johan*, que n'era deixeble.<sup>1732</sup> Pot atribuir-se al cercle de Mayol, de trajectòria més o menys coneguda, la introducció d'aquest llenguatge vegetal i abstracte tant inherent al món ligni de la ciutat de

<sup>1728</sup> DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu...* ob. cit., p. 138. SASTRE, Jaume. «El primer libro de fàbrica y sacristia de la Seo de Mallorca (1327-1345)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 43, 1987, pp. 45-58.

<sup>1729</sup> Font original: ACM, Llibre de fàbrica de la catedral, 1327-1329, f. 10. Font consultada: SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1375*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca, Cabildo de la Seu, 1994, pp. 13, 34-35. Per una transcripció completa del document vegeu l'annex I del Segon Volum (doc. 7).

<sup>1730</sup> DOMENGE, Joan. *L'obra de la seu...* ob. cit., p. 138.

<sup>1731</sup> «[...] Item pague a.N G. Vilar, fuster, per tres dies en los quals feu los ditz tres reretaules e VII banquetz, e entretayla, e feu roses els ditz blanchetz [...] Item pague a.N Martin Mayol, pintor, qui pintà los romanents quatre banquetz [...]»: Font original: ACM.LI de fàbrica 1327-39, f. 52. Font consultada: LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4. Palma de Mallorca: Lluís Ripoll Editor, 1980, p. 50 (doc. 64).

<sup>1732</sup> Font original: ACM, Llibre de fàbrica de la catedral, 1327-1329, ff. 12, 13v-14v, 16, 17. Font consultada: SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica...* ob. cit., p. 37.

Mallorca?<sup>1733</sup> No li puc adjudicar l'exclusivitat de taller però sí que considero que degué ser dels primers artesans en aplicar-lo, creant (potencialment) escola o formant-ne part. Potser en investigacions futures aquestes informacions puguin confirmar-se i matisar-se. La hipòtesi, tanmateix, esdevé altament possible tot i la manca de majors referències. Cal recordar que Martí Mayol s'introduí en el circuit artístic de Mallorca durant la primera etapa documentada del Regne Privatiu, treballant coetàniament amb altres pintors reconeguts, com Francesc Cavaller, Perpinyà Bonaventura, R. Pintor, Pere Valentí i Antoni pintor. D'entre ells, i atenent les seves nòmines, Sebastiana Sabater, Jaume Sastre i Gabriel Llopart destaquen la rellevància dels tres primers mentre Pere Valentí i Martí Mayol han estat considerats pintors 'ornamentalistes'<sup>1734</sup>, quelcom que encaixa amb la feina per ell desenvolupada al corredor dels ciris i amb la seva hipotètica implicació en altres sostres mallorquins. A pesar d'aquesta categorització fou un artesà connectat amb la realitat artística del moment, com demostra la seva col·laboració amb Joan Loert, qui es considera una de les figures més rellevants en l'àmbit de la pintura sobre taula durant el segon quart del segle XIV, vinculat a la personalitat del Mestre dels Privilegis.<sup>1735</sup> Martí Mayol, pare dels pintors Bernat i Pere i del broador Martí Mayol, degué ser molt jove quan participà en els projectes de Bellver i l'Almudaina ja que, l'any 1352, el seu taller continuava actiu i receptiu a nous aprenents.<sup>1736</sup>

Tornant al corredor dels ciris, una altra dada interessant és l'ús d'un traçat geomètric de derivació islàmica en les taules que en recobrien la balconada. La traça era senzilla però summament efectiva, emprant-se en el seu muntatge una gran planxa de fusta, sobre la que s'inscriviren distintes rosetes, a les que s'enclavaren una sèrie de llistons per crear el laberint vegetal i geomètric que tant el caracteritzava [Fig. 729]. No fou un treball de marqueteria orgànic, més aviat una adaptació estètica. Com he comentat, l'aplicació

<sup>1733</sup> Sobre la trajectòria professional de Martí Mayol vegeu: LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina...* ob. cit., pp. 42 (docs. 36-48).

<sup>1734</sup> SABATER, Sebastiana. «La pintura a l'època del Regne Privatiu... ob. cit., p. 35.

<sup>1735</sup> Joan Loert és una de les figures que contribuïren a la renovació del llenguatge pictòric mallorquí, sent part d'un ric filó artístic afí als models italians, que descriuen la personalitat coneguda com 'Mestre dels Privilegis', antiga denominació que agrupa a distints mestres: ALCOY, Rosa; DOMENGE, Joan. «Mestre de Santa Magdalena i Santa Llúcia» a, *Mallorca gòtica...* ob. cit., pp. 131-135. ALCOY, Rosa. «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, 2015, p. 144 (nota 17). He d'agrair-li a Ireneu Visa Guerrero que em deixés llegir la seva tesina de màster inèdita: VISA, Ireneu. *Il Maestro dei Privilegi e la cultura artistica nel Regno di Maiorca nel primo Trecento* (tesina de màster dirigida pel Dr. Alessandro Bagnoli). Siena: Università degli Studi di Siena, 2016.

<sup>1736</sup> SABATER, Sebastiana. «La pintura a l'època del Regne Privatiu... ob. cit., p. 36.

d'aquestes formes i l'ús d'una tècnica tant simplificada per part d'artesans cristians ha de fer-se extensiva a l'activitat artística de l'illa, trobant rèplica en l'embigat de la casa del carrer Portella 6 [Fig. 726].

Per últim, una reflexió sobre l'abast cronològic d'aquest repertori. Queda refermat quan es produí la seva introducció però, quan de temps es dilatà dita tradició pictòrica? Les fotografies proporcionades pel professor José Morata acusen a la diversitat cronològica dels distints exemplars. D'entre tots ells, i a pesar de no haver-se conservat, l'embigat del ja demolit casal de Can Bonapart presentava el seu llenguatge heràldic en escuts cairejats, introduïts en el tardò gòtic. És agosarat pensar que aquest repertori vegetal es mantingué estable al llarg del segle XIV? Potser fins i tot en l'incipient segle XV?

#### 14.3.2 La natura idealitzada: possibles interpretacions per a l'imaginari ligni mallorquí

La massiva aplicació d'aquest llenguatge pictòric en l'esfera domèstica i eclesiàstica parla de la seva seriació i mecanització però això no implicà una manca de valor simbòlic. Els sostres mallorquins s'apareixen com una parcel·la vegetal suspesa, una imatge evocativa del jardí medieval, concepte polisèmic vinculat a l'univers domèstic i cortesà. L'elevada estilització de les branquetes, fulles i flors oferien una imatge contemplativa, de caràcter poètic.

A pesar de no haver-se conservat, no pot obviar-se la seva presència en el claustre de Sant Francesc de Palma. Un espai que era ambiental, el cor verd de l'arquitectura, i alhora mental. La vegetació del sostre induïa a la realitat simbòlica i ideal del jardí, imatge del retir teològic, on practicar la introspecció (*claustrum animae*).<sup>1737</sup>

En els espais nobles, com podien ser les plantes nobles de les cases referenciades, la dimensió conceptual del sostre permetia espaiar les fronteres arquitectòniques i ambientals de l'interior domèstic. Una solució formal que aportava prestigi, que s'alienava amb aquests espais més representatius i públics facilitant-ne una atmosfera

<sup>1737</sup> SALVESTRINI, Francesco. «Il giardino monastico» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «Patri, verzieri e pomieri». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali* 2. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, 2017, pp. 99-117, esp. 108 i ss.

bella i metafòrica, que s'activava amb la interacció social desenvolupada en el seu recinte 'tancat'.<sup>1738</sup>

---

<sup>1738</sup> PIRILLO, Paolo. «Il giardino delle 'case da signore' (secc. XIV-XV)» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «*Patri, verzieri e pomieri...* ob. cit., pp. 119-130.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS

DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

## **TERCERA PART**

ELS SOSTRES PINTATS MEDIEVALS. CONCLUSIONS

## ***PART THREE***

*MEDIEVAL PAINTED WOODEN CEILINGS: FINAL FINDINGS*



## ELS SOSTRES PINTATS MEDIEVALS. CONCLUSIONS

### DEFINICIÓ I REALITAT PATRIMONIAL

La professora Maria Giulia Aurigemma, a propòsit els sostres pintats expressà el següent:

«Quel che è importante in questo genere di espressione artistica è il perfetto connubio tra chi lavora il legno e chi lo dipinge, pittori e carpentieri che lavorano in collaborazione con gli architetti – ma usano un repertorio e allo stesso tempo la loro creatività sia pure di medio livello; vedendo la cospicua produzione scientifica degli ultimi anni sull'argomento, credo che, oltre ad uno ampio stato degli studi, un atlante potrebe rivelari percorsi, affinità e sistemi di bottegue utili per la nostra disciplina (la storia dell'arte)». <sup>1739</sup>

El procés de construcció i decoració de sostres, efectivament, formava part d'una experiència cooperativa entre distints artesans. La documentació i l'estudi de casos, com s'ha exposat, permeten aprofundir en les connexions entre fusters i pintors, no necessàriament part d'un sistema de treball fix, opció que tanmateix existí en forma de tallers múltiples. Abans de sintetitzar la seva relació m'interessa aportar altres dades que ajudin a perfilar-ne una definició, exposant la seva idiosincràsia més enllà d'aquesta característica que fou inherent a la seva naturalesa arquitectònica. Els sostres pintats presenten una sèrie d'especificitats en comú, amb independència del seu context artístic i cronologia: són llenços de superfície variable, repleta de textures gràcies als distints elements que els componen, quelcom que determina la tipologia estructural i foren habitualment saturats amb abstraccions, figuració i paraules. La iconografia els permeté superar el seu caràcter estructural i utilitari, connotant-los, contribuint a la dimensió simbòlica dels seus contenidors des de la seva disposició en altura.

Aquesta magnitud física i procliu densitat visual atreuen la mirada d'aquells que s'internen en aquests interiors, ja siguin àulics, domèstics o eclesiàstics. Al travessar-los s'experimenten canvis de perspectiva, proporcionats per l'espectacle estètic que acullen

---

<sup>1739</sup> AURIGEMMA, Maria Giulia. «Soffitti lignei dipinti», *Studi Medievali e Moderni*, 1-2, 2011, pp. 337-361, esp. 337-338.

cadascuna de les seves peces. D'aquí se'n deriva la seva importància topogràfica, les imatges no hi alternen de forma aleatòria ni els seus repertoris iconogràfics han de considerar-se marginals. La historiografia ha acabat per desmentir aquest tòpic, cimentat en una manca d'anàlisi i per mirades sobrepassades front el seu dens imaginari. Aquells que afortunadament han conservat tot el seu esplendor s'apareixen com autèntics universos decoratius, característica que els hi ha valgut el sobrenom de 'cels pintats'.

La seva valorització com béns patrimonials d'interès històrico-artístic, més que contemporània, és fruit de les sorolloses i necessàries reivindicacions realitzades en els darrers trenta anys. La seva realitat històrica ja forma part del circuit acadèmic tot i que encara s'està lluny de fer-los justícia enterament. El seu abast en el paisatge occidental europeu és massiu. Les notícies intermitents sobre noves descobertes donen idea de la provisionalitat, o més ben dit flexibilitat, del corpus actual, amb un horitzó ampli, obert a l'acollida de noves propostes d'estudi. En aquest sentit no pot negar-se la perseverança demostrada per investigadors, restauradors i tècnics de l'Administració Pública, que porten temps organitzar-se i treballant conjuntament en la seva recuperació, protecció, anàlisi i divulgació. Tot i el risc de reiteració he de tornar a subratllar la feina i l'activisme d'organismes com l'associació francesa RCPMM, que els ha presentat internacionalment com un camp de coneixement a explotar. En rescato les paraules de Monique Bourin que, tot i realitzades l'any 2011, encara tenen vigor:

«[Ouvrages rares?]: Non qu'ils aient été rares au Moyen Âge, bien au contraire. Beaucoup d'églises avaient reçu une charpente peinte et la plupart des demeures patriciennes en comportait. Mais ces décors de plafonds appartiennent le plus souvent à des demeures privées. Ils y sont restés cachés, invisibles pour le grand public, à la différence des églises ou des châteaux dont l'ampleur et la somptuosité éclatent à la vue de tous. Qui plus est, ils ont beaucoup souffert, de la part même de leurs propriétaires. Puisqu'ils n'étaient plus dans l'air du temps, on les a cachés. Qu'une charpente de plancher peinte ait été masquée sous un plafond en lattis de plâtre donne la chance

qu'on retrouve aujourd'hui intacte, dans tout l'éclat de ses couleurs. La suie qui, dans des pièces enfumées, a recouvert le décor s'enlève assez aisément [...]».<sup>1740</sup>

La *Primera Part* d'aquesta tesi doctoral és bon reflex d'aquesta situació i criteri. La Comunitat Valenciana, des de la seva constitució, ha anat potenciant la seva capacitat d'empara envers el patrimoni del que és custodi, millorant la seva relació amb els sostres pintats medievals dispersos per tot el seu territori. Els embigats del Palau de l'Almirall i les cobertes d'esglésies com la de Santa Maria de Lliria, de l'Assumpció de la Verge a Vallibona o la de Sant Pere de la Pobla de Benifassà són exemple dels rescats perpetrats gràcies als processos de restauració impulsats des del sector públic. Les fundacions privades tampoc s'han quedat enrere, l'antic Palau Joan Valeriola, en la seva conversió en la Fundación Chirivella Soriano veié recuperats importants metres de superfície lígnia que avui poden disfrutar-se en un ambient museogràfic i obert a la ciutadania. Aquesta nova situació ha gaudit d'un celebrat efecte colateral: el creixement d'una major consciència cultural. València no només pot ser atractiva per l'oferta tradicionalment proporcionada. Hi ha d'altres formes de dinamització disponibles, tot i que menys conegudes. Respecte els sostres pintats, la ciutat permet apropar-s'hi i conèixer exemples interessants, sobretot procedents de l'àmbit domèstic.

Ara bé, el panorama és molt més divers i resulta necessari el desplaçament per província per descobrir les seves cobertes eclesiàstiques, les més cromàtiques de la sèrie i amb un repertori figuratiu més ric. Que els sostres valencians s'hagin entès com una riquesa que cal protegir i mantenir és gràcies al tàndem realitzat entre la Direcció General de Cultura de la Generalitat Valenciana i el món de la recerca. No és que s'hagin unit en un projecte en comú prèviament pactat, però els seus interessos han estat convergents. Investigadors com Amadeo Serra, Teresa Izquierdo, Federico Iborra, Liliana Palaia i Juan Vicente Marsilla han contribuït des de la universitat a descobrir la fusteria medieval valenciana. Arturo Zaragozá, en qualitat d'inspector de patrimoni, s'ha encarregat de donar visibilitat als resultats de les restauracions, col·laborant amb tècnics assidus en dits processos com Fernando Vegas i Camila Mileto.

---

<sup>1740</sup> BOURIN, Monique; SOURNIA, Bernard. *Images oubliées du Moyen Age: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon, 2011, p. 11.

Molt diferent és el grau de consciència de les Balears, especialment respecte el seu patrimoni ligni gòtic. Autors com Marcel Durliat, Josep Francesc Ràfols o Gabriel Llompart proporcionaren en el seu moment breus notes sobre l'existència de sostres en l'àmbit mallorquí. Una presència només recollida parcialment en els estudis de Bartolomé Ferrà entre 1895 i 1903 i en els conduïts per Joana Maria Palou i Luis Plantalamor el 1974, que aportaren una primera aproximació del corpus conegut. En els darrers anys s'han impulsat restauracions, com la recuperació del sostre de la sagristia de la Catedral de Palma el 2012 i el trasllat del forjat de Can Pontivich al Museu de Mallorca a finals dels anys 70, abans la demolició d'aquest immoble. Altres han denunciat la manca d'un protocol d'actuació front situacions patrimonials fràgils, com el perillós estat de conservació de l'estructura de Can Serra, alberg d'un conjunt de fins a cinc embigats, i del que manca un projecte de recuperació. És cert que les inversions en el sector cultural són limitades però la situació porta dilatant-se durant diversos anys i encara resulta incert el futur de l'edifici.

També s'ha denunciat la manca de sensibilitat mostrada per les autoritats quan, després del fatídic incendi del polígon de Son Fuster el 2007, es perderen dos exemplars: el sostre de la casa del carrer de Sant Gaietà 5 i l'entaulat de Can Verí. Les seves despulles i cendres només foren recollides després del toc d'atenció dels mitjans de comunicació locals. En silenci, el professor José Morata, conscient d'aquest desconeixement i aparent despreocupació anà confeccionant una base de dades que ara ha vist la llum, revelant més de seixanta referències a embigats només en l'àmbit de Palma de Mallorca, en la seva majoria presents en propietats privades d'origen medieval. Potser la seva publicació permeti avançar i posar de manifest un luxe ocult per molts. L'entramat medieval de la ciutat, sens dubte, encara té molt a desvetllar. El seu micro univers ligni és paradigmàtic i un contrapunt al patrimoni conservat a l'Aragó, Catalunya i València.

Aquesta ambivalència pot perfectament extrapolar-se a d'altres regions i països i, en certa manera, permet explicar el tractament generalitzat proporcionat als sostres i les causes de la seva fluctuant presència en els anals de la història de l'art. Centrar el discurs en la Corona d'Aragó permet conèixer la seva història, fer-ne balanç i crítica per donar pas a nous interrogants que permetin presentar els seus sostres com a cultura viva. Resulta grat veure'ls capaços de protagonitzar, més enllà d'articles i monografies

científiques, documentals televisius com *Los cielos españoles* (2019). En ell es defensà la seva vàlua i es lamentà el seu espoli, vertebrant-se a través el cas aragonès i les activitats fraudulentas perpetrades pel traficant d'art Arthur Byne. L'orfanat dels seus contenidors arquitectònics originals és d'una extraordinària potència visual, bandera d'una inconsciència ja no permesa i reflex de les pràctiques del col·leccionisme de principis del segle passat. Sense les investigacions prèvies de José Miguel Merino de Cáceres i María José Martínez el documental no hauria estat possible.<sup>1741</sup> La recerca és imprescindible i es demostra, un cop més, com al descentralitzar-se del seu circuit més estricte i al acotar-se i adaptar-se el seu discurs es converteix en una eina útil per totes aquelles persones interessades en l'art i no necessàriament familiaritzades amb l'argument. Només així els sostres podran viatjar en la memòria col·lectiva. Quants d'ells, després d'inversions en la seva restauració, romanen en silenci en petites esglésies o antics palaus urbans, a l'espera.

És per això que tot i la meua crítica a l'ús i aplicació del terme '*mudèjar*', per les confusions que pot arribar a generar, s'ha de reconèixer que els sostres començaren a valorar-se gràcies a la seva introducció de la mà de José Amador de los Ríos el 1859.<sup>1742</sup> És feina dels estudis actuals, i les noves generacions d'historiadors, cercar nous paràmetres que revolucionin el mètode d'estudi, prenent distància de la mirada i assumpcions del segle XIX per acabar de desbancar la seva popularitat en l'àmbit divulgatiu. Tot i així el fenomen del '*mudejarisme*' esdevé convenient si es desitja comprendre quin paper jugà l'art en la formulació de la identitat '*espanyola*'. Les aportacions de la professora Ascensión Hernández han demostrat fins a quin punt esdevé paradigmàtic el concepte '*mudèjar aragonés*', que ha quedat implantat com una categoria artística amb entitat i personalitat territorials.<sup>1743</sup> L'encavallada de la Catedral de Terol gaudeix d'un impacte sense precedents en la historiografia de la Corona d'Aragó, una notorietat derivada de la seva tipologia estructural, emmirallada en els models almohades, i les seves particularitats artístiques. Un imaginari que aconseguí

---

<sup>1741</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: «El Gran Acaparador». Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

<sup>1742</sup> DE LOS RÍOS, José Amador. *El estilo mudéjar en arquitectura*. París: Institut d'Etudes Hispaniques, 1695.

<sup>1743</sup> HERNÁNDEZ, Ascensión. «En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental», *Imaginario en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX. Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, del 14-16 de septiembre*, 2016. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 353-396, esp. 355-358.

liderar un debat extremadament estimulante, de veus potents i divergents que es qüestionaren la validesa de les hipòtesis sobre l'existència d'un programa iconogràfic únic.<sup>1744</sup> La seva influència posterior s'ha fet notar, com posen de manifest algunes de les lectures proposades sobre la coberta de l'església de Santa Maria de Llúria.<sup>1745</sup>

A banda de les tendències historiogràfiques, que han tendit a il·luminar certes obres, la situació patrimonial de molts sostres també ha donat peu a retrobaments tardans i, en conseqüència, el seu recorregut esdevé molt més limitat. Històricament han estat unes obres mal gestionades, sovint sepultades sota voltes modernes que n'han acusat la seva conservació o directament les han amputat. En altres casos també les han salvat del seu espoli i destrucció. La coberta original de la parròquia de Vallibona passà inadvertida durant la Guerra Civil Espanyola mentre que, al mateix temps, diverses taules procedents del sostre de l'església de Santa Maria de Llúria desaparegueren. La seva supervivència és fràgil, molt dependent de les inversions que facilitin el seu rescat o procurin aquells elements necessaris i condicionants per la seva correcta exhibició. Aquesta premissa s'ha vingut remarquant al llarg de la tesi perquè és primordial que els sostres, abans d'abordar-se, comptin amb un escrutini acurat sobre la seva situació: Quines parts han estat alterades? Hi ha hagut moviment de taules? Quins elements o seccions li manquen? Respondre aquestes preguntes és bàsic per poder argumentar amb solidesa la seva interpretació. Sobretot perquè es tracta d'unes obres amb jerarquies variables en el seu repertori iconogràfic, que venen determinades per la seva ubicació i visibilitat en l'engranatge ligni. Aquesta visió és la que ha vertebrat l'estructura de la tesi, ordenant la informació compilada per seccions temàtiques (patrimoni i anàlisi de la iconografia medieval), a la vegada que dóna sentit a l'argument de manera transversal i atenant al que considero que són les seves necessitats.

---

<sup>1744</sup> MORALEJO, Serafín. «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Actas. V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984)*, Vol. I. Barcelona: CEHA, 1984, pp. 89-112. SANTIAGO, Sebastián. (Coord.); RABANAQUE, Emilio; NOVELA, Ángel; YARZA, Joaquín. (Authors). *El artesanado de la catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. SANTIAGO, Sebastián. «El artesanado de la catedral de Teruel como imago mundi», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo; Arte: Teruel 1981*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1982, pp. 149-156. YARZA, Joaquín. «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo- Teruel 1975*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, 1981, pp. 41-70.

<sup>1745</sup> CIVERA, Amadeo. «El ginat de l'església de la Sang de Llúria, espill o imatge del món medieval», *750 Aniversari de la Carta de Poblement*. Llúria: Ajuntament de Llúria, 2007, pp. 275-279.

## NATURALES ARQUITECTÒNICA: ESPECIFICITATS CONSTRUCTIVES

Els sostres formen part de l'essència de les arquitectures. No hi ha espais que escapin de la seva presència, trobant-se en tots aquells escenaris que formaren part de la societat medieval: l'àulic, el civil, el domèstic i l'eclesiàstic. L'esfera pública i la privada els empraren com instruments còmplices, amb una oferta morfològica variable. Entre les abordades en aquesta investigació abunden els forjats, aquests tendals de bigues que creen una estructura plana, estesa en posició horitzontal amb un doble propòsit: acomplir la funció de suport del pis superior i proporcionar un llenç pictòric apte. Les cobertes a doble vessant en combinació amb l'arquitectura d'arcs diafragma abundaren en els sectors eclesiàstic i industrial. Aquesta concreció en els territoris de la Corona d'Aragó derivà d'una major gama i d'una àmplia i anterior trajectòria peninsular d'origens polaritzats.<sup>1746</sup>

Les encavallades de la Catedral de Terol i dels Jardins d'Alfàbia responen a models almohades, distingint-se de la resta d'exemplars que formen part del corpus. Determinades esglésies valencianes, com les de Lliria, Onda, la Godella, Xàtiva, València i el santuari de Penyarroya de Tastavins al baix Aragó ostenten *almizates*. Aquesta solució central per 'tancar' els angles de les cobertes fou atípica en l'arquitectura clàssica occidental, trobant els seus antecedents en les encavallades islàmiques. A diferència d'aquestes, els *almizates* implantats durant el procés de colonització cercaven una funció estètica més que essencial, convertint-se en un complement espectacular. La seva incorporació enriquia el conjunt trencant la disposició dels compartiments decoratius laterals, els faldons, sorprenent amb el canvi d'inclinació i ostentant un llenguatge decoratiu diferenciat. Aquesta distància tècnica amb l'arquitectura islàmica s'explica a través del pòsit artesà inherent al territori i els exemples que hi seguien dempeus, però revela molt més. Per què la translació d'aquest element fou parcial? Per què no es mantingué la seva funció estructural? Els 'falsos *almizates*' funcionen si se'ls entén com una digestió del passat immediat, són un híbrid. Les cobertes que l'incorporaren foren fruit d'una simbiosi entre dues tradicions constructives, de les que s'aprofitaren aquells recursos arquitectònics i plàstics que millor encaixaven en l'espai on anaven destinades. Com s'ha pogut demostrar, les cobertes eclesiàstiques

---

<sup>1746</sup> NUERE, Enrique. *La carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Lería, 2000.

vehicularen missatges d'interès que contribuïen a l'enaltiment de l'Església i el seu paper polític durant la gènesi del Regne de València.

El foment d'un model d'església fou quelcom intrínsec a l'urbanisme de la colonització. Es necessitava configurar un nou paisatge monumental que evidenciés el canvi. La viabilitat vingué acompanyada de la fusió entre pedra i llenyam. De la seva aplicació se'n conserva el magnífic testimoni documental d'Olocau del Rei, amb data el 9 de novembre de 1296.<sup>1747</sup> Els detalls exposats en el contracte, de 51 capítols, proporcionen el nom del mestre d'obres, Melià Malràs, a qui fou confiada la construcció de l'església per part del Comú de la vila. La seva perícia constructiva hi queda implícita, sobretot pel detall de les condicions temporals i materials requerides i per la concreció de les dimensions que havien de tenir les distintes peces de fusta per poder procedir al seu assemblatge. Que en el contracte ja quedés estipulat el temps del que gaudia el mestre per completar la tasca denota com ambdues parts eren conscients de la complexitat i potencial durada del treball encarregat.

Altra documentació permet continuar refermant el coneixement i la demanda dels tipus arquitectònics disponibles. Així s'explicita en documents catalans i mallorquins. Gràcies a Gabriel Llopart es té coneixement de dos contractes d'obra referents a teginats, ambdós de finals del segle XIV i corresponents a immobles privats en l'àmbit del call de Palma. Els promotors es mostraren segurs de la tria, entre ells Nicolau Rigau (1368).<sup>1748</sup> El 1389, Omar Benjamín, metge jueu, encarregà al fuster mallorquí Pere Pasqual un embigat *a biga i cabiró*: «a biga e cabiró *cum* bugets *et cum* tribus salmons de fusta *bene* lavorada, *in qua cooperta erunt* de vint bigues ensús *cum* permòdols». <sup>1749</sup> Es tractava d'una solució força popular, trobada amb assiduitat en sales nobles i que perdurà de forma estandarditzada entre els segles XIII i XV, tal i com permeten

---

<sup>1747</sup> GARCÍA, Vicente. «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey», MIRA, Eduard; ZARAGOZA, Arturo (Dir.). *Una arquitectura gótica mediterránea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 169-174.

<sup>1748</sup> LLOPART, Gabriel. *Miscelánea documental de pintura y picapedrería mallorquina*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 1999, p. 71 (doc. 142a).

<sup>1749</sup> LLOPART, Gabriel. «Sobre construcció i urbanisme cristià i jueu a Mallorca (segle XIV)», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 59 (doc. 5).



confirmar les obres i la documentació conservades.<sup>1750</sup> Així mateix, el 8 d'abril de 1472 el fuster Martí Salort I fou l'artífex de dos teginats per la casa de Joan Nicolau: el primer *a biga e fulla* (la primera cuberta so és la pus baixa biga e fulla sia acabada de mà de fuster) i el segon *a biga e cabiró* (semblant de una cuberta que el dit Salort ha ya feta a huna cambra del dit alberch ço és a biga e cabiró).<sup>1751</sup> El primer i el més simple consistia en un desplegament de bigues carregades sobre les parets mestres, amb una successió de posts posades perpendicularment a sobre, sense l'ajut de cabirons ni tampoc llistons que dissimulessin les juntes. Els forjats *a biga e cabiró* introduïen petites bigues transversals a les majors o principals i el sostre assolí l'aspecte de cassetonat.

En aquest sentit les concòrdies esdevenen útils perquè el notari adjuntava aquesta informació: què demanava el client i el que el fuster es comprometia a executar. El primer era coneixedor de les característiques arquitectòniques de l'obra desitjada i del pagament que implicava mentre el segon posseïa la tècnica. Del segle XV també són els pactes establerts entre el prevere Nicolau Lor i el fuster Simó Carbonell, a propòsit unes cases a Barcelona: «enbigat de bigues de àlber, totes cayra, planeyades, ab listó pintat per les junctes, ab fasquions del dit listó entorn del cayró, ab taula de simal, ab bogets, enbigat». <sup>1752</sup> Tanmateix, tot aquest vocabulari tècnic no revela els 'secrets' d'ofici. La seva transmissió no compta amb receptes escrites sinó que s'aprenia en el taller. Per aquest motiu resulten tant extraordinàries les imatges de l'encavallada de la Catedral de Terol (darrer terç del segle XIII) i de l'embigat de la galeria nord del claustre del monestir de Santo Domingo de Silos (ca. 1384).

Què succeïa quan la tècnica es diluïa? Resulta il·lustratiu l'episodi dels sostres 'a la morisca' traslladats a petició de Martí l'Humà el 1402 de Xàtiva al Palau Reial de

---

<sup>1750</sup> MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats», ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 356.

<sup>1751</sup> BARCELÓ, Maria. «Nous documents sobre l'art de la construcció II», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 211-212 (doc. V).

<sup>1752</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 26.

Barcelona.<sup>1753</sup> La seva instal·lació i adequació requeriren de la crida d'artesans forans com el mestre de mocàrabs Gonsalvo Ferrandis (*mestre d'almocàrnez*), oriünd de Toledo i Ffaraig Degali, procedent de l'aljama de Saragossa i un especialista en el treball de motlures de guix (*entretallador d'algepç*). A Gonsalvo Ferrandis l'avalava un currículum solvent. Amb anterioritat havia participat en les reformes del Palau de l'Aljaferia, en la cúpula de mocàrabs de l'alcova oest del Saló del Tro.<sup>1754</sup> També sembla factible la seva intervenció en les obres del Castell de Formós de Balaguer, a Lleida, sota les ordres del comte Pere d'Urgell, cosí de Martí l'Humà. Una altra dada d'interès és la seva fugida de Barcelona el desembre de 1405, amb la tasca a mig fer i aprofitant l'absència del monarca, qui era a Perpinyà.<sup>1755</sup> El 25 d'octubre de 1405 aquest es posà en contacte amb Enric III de Castella, pregant per la seva tornada a fi de veure acabades les obres.<sup>1756</sup> Sembla prou clar que cap altre fuster en actiu a la Corona d'Aragó podia culminar el que havia encetat Gonsalvo Ferrandis. Queda emfatitzada la raresa i excepcionalitat del sostre adquirit, d'aquí la seva estima àulica, i es demostra el grau d'especialitat de l'artesà castellà, qui retornà al territori català.

Per què resultaven tant complexos d'abordar els sostres 'moriscos'? La producció artística de la Corona d'Aragó no tingué un desenvolupament tant compacte com el que es derivà del model d'assimilació castellà. Els reis d'Aragó, en relació al llegat patrimonial islàmic, foren canviants en la seva actitud, forjant una relació polièdrica i plena de matisos a llarg termini. La continuïtat i la discontinuïtat, el sincretisme, l'emulació, la ruptura o l'assimilació foren ingredients que cada monarca regulà en funció de la conjuntura política a la que s'enfrontà.<sup>1757</sup> Castella trobà en l'arquitectura nassarita la seva pròpia modalitat d'enfortiment regi i, en conseqüència, s'incentivà la digestió del paisatge edilici andalusí. Els mestres castellans, al segle XV, dominaven la

<sup>1753</sup> ADROER, Anna Maria. «Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 71, 1998, pp. 43-52. VENTURA, Agustí. «Enteixinats o cobertes morisques», *Llibre de la fira de Xàtiva*, 1995, pp. 102-103.

<sup>1754</sup> RUBIÓ LLUCH, Antoni. *Documents per l'Història de la cultura catalana mig-eval*, Vol. II. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 376 (nota 1).

<sup>1755</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1979, pp. 56, 162 (doc. 30: ACA, Reg. 2245, f. 44v), 163 (doc. 34: ACA, Reg. 2245, f. 67).

<sup>1756</sup> IBÍDEM, pp. 73, 173 (doc. 74: ACA, Reg. 2250, f. 48).

<sup>1757</sup> SERRA, Amadeo. «An embarrassing legacy and a booty of luxury: Christian attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of València», HARRYS, Mary N.; AGNARSDÓTTIR, Anna; LÉVAI, Csaba (Eds.). *Global encounters, European identities*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010, pp. 77-91.

fusteria denominada de 'taujel', en la que podrien enquadrar-se les obres *morisques* de Xàtiva. Aquest mestratge els convertia en un recurs i una mà d'obra especialitzada que promotors com el rei podien sol·licitar.

La perseverança de Martí l'Humà per gaudir dels sostres respon a la seva particular política artística, que el feu consumidor d'unes fórmules que no eren les normatives a l'època. Es serví i feu ús d'elements que havien estat emprats en contextos arabitzants, com els materials importats de Sicília, provinents d'arquitectures emblemàtiques com el Palau de la Cuba. En aquest sentit, els sostres de Xàtiva complementaven el seu disseny de palau. Tot fa apuntar que el patrimoni islàmic i normand, amb totes les seves ressonàncies simbòliques, hauria estat al servei de la creació d'un aparell polític de representació.

Un projecte que al·ludeix a la paulatina dissolució tècnica i constructiva dels models de coberta islàmics a la Corona d'Aragó, i que reforça aquesta idea de com al segle XV poc es comprenia sobre el seu acoblament, és el corredor dels ciris (1328). Instal·lat a l'absis de la Catedral de Palma de Mallorca fins principis del segle XX hi donava la volta a l'altura del sòl de la Capella de la Trinitat. Es tractava d'una balconada volada, un passatge de fusta treballada i pintada que emulava les formes i estilitzacions geomètriques islàmiques, combinant elements vegetals com rosetes inscrites en la planxa principal amb estrelles de vuit puntes creades per llistons clavats sobre la mateixa. La seva aparent estètica, d'efectiva il·lusió òptica, no deixava de ser un entaulat sobre el que s'havien disposat una sèrie de peces que creaven un laberint harmònic de figures abstractes. La pintura i les rosetes li proporcionaven profunditat mentre que cadascun dels llistons aportava textura creant ombrejats quan la llum de les candeles hi impactava els dies més assenyalats del calendari litúrgic. El seu muntatge no formava part d'un treball de marqueteria orgànic, no mostra la integritat de la denominada fusteria de 'lazo'. La seva autoria correspon a membres de la família de fusters Vilar o Desvilar<sup>1758</sup> i al pintor Martí Mayol. El 1327, Guillem Vilar, s'encarregava de pavimentar el corredor amb argamassa de guix i fragments de fusta. Un any després, el Capítol demanava que s'afegissin unes posts en la part inferior de l'estructura que

---

<sup>1758</sup> CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 211-212.

Bernat Vilar, un cop serrades i portades al seu taller, va preparar (*adoban les dites taules*) i hi *excavà* unes palmetes, dites *rams* en la documentació. Martí Mayor, seguidament, n'assumia la decoració amb colradures daurades (*pintades ab rams dor*).<sup>1759</sup>

És clar que els artesans cristians digeriren les formes islàmiques, obtenint nous resultats que, tot i connectats amb la cultura visual i tradició constructiva originals donaren pas a un llenguatge artístic mestís, d'arrel mediterrània. El corredor del ciris, formalment, no fou pas un *unicum*. Poden adjuntar-se al seu tipus l'entaulat els exemplars procedents de Can Verí, perdut el 2007 en l'incendi de Son Fuster, i el de la casa del carrer Portella 6 de Palma, ubicat presumptament en la seva planta principal.

Les referències al corredor dels ciris constaten allò apuntat per Isabel Companys i Núria Montardit a propòsit el llibre d'obres del Castell del Rei de Tarragona.<sup>1760</sup> Els motius '*excavats*' en la fusta, que poden aparèixer en forma de palmetes, rosetes, estrelles, espirals o d'altres eren feina del fuster i anteriors a la intervenció dels pintors qui, amb les colradures, emfatitzaven la presència del motiu. D'aquesta manera, els fusters, un cop rebien les peces desbastades amb l'aixa, ja serrades, podien procedir a dita tasca juntament amb l'enguixat previ a la policromia. Aquesta és una de les mostres que certifiquen l'absoluta coordinació entre aquests artesans involucrats en el procés creatiu. També gràcies a aquesta especificació queden molt més ben contextualitzades referències com '*la fusta de les roses*', en relació a les bigues que havien de ser entregades a Jaume Cabrera i Berenguer Llopart, pintors encarregats de la policromia dels sostres de la Sala de les Eleccions i de l'entrada major de la Casa de la Ciutat de Barcelona entre març i abril de 1401.<sup>1761</sup>

Entre aquestes tasques prèvies al treball dels pintors també podia tenir lloc la talla dels caps de mènsula, en cas de ser necessari. La documentació mallorquina del segle XIV permet afegir els '*salamons*' a les mateixes. Es tracta d'unes estrelles de fusta exemptes i monumentals que eren encaixades en els embigats i de les que, només a Palma, se'n té

<sup>1759</sup> SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1375*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca, Cabildo de la Seu, 1994, pp. 13, 34-35.

<sup>1760</sup> COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei en temps de Jaume II: edició comentada dels llibres de comptes de l'obra, 1313-1317*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1995, p. 78.

<sup>1761</sup> DURAN, Agustí. «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona» a, *Barcelona i la seva història, l'art i la cultura*, Vol. III. Barcelona: Curial, 1975, pp. 237 (nota 5), 240 (nota 7).

constància en 6 immobles diferents: en els dos sostres conservats a l'Escola de Turisme, els procedents del casal del carrer Sol 10, en el del claustre del Col·legi de la Sapiència, en el del pati del carrer Montisión 11, en el de la planta baixa de la casa del carrer Pelleteria 33 i en el de la finca del carrer Sol 11.

El 24 de desembre de 1322, Samuel Malaquí, jueu, demanà al pintor Guillem Corral que policromés una sèrie de cabirons i llistons així com 'salamons', en relació a un teginat: «[...] *pingere totam fustam cuiusdam camere vestre et unam nayam, viginti una trabis cum suis cabirnis et listonis et cum tabulis parietum cum salomonis et aliis operibus prout pactum et conventum est inter me et vos [...]*».<sup>1762</sup> Podria pensar-se que els 'salamons' al·ludien a un motiu pictòric però per altres referències documentals puc afirmar que el que aquí es demandava era la policromia de la seva estructura, denominada d'aquesta manera per la seva forma en estrella, en al·lusió al segell de Salomó. Com eren els 'salamons' pintats? Probablement degueren ser similars als dels dos forjats de la casa del carrer Sol 10, corresponents a les plantes noble i inferior. Major concreció aporta el contracte entre Omar Benjamin i el fuster Pere Pasqual, del 1389. Com s'ha citat, s'hi concreta que l'embigat a construir havia de ser *a biga i cabiró* i amb 'salamons', quedant clar que era feina del fuster confeccionar-los. Puc assegurar que el terme 'salamó' feia referència a aquestes estrelles monumentals trobades en la fusteria mallorquina perquè hi ha d'altres documents que així permeten constatar-ho.

Resulten il·lustratives les expressions emprades en relació al portal del apòstols de la Catedral de València, quan l'any 1477 se'n reparà el vitrall: «[...] *Item la vidriera gran apel·lada lo Salamo que es sobre lo portal dels apòstols en la qual hac cent e sis panys e més de sexanta forats [...]*».<sup>1763</sup> Amb anterioritat, el 30 d'abril de 1462, el fuster Joan Amoròs n'havia pagat la corda, necessària per al seu muntatge, al que es referien com 'lo Salamó', per la imatge que s'inscrivia en la rosassa: «[...] *Item més doní e paguí a la muller den Vallés corder*

<sup>1762</sup> LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4. Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editors: 1978, p. 49 (doc. 60).

<sup>1763</sup> CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francisc Baldomar. Maestro de obra de la seo. Geometría e inspiración bíblica* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. Vicente García Rose i el Dr. Federico Iborra). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014, pp. 154-175, esp. 156.

*trenta huyts sous VI diners per XXXVIII lliures VI onzes de corda de cànem que prenguerem com muntaren lo Salomó pres la en Johan Amorós[...]*.<sup>1764</sup>

Per tant, el terme no era una indicació imprecisa, tot el contrari, fou emprada en la documentació baix medieval constructiva de la Corona d'Aragó. Les quatre mencions aportades reforcen la seva identificació. Tot i no poder articular el seu potencial discurs simbòlic en els embigats mallorquins, és simptomàtic subratllar que la seva comanda la feren almenys dos membres de la comunitat jueva. Probablement en foren més ja que tots els '*salamons*' coneguts han estat trobats en immobles que en el passat formaren part de l'entramat urbà de l'antic call de Palma. Casualitat o intencionalitat? Intueixo, tot i que manca aprofundir en l'argument, que la seva inclusió no responia a un capritx ni era un element ornamental més. Crec que aquestes peces monumentals podrien haver vertebrat quelcom més profund, lligat a una identitat col·lectiva. Un sentiment de pertinença arrelat en l'àmbit privat i evocat de forma sensorial.

Tanmateix, la seva agrupació, que m'ha estat possible gràcies al professor José Morata, ha aportat dades complementàries a un argument que ja havia estat esbossat: l'organització dels fusters i pintors involucrats en la construcció, decoració i instal·lació d'un sostre. Hi ha fusters que destaquen per les seves nocions arquitectòniques, com Gonsalvo Ferrandis. En altres ocasions es requerien artesans amb coneixements d'encaix bàsics, més aviat centrats en certs aspectes tècnics del muntatge, lligats a l'acoblament de peces. Entre la família dels Vilar, fusters documentats en les primeres dècades del segle XIV per la seva participació en els projectes àulics i religiosos de la *ciutat de Mallorca*, destaco a Bernat Vilar. Entre 1309 i 1310 realitzà dues banyeres destinades al Palau de l'Almudaina, una per la infanta i l'altra per al monarca.<sup>1765</sup> El 1328, com s'ha comentat, s'encarregà de treballar els relleus de les posts de la part inferior del corredor dels ciris. Igualment, en el darrer quart del segle XV, en la remodelació del Palau d'Alaquàs de València, el fuster Bernat Gans s'ocupà del manteniment de les obres lígnies ja col·locades i d'elements de mobiliari com finestres i portes.<sup>1766</sup> El 1480, el

<sup>1764</sup> IBÍDEM, p. 157.

<sup>1765</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina (1309-1314)*, Col·lecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca, 2001, pp. 25, 92, 132.

<sup>1766</sup> GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del Castillo de Alaquàs», *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 39, 2019, p. 138.

fuster Martí Salort I, era contractat pel notari Jeroni Cervià, especificant-se com s'ocuparia de bastir un teginat per una cambra del seu *alberch* així com hi repararia unes portes: «[...] *promet fer la cuberta de la sala qui vuy és cambra de l'aberch del dit Hierònim Servià seguint la cuberta de la dita sala e desfer la que vuy és. E més ha de fer e farà de fet les portes de la finestra qui és dins la dita ara cambra tapada e la qual se té destapar en la forma que sta feta la finestra que vuy és la sala [...]*». <sup>1767</sup>

Aquestes informacions permeten donar sentit a connexions difuses, com la proximitat lígnia i decorativa de l'*almizate* de la coberta del Santuari de la Verge de la Font de Penyarroya de Tastavins amb la porta de fusta que dóna accés al propi temple.

#### POLICROMAR EL SOSTRE: L'ACTE DE CONNOTACIÓ

Què es sap dels 'pintors de sostres'? Que probablement no existiren com a tals perquè, policromar un sostre, en definitiva, consistia en l'aplicació de la tècnica al tremp d'ou. En conseqüència, la decoració de cadascun dels components d'una coberta podia ser encarregada a artesans amb una dilatada o com a mínim coneguda trajectòria en pintura sobre taula. Licia Buttà, en una publicació que veurà la llum properament, argumenta com el sotacor emplaçat en la sagristia de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360) fou policromat pel mateix pintor encarregat del retaule de la Verge del Santuari de ParetDelgada: el mestre Joan de Tarragona. <sup>1768</sup>

Un cas més cèlebre és el de la crida, per part dels membres del Consell de Cent de Barcelona, dels pintors Pere Arcayna, Jaume Cabrera, Berenguer Llopart, Guillem Ferrer, Bartomeu Soler, Jaume Canalies i Francesc Jordi que, a principis del segle XV, decoraren alguns dels embigats de la Casa de la Ciutat. Entre ells destaco a Jaume Cabrera, documentat des del maig de 1394, al comptar-se en la seva nòmina retaules per esglésies de poblacions de la ruralia de Barcelona, de Girona i de l'antiga diòcesi de Vic. <sup>1769</sup> Similarment, el pintor Bartomeu Lunell, establert a la ciutat comtal es traslladà

<sup>1767</sup> BARCELÓ, Maria. «Nous documents sobre l'art de la construcció II... ob. cit., p. 212 (doc. VI).

<sup>1768</sup> BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini: Cori lignei, soffitti e altri luoghi liminari», BUTTÀ, Licia; MASSIP, Francesc; SANCHIS, Raül (Eds.). *El teatre del cos: Dansa i representació a la Corona d'Aragó*. Roma: Editorial Viella (pendent de publicació).

<sup>1769</sup> GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, pp. 85, 92-96.

al convent del Carme de Valls el 23 d'abril de 1400 per decorar unes bigues de coberta.<sup>1770</sup> La seva estadia a la vila fou aprofitada per la realització de tasques 'menors', complementàries a l'encàrrec eclesiàstic principal.

Martí Mayol, més enllà de pintar les taules del corredor dels ciris el 1328 seguí vinculat al projecte de la Seu. El 1336 fou l'encarregat de pintar la predel·la del retaule de Sant Salvador, Sant Blai i tots els Màrtirs mentre Joan Loert s'ocupava del *reretaule* i de les dauradures, assistint-los el fuster Guillem Vilar.<sup>1771</sup> Anteriorment, Martí Mayol, havia treballat al castell de Bellver, per pintar-hi uns escuts (1320). El 1323 es sap que pintà la cambra de la galera reial.<sup>1772</sup>

Marcel Durliat en el seu moment advertí de les similituds tècniques compartides, que poden estendre's a decoratives, entre elements de mobiliari litúrgics amb teginats conservats a Palma, tals com la trona procedent de Sant Jordi del Prat i avui part de la col·lecció del Museu Diocesà.<sup>1773</sup> A la llum d'aquesta agrupació de documents, sense la necessitat d'aportar dades concretes sobre la confecció del púlpit o dels seus artífexs, aquesta relació queda, si més no, contextualitzada. Les restes de policromia que aquest ostenta són anàlogues a cobertes com la de l'oratori de Santa Magdalena d'Inca així com una sèrie d'embigats domèstics de Palma.

Els pintors que policromaven taules que posteriorment formarien part d'una coberta no havien de conèixer necessàriament la seva disposició final. La seva tasca era habitualment prèvia al muntatge, tot i que un cop finalitzat podia ser requerida la seva participació per ultimar retocs o dauradures.<sup>1774</sup> Gràcies a les restauracions i per desgràcia les amputacions, que han donat a conèixer les entranyes de les obres, s'ha

<sup>1770</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls», *Quaderns de Vilanius*, 61, 2012, p. 50. ÍDEM. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls», *Revista Taüll*, 38, 2013, pp. 23-25. MADURELL, Josep. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III Addenda al Apéndice Documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 99 (doc 506: AHPB, Bernardo Sans, leg. 2, man. Año 1400 i doc 507: AHPB, Bernardo Sans, leg. 12, man. Año 1400).

<sup>1771</sup> LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina...* ob. cit., p. 50 (doc. 64).

<sup>1772</sup> ÍBÍDEM, p. 42 (docs. 37, 39).

<sup>1773</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*, Els Treballs i els dies 1. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1964, p. 222.

<sup>1774</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 32. MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals... ob. cit., pp. 357-358. ÍDEM. «La decoració dels teginats», ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia de Catalunya, 2005, pp. 72-76, esp. 72.



pogut confirmar com els pintors policromaven més enllà de la superfície que posteriorment era visible, assegurant que l'encaix de peces no deixés a la vista la fusta sinó el color. Les malaguanyades restes del sostre medieval de la parròquia de l'Assumpció de la Verge de Vallibona així permeten comprovar-ho, sumant-se a d'altres exemples i validant els estudis precedents conduïts per Ana Carrassón i per Jacobo Vidal i Joan Domenge.<sup>1775</sup> En elles es distingeixen fàcilment les traces de dibuix preparatori, tant amb punta metàl·lica com a pinzell. Són línies i marques incises que ajudaven a optimitzar els esforços indicant als pintors quins eren els espais on s'havia d'enquadrar el repertori iconogràfic, facilitant la transferència de les composicions. Aquest recurs resultava imprescindible en un engranatge de magnes dimensions, un puzzle on cada element formava part d'un joc de relació i oposició.

La comunicació entre fusters i pintors havia de ser fluida. Els primers proporcionaven el material als segons, que posteriorment els hi seria retornat, tot decorat, per la seva instal·lació. Els passos a seguir en aquest procés eren necessàriament concatenats i cadascun dels sectors d'especialitat aportava el seu mestratge. Fusters i pintors no tenien l'obligatorietat de formar part d'un mateix grup de treball perpetu, tot i que n'existiren. El corpus d'embigats conservats en el nucli antic de Palma de Mallorca formà part d'una producció mecànica i estandarditzada, amb una homogeneïtat estructural i iconogràfica ben definida i perpetuada en el temps. La seva concentració i la seva transversalitat temàtica en exemplars domèstics i eclesiàstics apunta a la identificació d'un llenguatge formal d'incidència local. En altres casos, els artesans, tot i provenir de distints nuclis productius, compartien espai de treball. El pintors encarregats de policromar i envernissar les taules dels teginats del Castell del Rei de Tarragona (1314), a l'arribar de Barcelona, s'instal·laren als peus de la construcció.<sup>1776</sup> En aquest cas, la pròpia obra afavorí la fluïdesa del seu treball col·laboratiu.

En obres com els sostres, entre les aportacions dels pintors també hi hagué gradacions. El detallisme ornamental jugava un paper clau en certes seccions de la seva topografia. És interessant notar com Santiago Alcolea i Josep Gudiol, en referència a l'obra de

---

<sup>1775</sup> CARRASSÓN, Ana. «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)», MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. Madrid: Ediciones la Ergástula, 2016, pp. 259-288. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., pp. 30-37.

<sup>1776</sup> COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei... ob. cit., p. 71, 130.*

Jaume Cabrera, es referiren al seu perfil com 'pintor ornamentalista'. De Bartomeu Lunell es sap que fou fill de Guerau Lunell, pintor d'escuts, tenint les bigues del convent del Carme de Valls un important component heràldic. Joan de Tarragona, estilísticament, és conegut pel seu preciosisme, que impregna els fons de les bigues i les petites tauletes que conformen el sotacor de la sagristia de la Catedral de Tarragona.

Els motius de base abstracta o figurativa i les inscripcions connotaren els interiors arquitectònics a través l'estructura del sostre que, en la seva suspensió, s'apareixia com una dimensió més, completant-los. Les idees plasmades podien al·ludir a l'auto-representació de l'elit, al gust estètic dels comitents o estar íntimament lligades a la funció que desenvolupava aquell espai. Els seus mecanismes visuals ajudaven a crear un tapís multicolor connectat amb el que succeïa als seus peus. Sostres i arquitectura es retro alimentaven amb les seves respectives aportacions. S'establien vincles bidireccionals entre espai (construcció) i objecte (sostre), un rebotava sobre l'altre. D'aquesta manera, l'acció que tenia lloc en el primer podia veure's validada a través la iconografia i viceversa. Aquesta és una de les raons de ser més essencials dels sostres: ser i prestar-se com un instrument simbòlic. D'aquí, la seva celebritat i constant aplicació.

#### LA CULTURA VISUAL DELS SOSTRES VALENCIANS I MALLORQUINS

Aquesta relació de mirall ha quedat ben retratada a través l'estudi de l'heràldica, que s'ha abordat monogràficament en el *bloc valencià*. La impressió del llenguatge heràldic és present en la producció línia de tota la Corona d'Aragó d'un mode constant, seriat i massiu, ocupant principalment les bigues mestres però també petites taules i fragments. En els bogets i peces de menor esquadra sovint apareixen escuts imaginats, de caire decoratiu, mentre aquelles més visibles i de major superfície acullen el Senyal d'Aragó en combinació alterna amb l'emblema del comitents, quelcom que la documentació menciona com *faxes e escudets*.<sup>1777</sup> L'heràldica és un motiu transversal, que no abandona les cobertes perquè n'aprofita les seves característiques. Les distintes peces que les constitueixen, amb les seves textures i racons variables, que indueixen a la repetició, amplifiquen la disseminació del seu significat.

---

<sup>1777</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... ob. cit., p. 32.

En determinades esglésies valencianes, com les de Lliria, Vallibona, Onda i Xàtiva, els sostres foren els escollits per desplegar un missatge polític i religiós, vinculat al moment de la seva fundació, el procés de colonització. En ells es concreten les traces de la importància del fenomen de la municipalitat. Els senyals parlants de les viles acompanyen les denominades *faxes*, que amb or i gules recobrien l'epidermis de les jàsseres i corretges en referència al poder de la monarquia. Durant les darreries del segle XIII i primeres dècades del XIV, una entitat política jove com el Regne de València, necessitava d'instruments per fer calar el discurs dels vencedors. Les cobertes eclesiàstiques, amb aquesta combinatòria, normativitzaren una fórmula decorativa que donava la mà a la nova configuració de govern, mostrant-se com la cara interna d'un renovat paisatge monumental. Amb aquest concret repertori iconogràfic, ajudaven a definir i imposar una identitat col·lectiva importada. L'exhibició del Senyal d'Aragó era una proclama règia, una remembrança de la figura del rei, la del Conqueridor i els seus hereus, un substitutiu visual del seu poder.

Triar l'espai eclesiàstic per al·ludir al Comú de les viles fou quelcom lligat al seu paper dins la societat de colons cristians, servint com espai de reunió de les seves sessions.<sup>1778</sup> Les esglésies i les parròquies foren erigides com un mecanisme de control, comportant la seva presència la implementació dels rituals de la religió imperant, sovint sobre sòl islàmic, com succeí en el cas de Santa Maria de Lliria, fundada sobre l'antiga mesquita. La reiteració heràldica bombardejava la comunitat de fidels, en una representació performativa. La coberta de l'església de Santa Margarita d'Onda (1280 *ante quem*) comptava amb fins a quatre repeticions de l'escut de l'Ordre de l'Hospital en les cares laterals de les seves corretges, al ser part de la seva senyoria. Al compondre-se el temple de cinc crugies i cadascuna d'elles comptar amb dos faldons de sis corretges cadascuna, pot suposar-se que la repetició heràldica es multiplicava per centenars. En el sostre de Santa Maria de Lliria (1317 *ante quem*), de majors dimensions, la suma encara esdevé més aclaparadora. L'escut de la vila, el *lilium* en plata sobre camp de gules, hi apareix de forma incasable, repetint-se fins a tres vegades en cadascuna de les corretges i per ambdues cares, també en els *alicers* de l'*almizate*. Cadascuna de les crugies del temple de Lliria, que són sis, agrupaven unes cent-vint reproduccions del senyal parlant. De la

---

<sup>1778</sup> BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII: Iglesia y Sociedad*, Vol. 1. València: Cenia al Segura, 1982, pp. 137-237.

coberta de la parròquia de Vallibona (finals del segle XIII), a pesar de la seva profunda fragmentació, l'heràldica que sobresurt majoritàriament entre les seves restes és la referent a l'escut de la població, que s'ha mantingut intacte des dels segles medievals.

Queda clar com el poder cercà amb vehemència formes de representació i d'identificació, trobant en els sostres uns aliats còmplices. Quan la comunitat de fidels s'internava en aquests interiors no podien escapar de la seva visió. El llenguatge heràldic, amb el seu sentit senyalètic i emprant aquesta pantalla monumental, actuava com a reflex del poble que s'hi reunia a sota. La imatge actuava com a substituta de la comunitat i s'encarnava amb la seva entrada. Els senyals parlants de les viles, acollides entre les referències al Rei d'Aragó, símbol de la seva ulterior circumscripció política, ondejaven com estendards immòbils, com a record permanent. La terra havia estat apropiada i la cristiandat triomfava i conqueria els antics llocs de culte de l'Islam, (re)sacralitzant-los. Les tries heràldiques d'aquests sostres, així com la seva disposició, pretenien induir a una experiència sensorial. L'ús d'aquests dispositius fou una elecció conscient i deliberada al posseir les qualitats artístiques i estructurals que el discurs requeria. Els sostres tancaven l'encaix de conjunt: les connotacions pròpies de l'espai s'alienaven amb la iconografia que s'estenia per tot ell.

L'anàlisi del llenguatge heràldic permet afegir detalls a la transició d'un moment històric, com fou la conquesta de Balànsiya, que es convertí en fita per al desenvolupament posterior de la Corona d'Aragó. La cultura visual dels sostres, a més, també senyala com l'impacte cultural derivat transformà i enriquí l'art. Dit fenomen troba en l'epigrafia islàmica, i en les seves especificitats cal·ligràfiques i simbòliques, una magnífica concreció. L'ús d'epígrafs àrabs, i derivacions estilitzades dels mateixos, en la producció artística de la Corona d'Aragó no resulta exclusiu a l'àmbit de la fusteria. Aquest sector només posa de manifest una de les vies d'introducció d'aquest repertori, de major abast del que la historiografia ha aconseguit recollir fins al moment. La pintura italianitzant catalana és un altre camp d'extraordinària fecunditat, que exposa com les inscripcions hi migraren gràcies a la circulació de models i artistes italians, que

tingueren incidència en nuclis productius individuats, com Barcelona i Tortosa, deixant una important empremta.<sup>1779</sup>

Respecte els sostres, aquests ostenten i coordinen de forma més o menys generalitzada decoracions cal·ligràfiques d'origen àrab amb inscripcions de doble adscripció, al·ludint a la cultura occidental i a la islàmica. La tesi compila un contundent, tot i que no definitiu, catàleg per tota la Corona d'Aragó, deixant constància de la seva incidència que, tot i coneguda no ha estat prou explorada, sent inèdita la seva transcripció i interpretació. Casos coneguts, com les quàdruples identificacions de la jaculatòria «*al-mulk li-llāh*» (el poder o domini és de Déu) en l'encavallada de la Catedral de Terol no haurien de resultar singulars per la seva aparició i percentatge epigràfic sinó per la seva interacció amb la plegaria de l'Avemaria (AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TECHUM, CUM BENEDICTA), amb la que comparteix popularitat i equivalències topogràfiques. La seva disposició, absolutament meditada, no té perquè interpretar-se necessàriament com un signe de confrontació religiosa per mitjà de mecanismes lingüístics, sinó com una correspondència simbòlica escrita amb un missatge que s'activava quan la comunitat de fidels es situava sota la seva empara.

Els motius d'aparença lingüística i semblança àrabs a banda de prestar-se com ornament de taules i biguetes, per la seva naturalesa geomètrica, gaudiren d'altres aplicacions molt menys referenciades. L'embigat dels Azlor (1280) a Osca i el sotacor instal·lat a la sagristia de la catedral de Tarragona permeten documentar-los com a signes identitaris de l'*altre*, senyalant l'ètnia i la religió dels personatges representats en escena.

L'esclat epigràfic però, on té verdaderament lloc, és en els embigats domèstics mallorquins i valencians de primera meitat del segle XIV, on acaparen els frisos i taules inferiors, fent-se amb un important protagonisme. En l'embigat de la planta noble del Palau Joan Valeriola pot llegir-se una seqüència de lletres cúfiques: «*al-Ni 'ma النعمة*» (benestar). De la mateixa manera, a Palma, el sostre procedent de Can Pontivich i avui conservat a la reserva del Museu de Mallorca presenta de forma reiterativa la paraula «*alafia لعا*» (abreviació d'*al-'āfiya*, referent a la salut). I en el teginat de la planta inferior

<sup>1779</sup> ALANYÀ, Josep; BUTTÀ, Licia; ROONTHIVA, Voravit. *El retaule major de la catedral de Tortosa* (pendent de publicació).

de Can Sureda d'Artà encara poden identificar-se els motius en cursiva «*al-'Izza* عزة» (glòria o poder) i en cúfic «*al-Baqā'* [ء] البقا» (llarga vida).

Aquesta temàtica en comú, la dels bons desitjos, fou abraçada per l'elit cristiana. No sembla pas casual que puguin identificar-se les comunicacions d'unes mateixes voluntats amb una distribució i composició tant similars. Tampoc ho és el gust per unes fórmules genèriques i de caire decoratiu, que foren reutilitzades i invocades al llarg del temps en la cultura material.

Lluny de categoritzar-se com exòtiques, la seva presència en aquests embigats demostra com les inscripcions àrabs foren integrades en l'imaginari de la Corona d'Aragó, en una digestió interna que les portà a ser considerades com a pròpies. L'Al-Àndalus no fou un imaginari abstracte ni llunyà, era palpable i l'àrab tampoc fou desconegut. No necessàriament havia de ser interpretat sinó identificat.

Concretament la cultura material, específicament la ceràmica en verd i manganès del segle XIV de Paterna i Terol, permet comprendre l'imaginari de la coberta de l'església de Santa Maria de Llíria, la més completa i figurativa de tota la sèrie valenciana. És una de les més ben conservades i congrega un repertori que beu de la cultura de cort mediterrània: escenes cavalleresques, de galanteig, cinegètiques, festives, musicals i de dansa que s'intercalen entre imatges d'animals fantàstics com harpies, grius i dracs. Les estilitzacions vegetals desborden els marges d'aquestes escenes tipològiques, aclaparant seccions com el fals *almizate*. Un repertori d'arrels locals, amb models que deriven directament de la decoració ceràmica, que n'és la principal font tot i que no li resulta exclusiva. Aquesta migració iconogràfica *transmedia* no crec que pugui explicar-se a través d'un taller o escola de pintura encarregada tant de la decoració del sostre com de les ceràmiques en verd i manganès.<sup>1780</sup> La documentació aportada sobre les possibles interrelacions entre fusters i pintors implicats en la fabricació i decoració de sostres pintats m'ho impedeixen, a banda d'existir unes divergències tècniques considerables entre l'execució d'ambdues produccions.

<sup>1780</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown: A study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain*, Vol. 1 (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Anna Contadini). Londres: SOAS University of London, 2012, pp. 240-337.

Les apropen una sèrie d'especificitats en comú, de valor expressiu, com la gestualitat i la caracterització dels personatges, especialment en les ballarines on aquestes correspondències s'accentuen. Entre elles poden citar-se els trets facials i capil·lars així com la manera de dansar, tot i que aquesta resulta prou normativa. La recopilació d'imatges de dansa referents a sostres de la Corona d'Aragó i Castella així permet constatar-ho. L'emplaçament de mans sobre els malucs per accentuar el moviment, l'alçament de braços enlaire o les *caroles* són quelcom que es recull abundantment en la iconografia de la dansa medieval occidental. Tot i que la ceràmica no inclou instrumentació musical en la sèrie bicolor, a diferència de la coberta, les ballarines presents en ambdós sostenen uns petits discos a les mans que així s'han identificat per motius contextuals, fent-se extensius a múltiples imatges performatives i corèutiques.

S'ha de recalcar que aquest repertori no fou d'una extraordinària especialitat iconogràfica, més aviat al contrari. Hi ha un element que li resulta intrínsec: la seriació. Es tractava d'un imaginari absolutament assumit, amb una temàtica ben definida i estandaritzada. Potser un dels elements més emblemàtics, per la seva aparent 'rarsa', són les corones que porten les dansarines. En el llenguatge artístic occidental l'ús de la corona es restringeix a la personalització o distinció d'un selecte grup, com succeeix en la representació de la festa de primavera de l'encavallada de Terol. Altres figures, més emblemàtiques, i que inclouen aquest atribut com a part de la seva idiosincràsia iconogràfica són les del rei David o la princesa Salomé, protagonistes de danses sagrades i morals, convertint-se en models claus dins l'exegesi bíblica. Els motius de la seva inclusió en la coberta eclesiàstica de Lliria poden rastrejar-se en la cultura visual islàmica, concretament en la producció fatimita, sense que això n'impliqui una connexió directa. Les corones ostentades per ballarins i músics, integrats en escenes de cort, foren símbol de prestigi i glamour, una distinció en tant que actors de *performance*, sent les seves habilitats capaces de generar un gran entreteniment. Aquest simbolisme hauria quedat gravat en el pòsit cultural mediterrani, viatjant entre suports i disseminant-se per diversos territoris. La ceràmica actuà de vas comunicant.

Hi ha una sèrie de circumstàncies que acoten les distàncies entre el sostre i la ceràmica. La producció de Paterna fou integrada en un mercat amb un àvid interès comercial, que s'assolí durant el segle XIV, sent una indústria amb una infraestructura a gran escala i connectada al llegat islàmic mediterrani, tant en la seva fabricació com decoració. Els

seus productes es dirigiren a l'àmbit domèstic, sent massivament consumits. Un altre factor a tenir en compte és la proximitat geogràfica entre els dos focus productius. Els pintors encarregats de la decoració de la coberta de Santa Maria i els ceramistes de Paterna podrien haver convergit en un espai de treball proper, permetent la confluència de les seves respectives activitats. Tenint en compte que Lliria era una vila de la ruralia de València no resultaria estrany, com succeí a Tarragona amb el Castell de Rei, que el grup d'artesans encarregats de la decoració del sostre hagués treballat en una àrea propera al temple. D'altra banda, les terrisseries de Paterna (*oleries menors*) s'ubicaven en el llinar amb *el camí que va a Liria*.<sup>1781</sup> La proximitat geogràfica s'ha tenir en compte, sense oblidar el caràcter sobradament popular del producte ceràmic, que es trobava a l'abast d'un ampli sector de la població.

D'altra banda la ceràmica en verd i manganès tingué una implicació directa en els processos eclesiàstics de la Corona d'Aragó. S'han pogut recuperar els fragments parietals procedents de l'interior de l'església de Sant Francesc a Terol (segle XIV) i en l'àmbit del claustre de Sant Domènec de Xàtiva (1360). Les peces, un altre cop, revelen un repertori anàleg, com una justa entre cavallers i que la coberta eclesiàstica de Santa Maria de Lliria incorpora en el fris de la segona crugia del costat de l'evangeli.

Molt diferent és el panorama artístic que mostren els sostres del Regne de Mallorca. La seva producció, homogènia estructuralment i iconogràficament, engloba a una sèrie d'embigats eclesiàstics i domèstics sota una mateixa tendència de caràcter seriat, fruit de l'activitat d'una escola de pintura d'àmplia trajectòria i probablement establerta a Palma al llarg del segle XIV. Entren en el seu corpus l'embigat de la sagristia de la Seu (ca. 1318), el corredor dels ciris (1328), els sostres de les galeries del claustre de Sant Francesc així com aquells presents en les cases del carrer de Can Campaner 6, del carrer Can Granada 10, del carrer Can Martí Feliu 7, del casal de Can Serra al carrer Gerreria 4, del carrer de les Tereses 7, del carrer Sol 10 (que inclouen '*salamons*' amb mocàrabs), del carrer Puresa 6, del carrer de Sant Jaume 11, les posts inferior del sostre de la planta noble de la casa del carrer Portella 6 (primer terç del segle XIV) i els embigats de la Fundación Juan March. De tots ells sabem que el pintor Martí Mayol es dedicà a policromar les taules adjuntes al perímetre del corredor dels ciris, aplicant un repertori

---

<sup>1781</sup> OSMA, Joaquín. *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia: adiciones a los textos y documentos valencianos*. Madrid: Hijos de Manuel Girés Herández, 1911, p. 15.



absolutament abstracte i seriat: roses bicolors, en blau i tons rosats, amb roleus vegetals estilitzats. Peces de menor esquadra com les biguetes podien incloure un altre tipus d'imatges com estrelles de vuit puntes entrelaçades creant una sanefa. En els perfils també s'inclouen referències cal·ligràfiques àrabs, absolutament sublimades.

Aquesta evocació paisatgística i orgànica, de caràcter fluid entre el món religiós (monàstic) i nobiliari, de significants polisèmics, sembla que fos presentada com una metàfora del jardí tancat. Un jardí suspès, d'observació contemplativa, oferint una projecció artificial d'una realitat simbòlica i ideal. Una visió de repertori abstracte perquè era eminentment retòrica. La seva reiterada aparició en les àrees més nobles d'antics casals urbans podria entendre's com un *status symbol*, una finestra imaginativa que permetia prolongar l'espai sense sortir dels seus límits.

Totes aquests idees situen als sostres pintats medievals com una fórmula arquitectònica i decorativa popular i valorada. La seva àmplia i demostrada aplicació fou deutora del mercat de la fusta sent el seu procés de policromia quelcom integrat en l'escena artística dels seus contextos de producció. El seu estudi no pot més que aportar dades sobre el món de la construcció, sobre la promoció d'art i sobre les fluctuacions experimentades en la cultura visual.

## MEDIEVAL PAINTED WOODEN CEILINGS. FINAL FINDINGS

### LEGACY: DEFINITION AND REALITY

Professor Maria Giulia Aurigemma said the following regarding painted ceilings:

«Quel che è importante in questo genere di espressione artistica è il perfetto connubio tra chi lavora il legno e chi lo dipinge, pittori e carpentieri che lavorano in collaborazione con gli architetti – ma usano un repertorio e allo stesso tempo la loro creatività sia pure di medio livello; vedendo la cospicua produzione scientifica degli ultimi anni sull'argomento, credo che, oltre ad uno ampio stato degli studi, un atlante potrebbe rivelare percorsi, affinità e sistemi di botteghe utili per la nostra disciplina (la storia dell'arte)».<sup>1782</sup>

The process of building and decorating ceilings was indeed part of a cooperative experience among different artisans. As outlined above, documenting and studying cases enables us to further explore the connections between woodworkers and painters, not necessarily as part of a fixed working system, although that option did exist in the form of multiple workshops. Before summarising their relationship, I am interested in providing other information that may help come up with a definition that reveals their idiosyncrasy beyond this particular feature, which was part and parcel of their architectural nature. Painted ceilings have a series of specific shared features regardless of their artistic context and date: they are canvases of varying sizes filled with textures thanks to their different components, which determines their structural typology; they were often saturated with abstractions, figuration and inscriptions. The iconography enabled them to overcome the structural, utilitarian nature that connotes them while contributing to the symbolic dimension of their containers because of their position surmounting them.

This physical magnitude and usual visual density attract the gaze of those who enter these interiors, no matter whether they were at court, at homes or in churches. The perspectives changed when walking through them because of the aesthetic spectacle

---

<sup>1782</sup> AURIGEMMA, Maria Giulia. «Soffitti lignei dipinti», *Studi Medievali e Moderni*, 1-2, 2011, pp. 337-361, esp. 337-338.

harboured in each of their pieces. This gives them their topographic importance; the images were not randomly alternated, nor should their iconographic repertoires be considered marginal. Historiography has ended up debunking this cliché, which was grounded upon a dearth of analyses and cursory glances at their dense imagery. Those whose splendour has fortunately been conserved appear as authentic decorative universes, a feature which has earned them the nickname of 'painted heavens'.

Their valorisation as heritage assets of historical-artistic interest, which is very recent, is the outcome of the noisy, much-needed claims made in the past 30 years. Their historical reality is now part of the academic circuit, even though we are far from having done them full justice. Their reach in the Western European landscape is vast. Intermittent reports of new discoveries just give an idea of the temporariness or, more accurately, the flexibility of the current corpus, which has a broad horizon open to welcoming new study proposals. In this sense, the perseverance demonstrated by researchers, restorers and public administration officials is undeniable, as they have long been organising and working jointly to recover, protect, analyse and disseminate them. Despite the risk of belabouring the point, I must once again underscore the work and activism of organisations like the French RCPMM, which has presented them internationally as a field of knowledge worth mining. I would like to revisit the words of Monique Bourin, which may date from 2011 but are still utterly timely today:

«[Ouvrages rares?]: Non qu'ils aient été rares au Moyen Âge, bien au contraire. Beaucoup d'églises avaient reçu une charpente peinte et la plupart des demeures patriciennes en comportait. Mais ces décors de plafonds appartiennent le plus souvent à des demeures privées. Ils y sont restés cachés, invisibles pour le grand public, à la différence des églises ou des châteaux dont l'ampleur et la somptuosité éclatent à la vue de tous. Qui plus est, ils ont beaucoup souffert, de la part même de leurs propriétaires. Puisqu'ils n'étaient plus dans l'air du temps, on les a cachés. Qu'une charpente de plancher peinte ait été masquée sous un plafond en lattes de plâtre donne la chance qu'on retrouve aujourd'hui intacte, dans tout l'éclat de ses couleurs. La suie qui, dans des pièces enfumées, a recouvert le décor s'enlève assez aisément [...]».<sup>1783</sup>

<sup>1783</sup> BOURIN, Monique; SOURNIA, Bernard. *Images oubliées du Moyen Âge: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon, 2011, p. 11.

*Part One* of this doctoral thesis is a good reflection of this situation and criterion. Ever since it was founded in 1983, the Community of Valencia has enhanced its capacity to protect the heritage over which it holds stewardship and improved its relationship with the mediaeval painted ceilings scattered around its entire territory. The beam-and-rafter ceilings in the Palau de l'Almirall and the ceilings in churches like the one in Santa Maria in Lliria, the Assumpció de la Verge in Vallibona and Sant Pere in La Pobla de Benifassà are examples of rescues undertaken via restoration processes spearheaded by the public sector. Private foundations have been involved as well; many metres of wood surface were retrieved and can now be enjoyed in a museographic setting open to citizens since the former Palau Joan Valeriola was converted into the Chirivella Soriano Foundation. This new situation has prompted a celebrated collateral effect: greater cultural awareness. Valencia may be appealing not only because of its traditional spaces and activities; there are other kinds of enticements available, even if they are less known. The city now allows citizens to become familiar with painted ceilings and learn about interesting examples, especially those from the domestic sphere.

However, the scene is much more diverse, and it is essential to travel around the provinces to discover their church ceilings, the most colourful ones in the series with the richest figurative repertoire. The fact that Valencian ceilings have been viewed as an asset worth protecting and maintaining is due to the joint efforts of the Directorate General of Culture of the Government of Valencia and researchers, not because they were united in a previously agreed-upon joint project but because their interests have converged. Researchers like Amadeo Serra, Teresa Izquierdo, Federico Iborra, Liliana Palaia and Juan Vicente Marsilla have contributed from academia to uncover mediaeval woodwork in Valencia. As the heritage inspector, Arturo Zaragozá has been charged with bringing visibility to the results of the restorations and regularly partners with experts in these processes like Fernando Vegas and Camila Mileto.

The degree of awareness on the Balearic Islands is quite different, especially in terms of its Gothic wooden heritage. In the past, authors like Marcel Durliat, Josep Francesc Ràfols and Gabriel Llompart provided brief notes on the existence of ceilings on Mallorca. This trove is only partly covered in the studies by Bartolomé Ferrà between 1895 and 1903 and in those conducted by Joana Maria Palou and Luis Plantalamor in

1974, who provided an initial report on the known corpus. Restorations have been spearheaded in recent years, such as the restoration of the ceiling in the sacristy in the Cathedral of Palma in 2012 and the transfer of the Can Pontivich ceiling to the Museum of Mallorca in the late 1970s, before the former was torn down. Others have condemned the lack of an action protocol to deal with situations where the heritage is fragile, such as the perilous state of conservation of the structure of Can Serra, the container of up to five beam-and-rafter sets which has no recovery project. It is true that investment in the cultural sector is limited, but the situation has been dragged out over several years, and the building's future is still uncertain.

There have also been critiques of the lack of sensibility shown by the authorities when two specimens were lost in the fateful fire in the Son Fuster estate in 2007: the ceiling from the house at number 5 Carrer de Sant Gaietà and the platform from Can Verí. Their rubble and ashes were only collected after the wake-up call from the local media. Aware of this lack of knowledge and apparent carelessness, professor José Morata stealthily developed a database which has now come to light, revealing more than 60 references to beam-and-rafter ceilings in the vicinity of Palma de Mallorca alone, most of them in private properties dating from the Middle Ages. Perhaps the publication of this database will allow us to make headway and showcase a trove concealed to most people. The city's mediaeval quarter clearly has much yet to reveal. Its wood micro-universe is paradigmatic and a counterpoint to the heritage conserved in Aragon, Catalonia and Valencia.

This ambivalence can easily be extrapolated to other regions and countries, and it somehow explains the usual way ceilings are treated and the reasons for their fluctuating presence in the annals of art history. Focusing the discourse on the Crown of Aragon enables us to reveal their history and take critical stock of it in order to raise new questions that allow its ceilings to be presented as living culture. It is gratifying to see them extend beyond scholarly articles and monographs to be featured in televised documentaries like *Los cielos españoles* (2019). This programme defends their value and mourns their despoilment, focusing on the case of Aragon and the fraudulent activities perpetrated by the art trafficker Arthur Byne. The orphanhood of their original architectural containers is extraordinarily visually powerful, the sign of a lack of

awareness no longer allowed and a reflection of collecting practices from the early 20<sup>th</sup> century. The documentary would not have been possible without the prior research of José Miguel Merino de Cáceres and María José Martínez.<sup>1784</sup> Research is essential and yet again proves how by decentralising its strictest circuit and limiting and adapting its discourse, it becomes useful material for anyone interested in art yet not necessarily familiar with the subject. Only in this way can the ceilings travel around the collective memory. How many of them, after investments in their restoration, still remain waiting mutely in small churches or former urban palaces?

This is why despite my critique of the use and application of the term ‘*mudèjar*’ because of the confusion it could sow, we have to admit that the ceilings began to be valued after they were introduced by José Amador de los Ríos in 1859.<sup>1785</sup> It is the matter of current research and the new generations of historians to find new parameters that revolutionise the method of study to gain distance from the gaze and assumptions of the 19<sup>th</sup> century in order to oust their popularity in popular information. Nonetheless, the phenomenon of ‘*mudejarism*’ is convenient if the goal is to understand the role played by art in formulating the ‘Spanish’ identity. The contributions by professor Ascensión Hernández have revealed to what extent the concept of ‘*Aragonese mudèjar*’ is paradigmatic, which has become ingrained as an artistic category with a regional entity and personality.<sup>1786</sup> The ceiling of the Cathedral of Teruel has made an unprecedented impact in the historiography of the Crown of Aragon, its fame stemming from its structural typology mirrored on the Almohad models and its artistic particularities. This imagery has managed to prompt an extremely stimulating debate among powerful, divergent voices questioning the validity of the hypotheses on the existence of a single iconographic programme.<sup>1787</sup> Its subsequent influence can be seen in some of the proposed interpretations of the ceiling of Santa Maria church in Lliria.<sup>1788</sup>

<sup>1784</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: “*El Gran Acaparador*”. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

<sup>1785</sup> DE LOS RÍOS, José Amador. *El estilo mudèjar en arquitectura*. Paris: Institut d’Etudes Hispaniques, 1695.

<sup>1786</sup> HERNÁNDEZ, Ascensión. «En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudèjar, arquitectura y restauración monumental» in *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX. Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 14-16 September 2016*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 353-396, esp. 355-358.

<sup>1787</sup> MORALEJO, Serafin. «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Actas. V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 29 October to 3 November*

Apart from the historiographic references, which have tended to illuminate certain works, the heritage status of many ceilings has also given rise to late findings, whose scope is consequently much more limited. Historically, these works have been poorly managed, often buried beneath modern vaults which have either hindered their conservation or directly amputated them. Yet in other cases this has saved them from despoilment and destruction. The original ceiling in Vallibona parish church went unnoticed during the Spanish Civil War, while numerous panels from the ceiling of Santa Maria parish church in Lliria disappeared during that period. Their survival is fraught and highly dependent upon the investments that help rescue them or secure the elements and conditions needed to display them properly. This premise has been highlighted throughout this thesis because it is essential that the status of ceilings is accurately assessed before addressing them. What parts have been altered? Have the panels been moved? What elements or sections are missing? Answering these questions is essential in order to provide solid arguments regarding their interpretation, primarily because these are works with variable hierarchies in their iconographic repertoire determined by their location and visibility within the wooden frame. This vision lies at the core of this thesis and organises the information compiled into thematic sections (heritage and analysis of mediaeval iconography), while also giving the argument a transversal logic given what I believe to be their needs.

#### ARCHITECTURAL NATURE: CONSTRUCTIVE SPECIFICITIES

Ceilings are part of the essence of any architecture. There are no spaces that avoid their presence, as they are found in all settings that were part of mediaeval society: court, civil, domestic and church. The public and private spheres used them as complicit instruments with a variable range of morphologies. The ceilings examined in this research primarily included those with a canopy of beams that create a flat, horizontal

---

1984), Vol. I. Barcelona: CEHA, 1984, pp. 89-112. SANTIAGO, Sebastián. (Coord.); RABANAQUE, Emilio; NOVELA, Ángel; YARZA, Joaquín. (Authors). *El artesanado de la catedral de Teruel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. SANTIAGO, Sebastián. «El artesanado de la catedral de Teruel como imago mundi» in *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo; Arte: Teruel 1981*. Teruel: Instituto Estudios Turolenses, 1982, pp. 149-156. YARZA, Joaquín. «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel» in *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo- Teruel 1975*. Teruel: Instituto Estudios Turolenses, 1981, pp. 41-70.

<sup>1788</sup> CIVERA, Amadeo. «El teginat de l'església de la Sang de Lliria, espill o imatge del món medieval», 750 *Aniversari de la Carta de Poblament*. Lliria: Lliria Town Hall, 2007, pp. 275-279.

structure with a twofold purpose: to hold up the upper floor and to provide a suitable pictorial canvas. Sloped ceilings in combination with the architecture of diaphragm arches were common in church and industrial settings. This version in the lands of the Crown of Aragon stemmed from a wider range and a broader and earlier history on the Peninsula with polarised origins.<sup>1789</sup>

The ceilings in the Cathedral of Teruel and the Jardins d'Alfàbia reflect Almohad models and differ from the other examples within the corpus. Certain churches in Valencia, such as the ones in Llíria, Onda, La Godella, Xàtiva and Valencia and the sanctuary in Penyarroya de Tastavins in lower Aragon, boast *almizates*. This central solution to 'enclose' the edges of the roofs was atypical in classic Western architecture, and its roots can be found in Islamic ceilings. However, unlike them, the *almizates* built during the colonisation process sought a more aesthetic than functional purpose and grew utterly spectacular. Their addition enriched the whole by departing from the layout of lateral decorative compartments and inclined side slopes, and surprising with the change in inclination and a distinct decorative language. This technical distance from Islamic architecture can be explained via the local artisan history in the region and the examples that remained standing, but it also reveals something else. Why was this element only partly transferred? Why was its structural function not kept? These 'false *almizates*' work if they are viewed as a digestion of the immediate past, a hybrid. The ceilings that incorporated them were the outcome of a symbiosis between the two building traditions they drew from, the architectural and artistic resources that best fit the space where they were used. As we have demonstrated, the church ceilings bore messages of interest which contributed to glorifying the Church and its political role during the genesis of the Kingdom of Valencia.

Promoting a church model was intrinsic to the urban planning of the colonisation. A new, monumental landscape had to be devised to evidence the change. Feasibility came hand-in-hand with the combination of stone and lumber. Magnificent documentary

---

<sup>1789</sup> NUERE, Enrique. *La carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Lería, 2000.



testimony of their use is conserved from Olocau del Rei, dated 9 November 1296.<sup>1790</sup> The details outlined in this 51-chapter contract state the name of the master builder, Melià Marlàs, whom the township entrusted to build the church. His constructive expertise is captured implicitly in this document, especially with the detail of the time conditions and materials required and the specification of the sizes that the different wooden pieces had to have in order to be assembled. The amount of time the master builder was given to complete the project denotes that both parties were aware of the complexity and potential length of the project commissioned.

Other documentation continues to reaffirm the knowledge of and demand for the architectural types available. This can be seen in both Catalan and Mallorcan documents. Thanks to Gabriel Llopart, we are aware of two construction contracts for coffered ceilings, both from the late 14<sup>th</sup> century and corresponding to private properties in the Jewish Quarter of Palma de Mallorca. The developers reveal themselves to be confident of their choice, among them Nicolau Rigau (1368).<sup>1791</sup> In 1387, Omar Benjamin, a Jewish physician, commissioned the Mallorcan woodworker Pere Pasqual to create a beam-and-rafter ceiling (a *biga e cabiró cum bugets et cum tribus salamons de fusta bene lavorada, in qua cooperta erunt de vint bigues ensús cum permòdols*).<sup>1792</sup> It was quite a popular solution found regularly in noble halls, which would remain standard between the 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, as confirmed in the works and documentation conserved.<sup>1793</sup> Likewise, on 8 April 1472, the woodworker Martí Salort I crafted two coffered ceilings for the house of Joan Nicolau, the first '*a biga e fulla*' (*la primera cuberta so és la pus baixa biga e fulla sia acabada de mà de fuster*) and the second '*a biga e cabiró*' (*semblant de una cuberta que el dit Salort ha ya feta a huna cambra del dit alberch ço és a*

<sup>1790</sup> GARCÍA, Vicente. «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey» in MIRA, Eduard; ZARAGOZA, Arturo (Dir.). *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol. 2. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 169-174.

<sup>1791</sup> LLOPART, Gabriel. *Miscelànea documental de pintura y picapedreria mallorquina*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 1999, p. 71 (doc. 142a).

<sup>1792</sup> LLOPART, Gabriel. «Sobre construcció i urbanisme cristià i jueu a Mallorca (segle XIV)», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 59 (doc. 5).

<sup>1793</sup> MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats» in ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 356.

*biga e cabiró*).<sup>1794</sup> The first and simplest one consisted in load-bearing beams arranged over the load-bearing walls, with a succession of perpendicularly arranged posts on top, without the help of rafters or slats that would conceal the joints. The ceilings ‘*a biga e cabiró*’ introduced small beams arranged crosswise to the large or main ones, giving it the appearance of a coffered ceiling.

In this sense, the concordances are useful because the notary attached this information: what the client wanted and what the woodworker promised to execute. The former was familiar with the architectural features of the work he desired and the payment it entailed, while the latter possessed the technique. The agreements reached between the clergyman Nicolau Lor and the woodworker Simó Carbonell for houses in Barcelona, also date from the 15<sup>th</sup> century: «*enbigat de bigues de àlber, totes cayra, planeyades, ab listó pintat per les junctes, ab fasquions del dit listó entorn del cayró, ab taula de simal, ab bogets, enbigat*». <sup>1795</sup> However, none of this technical jargon reveals the ‘secrets’ of the trade. They were not transmitted via written recipes but were learnt in the workshop. This is why the images on the ceiling of the Cathedral of Teruel (last third of the 13<sup>th</sup> century) and the beams and rafters in the northern gallery of the cloister in Santo Domingo de Silos monastery (ca. 1384) are so extraordinarily.

What happened when the technique was diluted? The episode of the ‘Moorish’ ceilings (*a la morisca*) transferred from Xàtiva to Barcelona’s Palau Reial in 1402 at the request of Martin the Human is illustrative.<sup>1796</sup> Their installation and adaptation required foreign artisans to be called in, such as the master of muqarnas (*mestre d’almocàrnez*) Gonsalvo Ferrandis, originally from Toledo, and Ffaraig Degali, from the Moorish Quarter in Zaragoza, along with an expert in plaster moulding (*entretallador d’algepç*). Gonsalvo Ferrandis was endorsed by an impressive body of work. He had previously participated in the reforms of the Palau de l’Aljaferia, specifically in the muqarnas dome of the west

<sup>1794</sup> BARCELÓ, Maria. «Nous documents sobre l’art de la construcció II», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, 2007, pp. 211-212 (doc. V).

<sup>1795</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir i decorar un teginat: del document a l’obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 26.

<sup>1796</sup> ADROER, Anna Maria. «Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 71, 1998, pp. 43-52. VENTURA, Agustí. «Enteixinats o cobertes morisques», *Llibre de la fira de Xàtiva*, 1995, pp. 102-103.

alcove of the Throne Room.<sup>1797</sup> His participation in the work on Castell de Formós in Balaguer, Lleida, under the orders of the Count of Urgell, a cousin of Martin the Human, also seems feasible. Another interesting fact is his flight from Barcelona in December 1405, with the job half-done, taking advantage of the absence of the monarch, who was in Perpignan.<sup>1798</sup> On 25 October 1405, he got in touch with Henry III of Castile, asking to return in order to see the construction completed.<sup>1799</sup> It seems quite clear that no other woodworker active in the Crown of Aragon could finish what Gonsalvo Ferrandis had undertaken. The rarity and exceptionality of the ceiling is clearly stressed, hence its status as courtly, and he demonstrates the degree of specialisation of the Castilian artisan, who returned to Catalan territory.

Why was it so difficult to address 'Moorish' ceilings? The artistic output in the Crown of Aragon did not develop as compactly as the production arising from the Castilian model of assimilation. The monarchs of Aragon shifted in their attitude towards the Islamic heritage they had been bequeathed, forging a multifaceted, heavily nuanced, long-term relationship. Continuity and discontinuity, syncretism, emulation, rupture and assimilation were the ingredients that each monarch juggled according to the political juncture at hand.<sup>1800</sup> Castile found its own way of royal bolstering in Nazarite architecture, and it consequently encouraged the digestion of the Andalusian aedile landscape. The 15<sup>th</sup>-century Castilian master builders had mastered the woodworking technique known as 'tauje', a frame for the *Moorish* works in Xàtiva. This mastery turned them into a resource and expert workforce that developers like the king could call on and afford.

Martin the Humane's perseverance in appreciating ceilings reflects his particular art policy, which made him a consumer of formulas which were not the normative ones in his day. He drew from and used elements which had been used in Arabic contexts, including the materials imported from emblematic architectures in Sicily such as the

<sup>1797</sup> RUBIÓ LLUCH, Antoni. *Documents per l'Història de la cultura catalana mig-aval*, Vol. II. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 376 (nota 1).

<sup>1798</sup> ADROER, Anna Maria. *El Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1979, pp. 56, 162 (doc. 30: ACA, Reg. 2245, f. 44v), 163 (doc. 34: ACA, Reg. 2245, f. 67).

<sup>1799</sup> IBIDEM, pp. 73, 173 (doc. 74: ACA, Reg. 2250, f. 48).

<sup>1800</sup> SERRA, Amadeo. «An embarrassing legacy and a booty of luxury: Christian attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of Valencia» in HARRYS, Mary N.; AGNARSDÓTTIR, Anna; LÉVAI, Csaba (Eds.). *Global encounters, European identities*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010, pp. 77-91.

Palazzo della Cuba. In this sense, the ceilings in Xàtiva complemented his palace project design. Everything points to the fact that the Islamic and Norman heritage, with all their symbolic resonances, were used to feed the creation of a representative apparatus.

One project that alludes to the gradual technical and constructive dissolution of the Islamic roof models in the Crown of Aragon, and which reinforces this idea of how little was understood about how they were joined in the 15<sup>th</sup> century, is the so called *corredor dels ciris* (1328). Installed in the apse of the Cathedral of Palma de Mallorca until the early 20<sup>th</sup> century, it wrapped around the Trinity Chapel at floor level. It was a balcony that jutted out, a passage of carved, painted wood which emulated Islamic geometric forms and stylisations, combining plant elements like rosettes inscribed in the main plank with eight-pointed stars created with slats nailed onto it. Its apparent aesthetic, a true optical illusion, was nonetheless a platform on which a series of pieces that created a harmonious labyrinth of abstract figures were arranged. The paint and the rosettes conferred depth, while each of the slats provided texture, creating shadows when the candlelight struck it on the holiest days in the liturgical calendar. Its assembly was not part of an organic marquetry, and it does not show the integrity that is a hallmark of what is called ‘lazo’ woodworking. Its authorship is attributed to members of the Vilar or Desvilar<sup>1801</sup> family of woodworkers and to the painter Martí Mayol. In 1327, Guillem Vilar was placed in charge of paving the *corredor* with plaster mortar and wooden pieces. One year later, the chapterhouse requested that posts be added in the lower part of the structure, and once they were cut and taken to his workshop, Bernat Vilar was in charge of preparing (*adoban les dites taules*) and *carving out* palmettes, called ‘rams’ in the documentation, which Martí Mayol was later charged with decorating with a golden varnish (*pintades ab rams dor*).<sup>1802</sup>

It is clear that the Christian artisans digested the Islamic forms, yielding new results that were connected to the original visual culture and constructive tradition yet also

<sup>1801</sup> CERDÀ, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 211-212.

<sup>1802</sup> SASTRE, Jaume. *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1375*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca, Cabildo de la Seu, 1994, pp. 13, 34-35.

gave way to a mestizo artistic language with Mediterranean roots. Formally speaking, the *corredor dels ciris* was not an *unicum*. The earlier examples from Can Verí, lost in the Son Fuster fire in 2007, and the one in the house at number 6 Carrer Portella, in Palma, presumably located on its main floor, could be included within this type.

The references to the *corredor dels ciris* prove what Isabel Companys and Núria Montardit asserted in their book on the construction of the Castell del Rei in Tarragona.<sup>1803</sup> The motifs ‘carved out’ from the wood, which may appear in the form of palmettes, rosettes, stars, spirals or other shapes, were the handiwork of the woodworker and preceded the work of the painters, who used the golden varnish to highlight the motif. In this way, after they received the pieces that had been rough-hewn by the adze and cut, the woodworkers could proceed to their job, along with the plastering prior to the polychrome. This is one of the examples that verifies the tight coordination among the artisans involved in the creative process. Likewise, thanks to this specification, we can much better contextualise references like ‘*la fusta de les roses*’, in reference to the beams that were to be delivered to Jaume Cabrera and Berenguer Llompart, the painters charged with polychroming the ceilings in the Election Hall and the main entrance of Barcelona’s Town Hall between March and April 1401.<sup>1804</sup>

The tasks prior to the painters’ work could also include carving the top of the corbel, if needed. Mallorcan documentation from the 14<sup>th</sup> century enables us to add ‘*salamons*’, freestanding monumental wooden stars which were fit into the beams and rafters. In Palma alone, there are records of them in six different buildings: in the ceilings conserved in the Tourism School, those from the manor at number 10 Carrer Sol, in the cloister of the Col·legi de la Sapiència, in the courtyard at number 11 Carrer Montisíon, on the ground floor of the house at number 33 Carrer Pelleteria and in the property at number 11 Carrer Sol.

On 24 December 1322, Samuel Malaquí, a Jew, asked the painter Guillem Corral to polychrome a series of ceiling elements (*cabirons* and *llistons*), as well as ‘*salamons*’, in

<sup>1803</sup> COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei en temps de Jaume II: edició comentada dels llibres de comptes de l'obra, 1313-1317*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1995, p. 78.

<sup>1804</sup> DURAN, Agustí. «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona» in, *Barcelona i la seva història, l'art i la cultura*, Vol. III. Barcelona: Curial, 1975, pp. 237 (note 5), 240 (note 7).

relation to a coffered ceiling: «[...] *pingere totam fustam cuiusdam camere vestre et unam nayam, viginti una trabis cum suis cabirnis et listonis et cum tabulis parietum cum salomonis et aliis operibus prout pactum et conventum est inter me et vos [...]*».<sup>1805</sup> It would be reasonable to think that the 'salamons' alluded to a painted motif; however, based on other document references I can assert that what was being ordered here was the polychroming of a structure which got its name from its star shape, in allusion to the Seal of Solomon. What were the painted 'salamons' like? They were most likely similar to those on the two ceilings on the main and lower floors in the house at number 10 Carrer Sol. Further details are provided by the contract between Omar Benjamin and the woodworker Pere Pasqual in 1389. As cited above, this contract states that the beam-and-rafter ceiling to be built had to be a *biga e cabiró* with 'salamons', making it clear that it was the woodworker's job to build them. I can claim that the term 'salamó' referred to those monumental stars found in Mallorcan woodworking because there are other documents that prove it.

The expressions used in relation to the Door of the Apostles in the Cathedral of Valencia when its stained-glass window was repaired in 1477 are illustrative: «[...] *Item la vidriera gran apellada lo Salamo que es sobre lo portal dels apòstols en la qual hac cent e sis panys e més de sexanta forats [...]*».<sup>1806</sup> Previously, on 30 April 1462, the woodworker Joan Amorós had paid for the rope needed to assemble it, where it is referred to as 'lo Salamó', for the image inscribed on the rose window: «[...] *Item més doní e paguí a la muller den Vallés corder trenta huyts sous VI diners per XXXVIII lliures VI onzes de corda de cànem que prenguerem com muntaren lo Salomó pres la en Johan Amorós [...]*».<sup>1807</sup>

Therefore, the term was not an imprecise indication but quite the opposite: it was used in the construction documentation from the late Middle Ages in the Crown of Aragon. The four times it is mentioned reinforce its identification. Even though its potential symbolic discourse in Mallorcan beam-and-rafter ceilings cannot be articulated, it is essential to underscore that it was ordered by at least two members of the Jewish

<sup>1805</sup> LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol. 4. Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editors: 1978, p. 49 (doc. 60).

<sup>1806</sup> CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la seo. Geometría e inspiración bíblica* (Doctoral thesis co-directed by Dr Vicente García Rose and Dr Federico Iborra). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014, pp. 154-175, esp. 156.

<sup>1807</sup> IBÍDEM, p. 157.

community. And there were probably more because all the known ‘*salamons*’ have been found in buildings that used to be part of the urban grid in Palma’s former Jewish quarter. Coincidence or intentionality? Even though further argumentation is needed, I am guessing that their inclusion was not capricious, nor were they just another ornamental decoration. I believe that these monumental pieces may have been at the core of something deeper, associated with a collective identity, a sense of belonging rooted in the private sphere and evoked sensorially.

However, I have been able to group them together thanks to professor José Morata, who has provided further data for an argument which had already taken shape: the organisation of the woodworkers and painters involved in building, decorating and installing a ceiling. Prominent among the former were woodworkers with notions of architecture, such as Gonsalvo Ferrandis. Other times, artisans with basic joinery skills were needed, primarily centred on certain technical assembly aspects linked to joining wooden pieces. Bernat Vilar was particularly prominent in the Vilar family, woodworkers documented in the first few decades of the 14<sup>th</sup> century through their participation in court and religious projects in the *ciutat de Mallorca*. Between 1309 and 1310, he made two bathtubs for the Palau de l’Almudaina, one for the princess and the other for the monarch.<sup>1808</sup> In 1328, as mentioned above, he was commissioned to carve the reliefs on the posts on the lower part of the *corredor dels ciris*. Likewise, in the last quarter of the 15<sup>th</sup> century, in the remodelling of Valencia’s Palau d’Alaquás, the woodworker Bernat Gans was charged with maintaining the woodworking already installed as well as other elements, such as windows and doors.<sup>1809</sup> In 1480, the woodworker Martí Salort I was hired by the notary Jeroni Cervià, who specified that he would be in charge of building a coffered ceiling for a chamber in his house (*alberch*) as well as repairing several doors: «[...] *promet fer la cuberta de la sala qui vuy és cambra de l’alberch del dit Hierònim Servià seguint la cuberta de la dita sala e desfer la que vuy és. E més ha de fer e farà de*

<sup>1808</sup> SASTRE, Jaume. *Els llibres d’obra del Palau Reial de l’Almudaina (1309-1314)*, Collection 2000 and UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca, 2001, pp. 25, 92, 132.

<sup>1809</sup> GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del Castillo de Alaquás», *Quaderns d’Investigació d’Alaquás*, 39, 2019, p. 138.

*fet les portes de la finestra qui és dins la dita ara cambra tapada e la qual se té destapar en la forma que sta feta la finestra que vuy és la sala [...]».*<sup>1810</sup>

This information helps us makes sense of diffuse connections, such as the woodworking and decorative proximity between the *almizate* on the roof of the Sanctuary of the Virgin in La Font de Penyarroya de Tastavins and the wooden door leading into the temple itself.

#### POLYCHROMING THE CEILING: THE ACT OF CONNOTATION

What is known about 'ceiling painters'? That they probably did not exist *per se*, and that polychroming a ceiling actually meant applying the egg tempera technique. In consequence, the decoration of each of the components of a roof could be assigned to artisans with an extensive or at least known background in panel painting. In a publication soon to be issued, Licia Buttà argues that the under choir located in the sacristy of the Cathedral of Tarragona (*ca.* 1355-1360) was polychromed by the same painter who was in charge of the altarpiece of the Virgin in the ParetDelgada Sanctuary: master Joan de Tarragona.<sup>1811</sup>

A more celebrated case is the call by the members of Barcelona's Consell de Cent to the painters Pere Arcayna, Jaume Cabrera, Berenguer Llopart, Guillem Ferrer, Bartomeu Soler, Jaume Canalies and Francesc Jordi, who decorated some of the beam-and-rafter ceilings in the Town Hall in the early 15<sup>th</sup> century. Prominent among them was Jaume Cabrera, documented since May 1394, as he had already made altarpieces for churches in rural towns in Barcelona, Girona and the former diocese of Vic.<sup>1812</sup> Similarly, the painter Bartomeu Lunell, who lived in Barcelona, travelled to Carme convent in Valls on

<sup>1810</sup> BARCELÓ, Maria. «Nous documents sobre l'art de la construcció II... op. cit., p. 212 (doc. VI).

<sup>1811</sup> BUTTÀ, Licia. «Danzare nei margini: Cori lignei, soffitti e altri luoghi liminari» in BUTTÀ, Licia; MASSIP, Francesc; SANCHIS, Raül (Eds.). *El teatre del cos: Dansa i representació a la Corona d'Aragó*. Rome: Editorial Viella (pending publication).

<sup>1812</sup> GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, pp. 85, 92-96.



23 April 1400 to decorate roof beams.<sup>1813</sup> He took advantage of his sojourn in the town to undertake 'minor' tasks in addition to his main commission at the church.

In addition to painting the panels in the *corredor dels ciris* in 1328, Martí Mayol is also associated with the Cathedral project. In 1336, he was commissioned to paint the predella of the altarpiece of Sant Salvador, Sant Blai and all the Martyrs, while Joan Loert was in charge of the *reretaule* and the gilding, with the woodworker Guillem Vilar assisting them.<sup>1814</sup> Previously, Martí Mayol had painted coats-of-arms (1320) for Bellver Castle. We also know that he painted the chamber in the royal galley in 1323.<sup>1815</sup>

In the past, Marcel Durliat pointed to the shared technical similarities, which can be understood as decorative, between the liturgical furnishings and the coffered ceilings conserved in Palma, such as the throne from Sant Jordi del Prat, which today is part of the Diocesan Museum.<sup>1816</sup> This relationship is at least contextualised in light of this set of documents, without the need to provide specific information on the design of the pulpit or who built it. The polychrome remains it bears are similar to the roofs, such as the oratory in Santa Magdalena in Inca, as well as a series of domestic beam-and-rafter ceilings in Palma.

The painters who polychromed panels that were later integrated into a roof did not necessarily have to know their final arrangement. Their work usually came prior to assembly, even though once finished, their participation may have been needed for the final retouches or gilding.<sup>1817</sup> Thanks to the restorations, and, sadly, the amputations which have revealed the innards of the works, we have been able to confirm that the painters polychromed beyond the surface that would later be visible, ensuring that

<sup>1813</sup> GASOL, Àngel. «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls», *Quaderns de Vilanius*, 61, 2012, p. 50. IDEM. «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls», *Revista Taüll*, 38, 2013, pp. 23-25. MADURELL, Josep. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III Addenda al Apéndice Documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 99 (doc 506: AHPB, Bernardo Sans, leg. 2, man. Year 1400 and doc 507: AHPB, Bernardo Sans, leg. 12, man. Year 1400).

<sup>1814</sup> LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina...* op. cit., p. 50 (doc. 64).

<sup>1815</sup> IBIDEM, p. 42 (docs. 37, 39).

<sup>1816</sup> DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*, Els Treballs i els dies I. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1964, p. 222.

<sup>1817</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... op. cit., p. 32. MASPOCH, Mònica. «La decoració d'enteixinats medievals... op. cit., pp. 357-358. IDEM. «La decoració dels teginats» in ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia de Catalunya, 2005, pp. 72-76, esp. 72.

when the pieces were joined the wood would not be exposed, only the colour would. The ill-fated remains of the mediaeval ceiling in Assumpció de la Verge parish church in Vallibona prove this, as do other examples, validating the preceding studies conducted by Ana Carrassón and by Jacobo Vidal and Joan Domenge.<sup>1818</sup> There, one can easily make out the traces of the preparatory drawing made with both a metal tip and a brush. They are incised lines and marks which helped optimise efforts by showing the painters the spaces that had to fit within the iconographic repertoire, facilitating the transfer of the compositions. This resource was essential in a large-scale set of interlocking pieces, a puzzle in which each element was part of a play of interrelation and opposition.

The communication between woodworkers and painters had to be smooth. The former provided the latter with the material, and they later returned it decorated for installation. The steps followed in this process were necessarily concatenated, and each sector contributed their own expertise. Woodworkers and painters were not compelled to be part of the same working group forever, even though some of these groups did exist. The corpus of beam-and-rafter ceilings still conserved in the old quarter of Palma de Mallorca was part of a standardised, mechanical production with a well-defined structural and iconographic homogeneity that lasted over time. Their concentration and thematic transversality in households and churches leads us to identify a formal language with a local impact. In other cases, even though the artisans came from different productive nuclei, they shared a workspace. When the painters in charge of polychroming and varnishing the panels in the coffered ceilings in the Castell del Rei in Tarragona (1314) arrived in Barcelona, they worked on the construction site.<sup>1819</sup> In this case, the project itself eased their collaboration.

In projects like ceilings, there were gradations in the painters' contributions. Ornamental details played a key role in certain sections of their topography. It is interesting to note how Santiago Alcolea and Josep Gudiol, in reference to the work of Jaume Cabrera, referred to his status as an 'ornamental painter'. We know that

<sup>1818</sup> CARRASSÓN, Ana. «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)» in MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. Madrid: Ediciones la Ergástula, 2016, pp. 259-288. DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... op. cit., pp. 30-37.

<sup>1819</sup> COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. *El Castell del Rei...* op. cit., p. 71, 130.

Bartomeu Lunell was the son of Guerau Lunell, a painter of coats-of-arms, as the beams in Carme convent in Valls have a prominent heraldic component. Stylistically speaking, Joan de Tarragona is known for his preciousness, which permeates the backs of the beams and the little panels comprising the under choir of the sacristy in the Cathedral of Tarragona.

The abstract or figurative motifs and the inscriptions connoted the architectural interiors via the ceiling structure which, in suspension, appeared as yet another dimension that completed them. The ideas depicted may refer to elite self-representation or the sponsors' aesthetic taste, or they could be closely tied to the purpose for which the space was used. Their visual mechanisms helped to create a multicoloured tapestry connected to what was happening at their feet. Ceilings and architecture created a virtuous circle, each with their respective contributions. Two-way connections were created between the space (construction) and the object (ceiling); one emerged from the other. In this way, the action that took place in the former could be validated by the iconography, and vice-versa. This is one of ceilings' most essential *raison d'être*: being and lending themselves to being symbolic instruments. Hence, they were famous and used repeatedly.

#### THE VISUAL CULTURE OF VALENCIAN AND MALLORCAN CEILINGS

This mirrored relationship has been accurately portrayed in the study of heraldry, which is addressed monographically in the *Valencian section*. The imprint of heraldic language can be found constantly in the woodworking throughout the entire Crown of Aragon, abundantly and in series, primarily occupying main beams but also small panels and fragments. Imaginary decorative coats-of-arms often appear on the slats and smaller pieces, while the more visible, larger ones bear the coat-of-arms of Aragon in an alternating combination with the emblem of the sponsors, which the documentation calls '*faxes e escudets*'.<sup>1820</sup> Heraldry is a constant motif omnipresent on ceilings because it capitalises on their features. The dissemination of their meaning was magnified by the different pieces comprising these ceilings, with their varying textures and angles, which lent themselves to repetition.

<sup>1820</sup> DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «Construir... op. cit., p. 32.

In certain churches in Valencia, such as the ones in Lliria, Vallibona, Onda and Xàtiva, the ceilings were used to send political and religious messages associated with the time they were founded, during the colonisation process. Traces of the importance of the phenomenon of the municipality is captured on them. The village coat-of-arms accompany what are known as '*faxes*', which covered the epidermis of the girders and purlins with gold and gules in reference to the power of the monarchy. In the late 13<sup>th</sup> and early 14<sup>th</sup> centuries, a young political entity like the Kingdom of Valencia needed instruments to lay down the discourse of the victors. Using this combination, church ceilings normalised a decorative formula which supported the new configuration of governance, revealing itself to be the internal facet of an updated monumental landscape. With this specific iconographic repertoire, they helped to define and impose an imported collective identity. Displaying the coat-of-arms of Aragon was a royal proclamation; a remembrance of the figure of the king, the Conqueror and his heirs; a visual proxy of his power.

Choosing the church space to allude to the township was associated with its role within society, serving as a gathering point for their sessions.<sup>1821</sup> Churches and parishes were created as a control mechanism, their presence entailing the implementation of the rituals of the prevailing religion, often on Islamic ground, as in Santa Maria church in Lliria, which was built over the old mosque. Heraldic reiterations bombarded the community of faithful in a performative representation. The coat-of-arms of the Order of the Knights Hospitaller was repeated four times on the sides of its purlins on the roof of Santa Margarita church in Onda (1280 *ante quem*), as it was within their realm. Because the church was comprised of five bays and each of them had two slopes with six purlins each, we can assume that the heraldic repetition was multiplied by the hundreds. The total was even more prodigious on the ceiling of Santa Maria in Lliria (1317 *ante quem*), which is larger. The village coat-of-arms, the silver *lilium* on a gules field, appears there ceaselessly, repeated up to three times on each purlin and on both sides, in the *alicers* of the *almizate* as well. Each of the six bays in the Lliria church harboured around 120 reproductions. Despite its profound fragmentation, the heraldry that primarily stands out among the remains of the roof of Vallibona parish church (late

---

<sup>1821</sup> BURNS, Robert. *El reino de Valencia en el siglo XIII: Iglesia y Sociedad*, Vol. 1. Valencia: Cenia al Segura, 1982, pp. 137-237.

13<sup>th</sup> century) refers to the village coat-of-arms, which has remained intact since the Middle Ages.

It is clear that the powers-that-be were avidly seeking forms of representation and identification and found ceilings to be the perfect accomplices. When the community of faithful entered these spaces, they could not help but see them. The heraldic language, its symbolic meaning painted onto this monumental canvas, acted as a reflection of the people gathered beneath it. The image served as a proxy for the community and became embodied with their entrance. The village arms, compiled among the references to the King of Aragon and the symbol of their subsequent political district, waved as immovable banners, as permanent reminders. The land had been appropriated; Christianity was victorious; it had conquered the former sites of Islamic worship and (re)sacralised them. The heraldic choices on these ceilings, as well as their arrangements, strove to induce a sensorial experience. The use of these devices was a conscious, deliberate choice as they possessed the artistic and structural qualities that the discourse required. The ceilings completed the coherence of the whole: the very connotations inherent to the spaces were alienated with the iconography that blanketed them in their entirety.

The analysis of heraldic language enables us to add details to the transition of a historical period, namely the conquest of Balànsiya, which became a milestone in the subsequent development of the Crown of Aragon. The visual culture of the ceilings also signals how the cultural impact stemming therefrom transformed and enriched art. This phenomenon takes shape magnificently in Islamic epigraphy and its calligraphic and symbolic expression. The use of Arab epigraphs and their stylised derivations in the artistic output of the Crown of Aragon is not exclusive to woodworking; this sector only reveals one of the ways this repertoire was introduced, the one with the greatest scope that historiography has managed to capture thus far. Catalan Italianising painting is another extraordinarily fertile field which reveals how the inscriptions migrated to this medium thanks to the circulation of Italian models and artists, who

exerted an influence in individual productive nuclei, such as Barcelona and Tortosa, and left an important mark on them.<sup>1822</sup>

Ceilings bore and tended to coordinate calligraphic decorations with Arab roots and inscriptions with a two-fold affiliation, alluding to Western and Islamic culture. This thesis compiles a striking, albeit not definitive, catalogue from all over the Crown of Aragon, leaving proof of its impact, which was previously known but not sufficiently explored, with transcriptions and interpretations never before published. Known cases, such as the quadruple identification of the short prayer “*al-mulk li-llāh*” (the power or kingdom of God) on the ceiling of the Cathedral of Teruel should be considered unique not because of its appearance or epigraphic percentage but because of its interaction with Hail Mary (AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TECHUM, CUM BENEDICTA), with which it shares popularity and topographic equivalences. Its thoroughly premediated arrangement should be interpreted not necessarily as a sign of a religious clash via linguistic mechanisms but instead as a written symbolic correspondence with a message that was activated when the community of faithful was beneath it.

The motifs with a linguistic appearance and Arab resemblance were not only used to decorate panels and girders, but they also had much lesser-known applications than their geometry. The beam-and-rafter ceiling in Azlor (1280) in Huesca and the under choir in the sacristy of the Cathedral of Tarragona enable them to be documented as identity signs of the “other”, revealing the ethnicity and religion of the people represented in the scene.

However, where the use of epigraphy became truly popular is in the domestic beam-and-rafter ceilings in Mallorca and Valencia from the first half of the 14<sup>th</sup> century, where they overtook the inner friezes and panels and became quite prominent. A sequence of Kufic letters, “*al-Ni ‘ma النعمة*” (wellbeing), can be read on the beam-and-rafter ceiling on the *piano nobile* in Palau Joan Valeriola. Likewise, in Palma, the ceiling from Can Pontivich, today conserved in the reserves of the Museum of Mallorca, repeatedly bears

---

<sup>1822</sup> ALANYÀ, Josep; BUTTÀ, Licia; ROONTHIVA, Voravit. *El retaule major de la catedral de Tortosa*, Col·lecció Memoria Artium. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2021.

the word “*alafia* لعافيا” (an abbreviation of *al-‘āfiya*, referring to health). And the cursive motifs “*al-Izza* عزة” (glory or power) and the Kufic motifs “*al-Baqā*[’] البقا [ء]” (long life) can be identified on the coffered ceiling on the ground floor of Can Sureda in Artà.

This common theme, well wishes, was embraced by the Christian elite. It seems no coincidence that communications with identical meanings in such similar distributions and compositions could be identified. Nor is the taste for generic, decorative formulas which were reused and invoked in the material culture over time.

Far from being categorised as exotic, their presence in these ceilings demonstrates how Arabic inscriptions were integrated into the imagery of the Crown of Aragon in an internal digestion which led them to be considered part of its own corpus. Al-Andalus was not an abstract or distant imaginary; it was palpable, and the Arabic was not unknown. It did not necessarily have to be interpreted but just identified.

The material culture, and specifically the green and manganese ceramics from Paterna and Teruel dating from the 14<sup>th</sup> century, enable us to understand the imagery on the ceiling of Santa Maria church in Llíria, the most complete and figurative of the entire Valencian series. It is one of the best conserved and assembles a repertoire that draws from Mediterranean court culture: chivalrous scenes of gallantry, hunting scenes, festivals, music and dance scenes interspersed with images of fantastical animals like harpies, griffons and dragons. The plant stylisations tumble from the edges of these typological scenes, overwhelming sections like the false *almizate*. It is a repertoire with local roots, with models deriving directly from ceramic decoration, its main though not exclusive source. I do not believe that this *transmedia* iconographic migration can be explained by an atelier or painting school that decorated both the ceiling and the green and manganese ceramics.<sup>1823</sup> The documentation provided on the possible interrelations between woodworkers and painters involved in fabricating and decorating painted ceilings keeps me from doing so, in addition to other considerable technical divergences between the execution of both corpuses.

<sup>1823</sup> MCSWEENEY, Ana. *The Green and the Brown: A study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain*, Vol. 1 (Unpublished doctoral thesis directed by Dr Anna Contadini). London: SOAS University of London, 2012, pp. 240-337.

They are connected by a series of common expressive specificities, like the gesturality and characterisation of the human figures, particularly the dancers, where these correspondences are particularly accentuated. Among them, we could cite the facial features and hair, as well as the way they dance, although this is quite common. The compilation of images of dance referring to ceilings in the Crown of Aragon and Castile proves this. Hands on the hips to accentuate the movement, arms raised aloft and *caroles* abound in the iconography of mediaeval Western dance. Even though the ceramics do not include the two-toned series of musical instruments, as the ceiling do, the dancers found on both are holding small discs in their hands and have thus been identified by contextual motifs which extend to multiple performative and choreutic images.

We should stress that this repertoire was not extraordinarily iconographically specialised; quite the contrary. There is an element intrinsic to them: seriation. It was totally accepted imagery, with a clearly defined, standardised theme. Perhaps one of the most emblematic elements because of its apparent 'rarity' are the crowns that the dancers are wearing. In the Western artistic language, the wearing of crowns is restricted to the personalisation or distinction of a select group, as in the representation of the spring festival on the ceiling in Teruel. Other more emblematic figures, which include this attribute as part of their iconographic idiosyncrasy, are the crowns of King David or princess Salome, featured in sacred and moral dances and thus becoming key models in Biblical exegesis. The reasons they are included on the church ceiling in Lliria may be traced through the visual culture of Islam, specifically Fatimid art, although this does not imply a direct connection. The crowns worn by the dancers and musicians depicted in court scenes were a symbol of prestige and glamour, a distinction as actors in a performance whose skills were extremely entertaining. This symbolism must have been etched in the Mediterranean cultural tradition, travelling among different media and disseminated around different territories. Ceramics simply acted as the conduit.

There is a series of circumstances which bridge the distances between the ceiling and the ceramics. The Paterna output was integrated into a market which gained avid commercial interest in the 14<sup>th</sup> century, an industry with large-scale infrastructures connected to the Mediterranean Islamic legacy in both its fabrication and decoration. Its products were targeted at households and were massively consumed. Another factor



to bear in mind is the geographic proximity between the two production hubs. The painters in charge of decorating the ceiling in Santa Maria and the potters from Paterna may have converged in a workspace of their own, allowing for the convergence of their respective activities. Bearing in mind that Lliria was in rural Valencia, it should come as no surprise that the group of artisans charged with decorating the ceiling worked in an area near the church, as happened in Tarragona with the Castell de Rei. On the other hand, the ceramic workshops in Paterna (*oleries menors*) were located on the doorstep of the *camí que va a Liria*.<sup>1824</sup> Geographic proximity is a factor that should be borne in mind, without ignoring the clearly popular nature of ceramic products, which a broad swath of the population could afford.

On the other hand, green and manganese ceramics were directly involved in church processes in the Crown of Aragon. Fragments of walls from inside Sant Francesc church in Teruel (14<sup>th</sup> century) and the cloister of Sant Domènec in Xàtiva (1360) have been recovered. The pieces once again reveal a similar repertoire, like a joust between horsemen that the ceiling of Santa Maria church in Lliria incorporates into the frieze in the second bay next to the Gospel.

The artistic scene on the ceilings in the Kingdom of Mallorca are quite different. Their structurally and iconographically homogeneous output encompasses a series of beam-and-rafter ceilings in churches and homes by the same work team, namely an atelier in Palma which was active at least during the first half of the 14<sup>th</sup> century. Its corpus includes the ceiling in the sacristy of the Cathedral of Palma (*ca.* 1318), the *corredor dels ciris* (1328), the ceilings in the galleries of the Sant Francesc cloister, as well as those found in the houses at number 6 Can Campaner, number 10 Carrer Can Granada, number 7 Carrer Can Martí Feliu, in Can Serra house at number 4 Carrer Gerreria, number 7 Carrer de les Tereses, number 10 Carrer Sol (which include '*salamons*' with *muqarnas*), number 6 Carrer Puresa, number 11 Carrer de Sant Jaume, the lower posts of the ceiling on the *piano nobile* in the house at number 6 Carrer Portella (first third of the 14<sup>th</sup> century) and the beam-and-rafter ceiling in the Fundación Juan March. Of all of them, we know that the painter Martí Mayol polychromed the panels attached to the

<sup>1824</sup> OSMA, Joaquín. *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia: adiciones a los textos y documentos valencianos*. Madrid: Hijos de Manuel Girés Herández, 1911, p. 15.

perimeter of the *corredor dels ciris*, applying a totally abstract, serial repertoire: two-toned roses in blue and pink, with stylised plant scrolls. Smaller pieces like girders could include another type of image, like intertwined eight-pointed stars, creating a border. The laths also included fully sublimated Arabic calligraphic references.

This organic landscape evocation, which moved seamlessly between the religious (monastic) and noble worlds with polysemic meanings, seems to have been presented as a metaphor of an enclosed garden, a suspended garden for contemplative observance, offering an artificial projection of a symbolic, ideal reality. It was a vision with an abstract repertoire because it was eminently rhetorical. Its repeated appearance on the more public areas of urban homes could be understood as a status symbol, an imaginative window which allowed the space to be extended without surpassing its boundaries.

All these ideas make our mediaeval painted ceilings a popular, valued architectural and decorative formula. Their broad, proven use was indebted to the lumber market, and their polychrome process was integrated into the artistic scene in the sites where they were produced. Studying them can only provide further information on the world of building, the promotion of art and the fluctuations in the visual culture.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABULAFIA, David (2017): *La guerra de los doscientos años: Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*. Barcelona: Ediciones del Pasado y Presente.

ADROER, Anna Maria (1979): *El Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

- (1998): «Enteixinats de Xàtiva al Palau Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 71, pp. 43-52.
- (2009-2010): «Els palaus reial», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 21, pp. 9-25.

AGUILAR, María Dolores (1984): *La carpintería mudéjar en los tratados: curso monográfico de doctorado*. Málaga: Universidad de Málaga.

- (1986): «La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel» a, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, pp. 571-592.

AGUILÓ-ALONSO, María Paz (2003): «La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos» a, CABAÑAS, Miguel (Coord.). *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte (Madrid, 18-22 de noviembre de 2002)*, Biblioteca de Historia del Arte 6. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 275-290.

- (2016): «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 231-250.

AGUILÓ KOTSKA, Estanislau (1890): «Excursió á Inca y a'n es puig de Santa Magdalena», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, a. 6, t. 3, n. 123, pp. 253-257.

- (1911): «Actes de venda o modificació de domini atorgats pels primers porcioners de l'illa», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 374, pp. 264-267.

AGUILÓ, Rosa Maria; Palou, Joana (Eds.) (2018): *Museo Diocesano Arqueológico Diocesano*, 2 Vols (còpia facsímil del treball de Rafael Ysasi), El fons documental del Museu de Mallorca III. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, Conselleria de Cultura i Participació d'Esports.

AIDALA, Thomas (1981): *Hearst Castle: San Simeon*. Nova York: Hudson Hill Press.

AINAUD, Joan (1952): *Cerámica y vidrio, Ars Hispaniae X*. Madrid: Plus Ultra.

- (1969): *Pintures del segle XIII al carrer Montcada de Barcelona. Discurs llegit el dia 18 de maig de 1969 en l'acte de recepció pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Agustí Durán i Sanpere*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

ALANYÀ, Josep (2000): *Urbanisme i vida a la Morella medieval (s. XIII-XV)*. Morella: Ajuntament de Morella, Associació d'Amics de Morella i Comarca.

ALANYÀ, Josep; BUTTÀ, Licia; ROONTHIVA, Voravit (2021): *El retaule major de la catedral de Tortosa*, Col·lecció Memoria Artium. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

ALANYÀ, Lluís; CALERO, Francisco; GARCÍA, Vicente (Eds.) (1999): *Obra de oro de los privilegios reales de la ciudad y del reino de Valencia, con la historia del cristianísimo rey Jaime, su primer conquistador*. València: Ajuntament de València.

ALAZET, Jean-Phillippe; MARIN, Agnès (2009): «Le plafond de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque de Perpignan» a, BOURIN, Monique; BERNARDI, Philippe (Eds.). *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse (21-23 février 2008)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 115-148.

ALCOY, Rosa (1992): «Retaule dels Sants Joans» a, *Exposició Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Butlletí de comanda del catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 236.

- (1996): «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels sants Joans», *Recull*, 4, pp. 7-26.
- (1999): «Els murals del carrer Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona» a, *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, pp. 107-110.
- (2000): *El Retaule de Santa Anna del Castell Reial de Mallorca i els seus Mestres: dels Bassa a Destorrents, 1345-1358*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta.
- (2005): «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 234-250.
- (2005): «Les arts pictòriques al Palau dels reis de Mallorca. Primeres evidències i interrogants en temps del gòtic» a, PASSARRIUS, Olivier; CATAFAU, Aymat (Eds.). *Un Palais dans la ville* (actes del col·loqui celebrat a Perpinyà del 20 al 22 de maig de 2011), Vol. 1, Collection Archéologie Départementale. Canet: Trabucaire, pp. 269-294.
- (2015): «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, pp. 135-148.

ALCOY, Rosa; BUTTÀ, Licia (2005a): «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 216-219.

- (2005b): «La pintura italianitzant a Tortosa» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 221-224.

ALCOY, Rosa; DOMENGE, Joan (1999): «Mestre de Santa Magdalena i Santa Llúcia» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 131-135.

ALDANA, Salvador (1976): «La portada del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas», *Traza y baza*, 6, pp. 89-97.

- (1988): *La Lonja de Valencia*, 2 vols. València: Biblioteca Valenciana.
- (1992): *El palacio de la 'Generalitat' de Valencia*, 3 vols. València: Generalitat Valenciana.

ALEJOS, Asunción (1982): «Carpintería mudéjar en una Iglesia valenciana: aproximación al estudio de la Capilla del Cristo de la Paz de Godella» a, *Actas del II Simposio internacional de mudejarismo (Arte, Teruel, 19-21 de noviembre de 1981)*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 261-271.

ALFONSO, Joaquim; ESTALL, Vicent (1999): «Intervenciones arqueológicas de seguimiento en Onda (Castellón) 1989-1999» a, *Actas del XXV Congreso Nacional de Arqueología: Valencia 1999*. València: Diputació de València, pp. 398-404.

- (2007): «La recuperación del Castillo de Onda (Castellón)», *Boletín de Arqueología medieval*, 13, pp. 151-166

ALMAGRO, Antonio (1991): «Arquitectura mudéjar en Teruel» a, BORRÁS, Gonzalo (Coord.). *Teruel mudéjar: patrimonio de la humanidad*. Saragossa: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 157-200.

- (2007): «Los Palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: Pedro I» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 243-281.

ALMELA, Francesc (1958): *Dstrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. València: s.n.

- (1959): *Carlos I en la ciudad de Valencia: conferencia pronunciada en el salón de actos del Ateneo Mercantil el día 29 de noviembre de 1958*. València: s.n.

ALOMAR, Antoni Ignasi (2005): «Les fortificacions del Castell de Bellver», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 61, pp. 391-426.

ALOMAR, Gabriel (1970): *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Colección de Estudios Históricos y Biografías 3. Barcelona: Blume.

ALÒS, Carme (et al.) (2016): *O rei o res: la fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, Ajuntament de Balaguer.

ALQUIER, Gérard (2018): «L'écrit: devises, maximes, proverbes» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, pp. 55-61.

ÁLVAREZ, María Victoria (2015): «3.7.29 Josep Maria Quadrado Nieto (1819-1896)» a, *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado Isabelino*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 387-389.

ÁLVAREZ, Rosario (1988): «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel. Documento iconográfico coétaneo de los códices de las Cantigas», *Revista de Musicología*, Vol. XI, Núm. 1, pp. 31-64.

- (2003): «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, Vol. 26, Nº 1, pp. 77-126.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (2002): *Cerámica aragonesa*, 3 Vols. Saragossa: Ibercaja.

AMORÓS, J. (1932): «Uns temes femenins a la ceràmica de Paterna», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II, II, pp. 110-116.

ANDERSON, Glair Dempsey (2016): «A mother's gift? Astrology and the pyxis of al-Mughira», *Journal of Medieval History*, 42:1, pp. 103-130.

APARISI, Frederic; FERRAGUD, Carmel (2018): «Hospitals rurals a la València baixmedieval: el cas de l'hospital de Santa Llúcia d'Alzira» a, COMELLES, Josep Maria; CONEJO, Antoni. *Imago civitatis: hospitales y manicomios en Occidente*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, pp. 33-55.

ARCANGELI, Alessandro (2000): *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*. Roma: Viella.

- (2007-2008): «La chiesa e la danza tra Medioevo e prima età moderna», *Ludica*, 13-14, pp. 199-206

ARCE, Ignacio (2003): «From the diaphragm arches to the ribbed vaults: an hypothesis for the birth and development of a Building technique» a, HUERTA, Santiago (Ed.). *Proceedings of the first International Congress on construction history: Madrid 20th- 24th January 2003*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pp. 225-241.

ARCINIEGA, Luis (2005): «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Borbones», *Archivo de arte valenciano*, 86, pp. 21-39.

- (2005-2006): «Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 14-15, pp. 129-164.
- (2006): «El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales» a AGUILAR, Inmaculada (Coord.). *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*. València: Generalitat Valenciana, pp. 37-68.
- (2010): «La madera de Castilla en la construcción valenciana de la Edad Moderna» a, SERRA, Amadeo (Ed.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València, pp. 287-348.
- (2011): «El abastecimiento fluvial de madera al Reino de Valencia» a, MONTESINOS, Josep; POYATO, Carmen. (Eds.). *La Cruz de los tres Reinos. Espacio y tiempo en un territorio de frontera*. Conca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 99-134.

ARCINIEGA, Luis; BESÓ, Adrià (2019): «Tipologías de casas señoriales no urbanas en el ámbito valenciano tardomedieval y de la Edad Moderna» a, ARCINIEGA, Luis (Coord.).

*Aproximaciones de contexto al castillo palacio de Alaquás: sangre, tinta y piedra*. València: Servei de Publicacions de la Universitat Politècnica de València, pp. 211-249.

AURIGEMMA, Maria Giulia (2004): *Il Cielo stellato di Ruggero II: il soffitto della cattedrale di Cefalù*. Milano: Salvana.

- (2004): «Soffitti lignei dipinti», *Studi Medievali e Moderni*, 1-2, pp. 337-361.
- (2011): «Il soffitto dipinto normanno del Duomo di Cefalù» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempio, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Edizioni Caracol, pp. 41-68.

AZUAR, Rafael (2012): «Cerámicas en verde y manganeso, consideradas norteafricanas, en el Al-Andalus (ss. X-XI)», *Arqueología y Territorio*, 19, pp. 59-90.

BADIA, Lola (1984): «Girona, València i Francesc Eiximenis», *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 4, pp. 95-98.

BAERT, Barbara (2012): *Caput Johannis in disco: essay on a man's head*. Leiden: Brill.

- (2016): «La fille Dansante au prisme de l'interdisciplinarité (avec un détour par la Capella Marciana à Venise)» a, CHARRON, Pascale; GIL, Marc; VILAIN, Ambre (Eds.). *La pensée du regard, Études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*. Turnhout: Brepols, pp. 25-36.

BAIGES, Ignasi Joaquim (2003): «Aportació a l'estudi de la gènesi documental del nomenament reial: els nomenaments d'oficials reials de Jaume II», *Acta històrica et archaeologia mediaevalia*, 23, pp. 631-653.

BALLESTER, Jordi (2000): *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els cordòfons*. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera.

- (2019): «Music iconography and innovation in the decoration of painted ceilings in the 15th-century Iberian peninsula», *Early Music*, Vol. 47, Issue 1 (Music and Dance on Mediterranean painted ceilings), pp. 41-55.

BARCELÓ, Carmen (1977): «Las yeserías árabes de Onda», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LIII, pp. 356-364.

- (1982): «Documentos árabes de Al-Azraq (1245-1250)», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 32, pp. 27-42.
- (1998): *La escritura árabe en el país valenciano: inscripciones monumetales*, 2 Vols. València: Universidad de Valencia.
- (2007): «Las cerámicas con epígrafes árabes» a, HEIDENREICH, Anja (Ed.). *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel*. Magúncia: Verlag Philipp von Zabern, pp. 293-312.
- (2015): «El corpus epigráfico andalusí ¿Un proyecto posible?» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulía, pp. 173-204.
- (2016): «Clave árabe para el Repartiment de Valencia», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 66, pp. 11-26.



- (2018): «Epigrafia àrab en ceràmica» a, *L'argila de la mitja lluna. La ceràmica islàmica a la ciutat de València: 35 anys d'arqueologia urbana*. València: Ajuntament de València, Museu d'Història de València, pp. 235-266.

BARCELÓ, Carmen; HEIDENREICH, Anja (2014): «Lusterware made in the abbadid taifa of Seville (eleventh century) and its early production in the mediterranean region», *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 31, pp. 245-276.

BARCELÓ, Carmen; LABARTA, Ana (2016): «La decoración caligráfica árabe y vegetal en las vigas del Museo Diocesano de Barcelona», *Arqueología y Territorio Medieval*, 23, pp. 57-73.

BARCELÓ, Maria (1988): *Ciutat de Mallorca en el trànsit a l'edat moderna*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.

- (1994): *Elements materials de la vida quotidiana a la Mallorca baixmedieval: Part forana*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- (2002): *La talla a la ciutat de Mallorca (1512)*. Palma de Mallorca: Edicions de la Universitat de les Illes Balears.
- (2007): «Nous documents sobre l'art de la construcció II», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 209-226.

BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (2009): *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca, L'Arjau 12*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, Lleonard Muntaner.

BARCELÓ, Miquel (1981): «El tractat de Capdepera de 17 de juny de 1231 entre Jaume I i Abu 'Abd Allah Muhammad de Manurqa. Sobre la funció social i política dels fuqaha», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 38, 1981, pp. 233-249.

- (1993): «Al-Mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de Madinat al-Zahra» a, *La ceràmica altomedieval en el sur de al-Andalus: Primer Encuentro de Arqueología y Patrimonio*. Granada: Universidad de Granada, pp. 291-299.

BARRACHINA, Jaume (1984): «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz» a, YARZA, Joaquin (Ed.). *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 137-194.

- (2013): «El teginat de l'església del convent del Carme de Peralada», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 91-97.

BARRAL, Xavier (2015): «L'architettura aulica di Martino l'Umano: un miraggio impossibile nell'Europa mediterranea del 1400» a, FERRER MALLOL, María Teresa (Coord.). *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 637-658

BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dirs.) (2018): *Images de soi dans l'Univers Domestique. XIIIe-XVIe siècle*, Collection Art&Société. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

BASCHET, Jérôme (2008): *L'iconographie médiévale*. París: Éditions Gallimard.

BASSET, Henri; TERRASSE, Henri (1932): *Sanctuaires et forteresses almohades*. París: Larose.

BELLI, Gianluca; TESI, Valerio (1997): *I luoghi del sapere: le sedi storiche dell'Istituto Universitario Europeo*. Roma: Presidenza del Consiglio di Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria.

BELTRÁN, Antonio (1945): *Valencia (Guías artísticas de España)*. Barcelona: Aries.

BENAVENTE, José Antonio (2018): «Représenter una identité collective. L'Ordre de Calatrava dans les peintures du château d'Alcañiz (Teruel, Espagne)» a, BARTHOLEYNS, Gil ; BOURIN, Monique ; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coord.). *Images de soi dans l'Univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, pp. 173-182.

BENÍTEZ, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2009): «Entre terra i fe. Les línies argumentals d'un projecte expositiu» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Universitat de València, pp. 19-49.

BENITO, Daniel (1991): «El Palacio de los Almirantes de Aragón» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 97-109.

- (1998): *Espills de justícia [Catàleg d'exposició: Conservació del Patrimoni Cultural: del 2 d'octubre al 15 de novembre de 1998]*. València: Fundació General de la Universitat de València.
- (2001): «La casa del caballero» a, *El Hogar de los Borja: Xàtiva, Museu de l'Almodí (del 16 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001)*. València: Generalitat Valenciana, pp. 73-90.
- (2002): «El Palacio del Almirante como modelo de vivienda señorial en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento (siglos XIV-XVI)» a, DAUKSIS, Sonia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Historia de la ciudad. II Territorio, Sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, pp. 147-164.
- (2009): «L'art mudèjar valencià» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Universitat de València, pp. 301-323.

BERARD, Jeroni (1983): *Viaje a las villas de Mallorca* (Introducció i notes per Lorenzo Pérez). Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

BERNAT, Margalida (1997): «Feudalisme i infraestructura artesanal: de Madīna Mayūrqa a ciutat de Mallorca (1230-1315)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 53, pp. 27-70.

- (2010): «De madīna a urbs gòtica: Ciutat de Mallorca, 1230-1300» a, SABATER, Sebastiana; CARRERO, Eduardo (Coords.). *XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic (Palma, del 3 al 5 de novembre de 2009)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 115-148.

BERNAT, Margalida; SERRA, Jaume (2006): «La iglesia del Prat de Sant Jordi según los apuntes de Rafael de Ysasi a 'Oratorios Primitivos de Mallorca'» a, LOZANO, Antoni; RIERA, Magdalena; ROSSELLÓ, Guillem (Coords.). *Arquitectura e ingeniería popular en Mallorca: actas del VII Congreso 'Nuestro Patrimonio Cultural'*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pp. 15-42.

BERNARDI, Philippe (a cura di) (2007a): *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. Argentièrre la Bessée: Editions du Fornel.

- (2007b): «L'influence de la lune» a, BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*. Editions du Fournel, pp. 69-70.

BESTARD, Bartomeu (2000): «L'heràldica medieval a la Seu de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, pp. 79-88.

BESTARD, Bartomeu; ALOMAR, María Luisa (1999): «Els escuts medievals de Can Feliu, Palma» a, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (Coord.). *El patrimoni menor: actes del Vè Congrès el Nostre Patrimoni Cultural*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pp. 191-198.

BLANCO, Pedro Rafael (2016): *Análisis arquitectónico y constructivo de la techumbre de madera policromada de la iglesia de San Antonio Abad de Valencia. Pervivencia de la arquitectura tardogótica mediterránea de la Valencia del siglo XV* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Javier Benlloch). València: Universitat Politècnica de València.

BLANES, Esteve (1954): *Pequeñas iglesias de los repobladores de Mallorca: siglos XIII y XIV*. Palma de Mallorca: s.n..

BLASCO, Anna Maria (1993): *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Institut Municipal d'Història, Museu d'Història de la Ciutat.

BLÁZQUEZ, Carlos; PALLARUELO, Severino (1999): *Maestros del agua*, II Tomos. Saragossa: Gobierno de Aragón.

BOADAS, Joan (2018): *Fotografia en temps de Noucentisme: Adolf Mas, Valentí Fargnoli, Jeroni Martorell i el repertori iconogràfic*. Girona: Ajuntament de Girona, Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions.

BOIRA, Josep Vicent (Coord.) (2006): *El Palacio Real de Valencia: los planos de Manuel Cavallero (1802)*. València: Ajuntament de València.

BOIRA, Josep Vicent; SERRA, Amadeo (1994): *El Grau de València: la construcció d'un espai urbà*. València: Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

BOIX, Vicente (1857): *Xàtiva: memorias, recuerdos y tradiciones de esta Antigua ciudad*. Xàtiva: Impr. y Libr. de Blas Bellver.

- (1979): *Valencia histórica y topográfica: relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombres, hechos célebres ocurridos en ellas y demás noticias importantes relativas á esta capital*. 2

Vols., Facsímil de Imprenta de J. Rius 1862-1863. València: Servicio de Reproducción de Libros.

BOLOGNA, Ferdinando (1975): *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana all'autunno del Medioevo*. Palerm: S.F. Flaccovio.

BONET, Maria; PAVÓN, Julia (2013): «Los Hospitalarios en la Corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)», *Aragón en la Edad Media*, 24, pp. 5-54.

BOURCIER, Paul (1981): *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume.

BOURIN, Monique; SOURNIA, Bernard (2011): *Images oubliées du Moyen Age: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*. Montpellier: Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon.

BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (2018): «Les identités sociales dans le decor des plafonds peints languedociens» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dir.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Collection Art&Société. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 19-30.

BORDES, José (2011): «Lliria durante los siglos XIII-XIV» a, *Lliria: historia geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 2. València: Universitat de València, pp. 129-138.

BORDES, Juan (Ed.) (2014): *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881): Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid del 22 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015*. Madrid: Calcografía Nacional de la Real Academia.

BORONAT, Josep Maria (1999): *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BORRÁS, Gonzalo (1975): «Algunas Iglesias góticas del Bajo Aragón», *Estudios de la Corona de Aragón*, X, pp. 603-620.

- (1978): *Arte mudéjar aragonés*. Saragossa: Guara Editorial.
- (1981): «El mudéjar como constante artística» a, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo: 15-17 Septiembre 1975*. Terol: Diputación Provincial de Teruel, pp. 29-40.
- (1988): «Arte medieval aragonés en los Estados Unidos» a, FATÁS, Guillermo (Dir.). *Aragón en el Mundo*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, pp. 152-162.
- (1990): *El arte mudéjar*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses.
- (1999): *La Techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- (2005): «Alfarje mudéjar del Palacio de Guara-Villahermosa en Huesca, el más importante de la arquitectura civil en Aragón», *La Magia de Viajar por Aragón*, 1, pp. 18-22.
- (2007): «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los*

*reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 409-424.

- (2008a): *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*. Terol: Instituto Estudios Turolenses.
- (2008b): «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses». *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 89-102, pp. 89-102.
- (2008c): *El Arte mudéjar en Teruel y su provincia*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses.
- (2010): «La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca» a, *El Palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara*. Osca: Ibercaja, pp. 47-68.
- (2016): «Imágenes y palabras de procedencia islámica en el mudéjar de Teruel» a, ROLDÁN, Fátima (Ed.). *La imagen y la palabra en el Islam*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 79-89.

BOSWELL, John (1977): *The Royal treasure: Muslim communities under the Crown of Aragon in the fourteenth century*. New Haven: Yale University.

BOURIN, Monique; BAY, Roland (2019): *Plafonds peints médiévaux en Europe. Connaissance, conservation et restauration: méthodes et approches scientifiques. Actes des 9<sup>e</sup> rencontres de la RCPPM (Marseille-Frejús, 29 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 2016)*. Marsella-Frejús: RCPPM, CICRP.

BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (2018): «Les identités sociales dans le decor des plafonds peints languedociens» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Dir.). *Images de soi dans l'univers domestique, XIIIe-XVIe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 19-30.

BOURIN, Monique; PÉREZ, Maud; PUCHAL, George (Dir.) (pendent de publicació): *De l'Aragon au Frioul: Esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPPM (Lagrasse, octobre 2015)*. París: RCPPM.

BOVER, Joaquín (1864): *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca. Estadística general de ella y periodos memorables de su historia*. Palma: Imprenta de D. Felipe Guasp y Barberi. Impresor Real.

BURNS, Robert (1967): *The Crusader Kingdom of Valencia*. Cambridge: Harvard University.

- (1982): *El reino de Valencia en el siglo XIII: Iglesia y sociedad*, 2 vols. València: Cenia al Segura.
- (1987): *Colonialisme medieval: explotació postcroada de la València islàmica* (traducció d'Enric Cassasses). València: Eliseu Climent.
- (1990): «Muslims in the Thirteenth-Century realms of Aragon: interaction and reaction» a, POWELL, James A. (Ed.). *Muslims under Latin rule, 1100-1300*. Princeton: Princeton University Press, pp. 57-102
- (1998): «The many crusades of Valencia's conquest (1225-1280): an historiographical labyrinth» a, KAGAY, Donald; VANN, Teresa M. (Eds.). *On the social origins of medieval institutions: essays in honor of Joseph F. O'Callaghan*. Leiden: Brill, pp. 167-178.

BURNS, Robert; CHEVEDDEN, Paul Edward. (1999): *Negotiating Cultures: bilingual surrender treaties in Muslim-Crusader Spain under James The Conqueror*. Leiden: Brill.

BRENK, Beat (2013): «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni di Palermo» a, BUTTA, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, pp. 9-39.

BRESC, Henri (1993): «Le Jardin de l'Empire: le palais de Barcelone et la Sicile (1397-1410)» a, *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón: actas*, T. I, Vol. 3. Saragossa: Gobierno de Aragón, pp. 373-386.

- (2005): *I giardini di Palermo (1290-1460)* (Traduzione dal francese di Maria Cristina Costa). Palerm: Provincia Regionale di Palermo, Biblioteca Istituto di Formazione Política Pedro Arrupe, Centro Studi Sociali.

BROSETA, Maria Teresa (2014): *Registro, catalogación y planificación del patrimonio urbano arquitectónico: una aproximación al caso valenciano* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Francisco Taberner). València: Universitat Politècnica de València.

BRU, Santiago (1969): «El Morvedre del temps de Pere el Cerimoniós» a, *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón: La Corona de Aragón en el siglo XIV*, Vol. I/II. València: s.n., pp. 203-210.

- (1980): «Aportació a l'estudi del Gòtic Valencià: l'església saguntina del Salvador» a, *Crónica de la XII Asamblea de Cronistas del Reino de Valencia: València-Xàtiva, 12-15 d'octubre de 1978*. València: Separata.
- (1989): «El acervo histórico-artístico de Sagunto visto por antiguos viajeros» a, *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte (Santiago de Compostela, 16-20 de junio. Los viajes como fuente histórico-artística)*, Vol. 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 99-109.
- (1996): «Aproximació al perfil biogràfic d'Antoni Chabret Fraga», *Braçal: Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 14, pp. 13-24.

BRUN, Félix (2003): *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero*. Terol: autoedició.

BUCHÓN, Ana Maria (2011): «La escultura medieval en Lliria» a, HERMOSILLA Pla, Jorge (Dir.). *Lliria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 2. Lliria: Ajuntament de Lliria, pp. 228-230.

BURRIEL, Eugenio L. (2000): «Claves de la rehabilitación urbana: el caso del centro histórico de Valencia», *Cuadernos de Geografía*, 67-68, pp. 329-350.

BUSQUETS, Jaume (1952): «El código latinoarábigo del Repartimiento de Mallorca (Parte latina)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XXX, pp. 708-758.

- (1954): «El código latinoarábigo del Repartimiento de Mallorca (Parte árabe)» a, *Homenaje a Millàs-Vallicrosa*, Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 243-300

BUTTÀ, Licia (2012): «Manfredi Chiaromonte e le arti: committenza artistica e egemonia politica in Sicilia alla fine del Trecento» a, SCIACCA, Filippo (Ed.). *L'immagine come messaggio. I significati dell'opera d'arte e la comunicazione iconica*. Caltanissetta: Edizioni Lussografica, pp. 37-70.

- (2013a): *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol.
- (2013b): «Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del Palazzo Chiaromonte Steri di Palermo» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, pp. 69-126.
- (2015): «Danza y paradigma: una introducción» a, BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva (Eds.). *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana/Dancing images and tales: iconography of dance from Classical to Middle Age*, Trama 1: Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, pp. 7-8.
- (2017): «'Mudèjar', Islamic influence or memory of the past? Some considerations on the wooden painted ceiling of the Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo», *De Gruyter*, Vol. 4, Issue 1-2, pp. 1-26.
- (2019): «Editorial», *Early Music*, Vol. 47, Issue 1 (Music and Dance on Mediterranean painted ceilings), pp. 1-57.
- (2021a): «Circulación mediterránea, memoria y poder: notas para el estudio de los techos pintados en Sicilia» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMON, Maud; PUCHAL, Georges (Dirs.). *Du Frioul à l'Aragon: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPMP (Lagrasse, octobre 2015)*. París: Éditions de la Sorbonne, pp. 117-136.
- (2021b): «*Peregrinus et exorcista*. El nacimiento legendario de San Bartolomé en la hagiografía y la cultura visual de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, (pendent de publicació).
- (pendent de publicació): «Danzare nei margini: Cori lignei, soffitti e altri luoghi liminari» a, BUTTÀ, Licia; MASSIP, Francesc; SANCHIS, Raül (Eds.). *El teatre del cos: Dansa i representació a la Corona d'Aragó*. Roma: Editorial Viella.

BUTTÀ, Licia; BELGRANO, Adrien (2020): «La danse immobile: iconographie et geste chorégraphique au Moyen Âge», *Perspective*, 2, pp. 1-22.

BUTTÀ, Licia; VALLS, Maria del Mar; SÁNCHEZ, Sara (2018): «El archivo digital DANAEM: danza y arte en la larga Edad Media», *Archeologia e Calcolatori*, Supplemento 10, pp. 49-63.

BYNE, Arthur; STAPLEY, Mildred (1917): *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*. Nova York: G. P. Putnam's Sons.

- (1920): *Decorated Wooden ceilings in Spain: a collection of photographs and measured drawings with descriptive text*. Nova York: G.P. Putnam's Sons.
- (1925): *Provincial Houses in Spain*. Nova York: William Helburn.
- (1927): *Spanish Art Collection of the Conde de las Almenas (sale catalogue)*. Nova York: American Art Association.

- (1928a): *Majorcan houses and gardens*. Nova York: William Helburn.
- (1928b): *Spanish Interiors and furniture*, 2 Vols. Nova York: William Helburn.

CABAÑERO, Bernabé (1987): «La Mezquita mudéjar de Santa Maria de Fraga (Huesca)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 4, pp. 35-82.

- (1993): «Las techumbres islámicas del Palacio de la Alfajería. Fuentes para su estudio», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, pp. 79-120.
- (2000): *La techumbre mudéjar de la sala capitular del Monasterio de Sijena (Huesca): nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la Alfajería de Zaragoza*. Tarazona: Instituto Estudios Turolenses.
- (2004): «Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés, I: La torre nueva de Zaragoza, una réplica de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, pp. 243-302.
- (2018): «La aportación del Palacio Alfajería de Zaragoza al arte del Islam Occidental de los siglos XII al XV» a, MARCOS, María (Dir.). *Al-Murābitūn (Los almorávides): Un imperio islámico occidental. Estudios en memoria del Profesor Henri Terrasse*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 345-373.

CABRÉ, Juan (1909-1910): *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Teruel*, 4 Vols, inèdit.

CABRERA, Ana (2019): «Proyecto 'Interwoven' y la evaluación del coleccionismo de tejidos medievales de la península ibérica en el Victoria and Albert Museum de Londres» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 398-420.

CABRERA, Mercedes (2011): *Juan March (1880-1962)*. Madrid: Marcial Pons.

CAL, Rosa (2003): «La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo», *Historia y Comunicación Social*, 8, pp. 7-19.

CALVÉ, Óscar (2016): «Esparcimiento caballeresco en el alfarje de la Casa de la Ciudad de Valencia», *Tirant*, 19, pp. 145-160.

CAMARASA, Pablo (2017): *Arquitectura civil privada en Xàtiva. Siglos XIII-XIX*. València: Universitat de València.

CAMPINS, Pere Joan (1904): «Carta Pastoral sobre la Restauración de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca», *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca*, Any XLIV, Núm. 15, pp. 251-252.

CAMPS, Emilio (1932): *Adquisiciones en 1931. Sillas de coro de Santa Clara*, Astudillo, Museo Arqueológico Nacional. Madrid: Blass S.A. Tipográfica.



CAMPS, Concha; ESTEBAN, Julián (2005): «La restauración de los Baños del Almirante de Valencia», *Loggia: Arquitectura & Restauración*, 18, pp. 38-53.

CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (1993): «La construcción de baños públicos en la Valencia feudal; el baño del Almirante» a, *IV Congreso de Arqueología Medieval de España*, Vol. 2. Alacant: CAME, pp. 213-222.

- (2001): *El Palacio y los baños del Almirante*. València: Conselleria d'Economia, Hisenda i Ocupació.
- (2002): «Baños, hornos y pueblas. La pobla de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV» a, DAUKSIS, Sonia; TABERNER, Francisco (Eds.). *Historia de la ciudad. II Territorio, Sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, pp. 125-146.
- (2008): «L'antiga parròquia de Sant Llorenç» a, CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau dels Català de Valeriola*. València: Generalitat Valenciana, pp. 12-23.

CANO, Carlos (1996): *La cerámica en verde y manganeso de Madinat al-Zahra*. Granada: Sierra Nevada.

CANTARELLAS, Catalina (1981): *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.

- (1998): *L'Ajuntament de Palma. Història, arquitectura, ciutat*. Palma: Ajuntament de Palma.

CANTARELLAS, Catalina; TUGORES, Francesca (2014): «A propòsit de l'església de Sant Andreu i de la Capella de Sant Eloi a partir del segle XIV (Casa de la Universitat de Ciutat de Mallorca-Ajuntament de Palma)», *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, pp. 117-139.

CANTAVELLA, Rosanna (2004): «El capellà, el vicecanceller i el secretari, o de Amore, Mascó i Metge», *Llengua & Literatura*, 15, pp. 31-66.

CARAFFI, Patrizia (2017): «Il giardino cortese» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «Patri, verzieri e pomieri». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, pp. 21-38.

CÁRCEL, Milagros; BOSCA, José Vicente (1996): *Visitas pastorales de Valencia: siglos XIV-XV*. València: s.n.

CÁRCEL, Maria Milagros; PONS, Vicente (2007): «Capítulo VI: La Iglesia de Xàtiva en la época medieval» a, *La llum de les imatges: Lux Mundi Xàtiva 2007*. València, Generalitat Valenciana, pp. 105-123.

CARDINI, Franco; MIGLIO, Massimo (2002): *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*. Roma: Laterza.

CARRASCO, Maria Antonia; LACUESTA, Raquel (2010): «El Repertori Iconogràfic de l'art espanyol», *Revista de Catalunya*, 261, pp. 63-96.

CARRASSÓN, Ana (2006): «Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera» a, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo Español del IIC, 2006, pp. 1-18.

- (2009): «Nuevas aportaciones sobre la pintura del alfarje mudéjar del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)», *Patrimonio Cultural de España*, 1, pp. 291-302.
- (2013): «Aspectos técnicos de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 14-16 septiembre de 2011*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 103-116.
- (2016): «El dibujo preparatorio en las techumbres gótico medievales (siglos XIII-XV)» a, MIQUEL, Matilde; PÉREZ, Olga; BUESO, Miriam (Eds.). *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*. Madrid: Ediciones la Ergástula, pp. 259-288.

CARUANA, José (Barón de San Petrillo) (1940): *Las casas solariegas*. València: Imprenta F. Doménech.

CASTAÑEDA, Vicente (1914): «Ascendencia, enlaces y servicios de los Barones de Dos Aguas, cuyo solar es el reino de Valencia», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, T. XXX, pp. 509-519.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos» a, HUERTA, Pedro Luis (Coord.). *Mobiliario y ajuar litúrgico en las Iglesias románicas*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa Maria La Real, pp. 11-75.

CATEURA, Pau (1979-1980): «Aproximación a la dinámica de un grupo familiar foráneo de Mallorca en la Baja Edad Media (diferenciación social y el proceso de formación de las élites)», *Fontes Rerum Balearium*, III, pp. 359-372.

- (1980): *Sobre la fundación y dotación del Hospital de San Andrés, en la ciudad de Mallorca, por Nuño Sans*. Palma: UNED.
- (1982): «Mallorca y la política patrimonial de la monarquía (siglo XIII y primera mitad del XIV)», *Estudis Baleàrics*, 6, pp. 85-100.
- (1988): «La repoblació nobiliària de Mallorca per Nunó Sans» a, *Montpellier, la Couronne d'Aragon et les pays de Langue d'Oc (1204-1349): actes du XIIe Congrès d'histoire de la Couronne d'Aragon, Montpellier 26-29 septembre 1985*, Vol. 2. Montpellier: Société Archéologique de Montpellier, pp. 99-114.
- (1997): *Mallorca en el segle XIII*. Palma de Mallorca: El Tall.
- (2012): «Repoblament i ordenació espacial de l'Illa de Mallorca» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Jaume I i el seu temps: 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Fundació Jaume II el Just, pp. 93-106.

CATLOS, Brian (2001-2002): «Contexto y convivencia en la Corona de Aragón: propuesta de un modelo de interacción entre grupos etno-religiosos minoritarios y

mayoritarios», *Revista de Historia Medieval* (Volum dedicat a: Los mudéjares valencianos y peninsulares), 12, pp. 259-268.

- (2004): *The victors and the vanquished: Christians and Muslims of Catalonia and Aragon, 1050-1300*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2015): «Entre eulx pluseurs Sarrazins... Els jueus, musulmans i el regne de Martí I» a, FERRER MALLOL, Maria Teresa (Coord.). *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 483-499.
- (2017): «Why the Mediterranean?» a, CATLOS, Brian; KINOSHITA, Sharon (Eds.). *Can we talk Mediterranean? Conversations on an emerging field in Medieval and Early Modern Studies*. Nova York: Palgrave, pp. 1-17.
- (2018): *Kingdoms of Faith. A new History of Islamic Spain*. Nova York: Basic Books.

CAVANILLES, Antonio Josef (1795-1797): *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura y Frutos del Reyno de Valencia*, T. I. Madrid: Imprenta Real.

CERDÀ, Magdalena (2016): *La imatgeria medieval mallorquina (1229-1520)* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Sebastiana Sabater), 3 Vols. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- (2019): *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CERDÀ, Magdalena; JUAN, Antònia (2020): «Cases, castells i esglésies: els artesans que construïren la ciutat» a, SABATER, Sebastiana; CERDÀ, Magdalena; JUAN, Antònia (Coords.). «Ciutat és congregació concordant de moltes persones». *La ciutat a l'edat mitjana* (eBook). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

CERVERA, Francisco (2000): «La Iglesia-fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles en Castielfabib: ¿enclave templario?» a, REAL, Elena; VERDEGAL, Joan Manuel; BURDEUS, María Dolores (Coords.). *Las órdenes militares: realidad o imaginario*. Castelló de la Plana: Universitat de Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 151-158.

CERVERA, Francisco; VEGAS, Fernando (1998): «Restauración de la Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles en Castielfabib» a, FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (Dir.). *IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Cuba '98): libro de actas*. La Habana: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP España), pp. 235-236.

CHABRET, Antonio (1888): *Sagunto. Su historia y sus monumentos*. Barcelona: Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez.

CHAPAPRÍA, Julián Esteban (2001): «El Palau del Marqués de Dos Aigües: la complexa pervivència d'una casa pairal» a, *La Universitat i el seu entorn urbà*. València: Universitat de València, pp. 113-146.

CHERRY, John (2000): *Las artes decorativas medievales* (trad. Isabel Morán García). Madrid: Ediciones Akal.

CHINCHILLA, Marina (1992): «Maderas mudéjares en el MAN procedentes del Palacio-Fortaleza de Curiel de los Ajos (Valladolid)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, X, pp. 59-71.

CHIVA MAROTO, Germán Andreu (2014): *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la seo. Geometría e inspiración bíblica* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. Vicente García Rose i el Dr Federico Iborra). Valencia: Universitat Politècnica de València.

CID, Carlos (1958): «Las pinturas del Castillo de Alcañiz», *Teruel*, 20, pp. 1-99.

- (1962): «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», *Goya: Revista de arte*, 46, pp. 274-277.
- (1990): «La miniatura del águila y la serpiente en los 'Beatos'», *Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVI, pp. 335-349.

CID, Carlos; VIRGILI, Isabel (1992): «La miniatura del águila y la serpiente en los 'Beatos'», *Medievalia*, 10, pp. 115-132.

CID, Daniel (1995): *El procés de construcció dels palaus reials a Barcelona durant el regnat de Pere el Cerimoniós: 136-1387* (tesi de llicenciatura dirigida per la Dra. Núria Dalmases), 3 vols. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art.

CIFUENTES, Francisco (2015): *La Lonja de Guillem Sagrera: el Salón de los Mercaderes* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. Josep Quetglas i el Dr. Antonio Armesto). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

CINGOLANI, Stefano Maria (2006): *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

- (2013): «La reina María y los funerales de su madre Brianda d'Agout, condesa de Luna, en Zaragoza (1399-1401)», *Aragón en la Edad Media*, 24, pp. 71-90.
- (2016a): «Entretenimientos, fiestas, juegos y placeres en la corte de los reyes de Aragón en el siglo XIV», *En la España Medieval*, 39, pp. 225-248.
- (2016b): «Joglars, ministrers i xantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomatarí en curs» a, ALBERNI, Anna; VENTURA, Simone (Eds.). *Cobles e lays, danses e bon saber: l'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*. Roma-Barcelona: Viella, IRCVM, pp. 239-270.

CIRICI, Alexandre (1968): *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen.

- (1977): *Ceràmica catalana*. Barcelona: Destino.

CISNEROS, Pablo; NAVARRO, David Miguel (2004): «José Aixá y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, 85, pp. 109-117.

CIVERA, Amadeo (1989): *Techumbre gòtico-mudèjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*. Lliria: Ajuntament de Lliria.

- (1991): «Hitos fundamentales para la historia de Lliria. El reportori de Miquel Geroni Monraval», *Revista Lauro. Quaderns d'Història i Societat*, 5, pp. 101-114.
- (1996): «Emblemas, blasones y signos heráldicos del arte ojival en la Primitiva Parroquia de Lliria» a, BRU, Santiago. (Ed.). *Crónica de la XX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*. València: Academia de Cultura Valenciana, pp. 317-335.
- (2007): «El teginat de l'església de la Sang de Lliria, espill o imatge del món medieval» a, *750 Aniversari de la Carta de Poblament*. Lliria: Ajuntament de Lliria, pp. 275-279.

CLADELLAS, Esteve (1931): «Repertori Iconogràfic d'art espanyol», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 2, pp. 54-56.

CLIMENT, José Manuel (2008): «Palau Vell de Llutxent» a, *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*. València: Col·legi Territorial d'Arquitectes de València, pp. 103-131.

CLOSA, Joan (et al.) (2015): *100 anys a l'avantguarda de la restauració monumental: SCCM-SPAL, 1914-2014*. Barcelona: Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona.

COCK, Henri (1876): *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia (publicado por Alfredo Morel-Fatio, Antonio Rodríguez Villa)*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galv. De Aribau.

COFFMAN, Taylor (1992): *Hearst Castle: the story of William Randolph Hearst and San Simeon*. Santa Bàrbara: Albion.

COLL, Juan (1970): *Historia del Puig de Santa Magdalena de Inca*. Inca: Imp. Durán.

COLL, Gaspar (1988): «El retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt: noves aportacions a la seva cronologia», *Acta Mediaevalia*, 9, pp. 261-280.

COLL, Jaume (1998): «Intervención arqueológica en el Palacio de Dos Aguas (Museo Nacional de Cerámica)», *Boletín A.CO.PA.H.*, 4, pp. 4-11.

- (1999): «El Palacio Marqués de Dos Aguas. Arqueología del edificio», *Loggia*, 7, pp. 42-51.
- (2001a): «Historia del Palacio de Dos Aguas» a, COLL, Jaume (et al.). *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección de Museos Estatales, 2001, pp. 19-40.
- (2001b): «Aportaciones al estudio arqueológico» a, COLL, Jaume (et al.). *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección de Museos Estatales, 2001, pp. 41-73.

- (2003): «Transferencias técnicas en la producción cerámica entre Al-Andalus y los reinos cristianos: el caso del Sharq-al-Andalus» a, *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios: 13-16 noviembre 2002*. Ceuta: Museo de Ceuta, Consejería de Educación y Cultura, pp. 301-365.
- (2004a): «D. Manuel González González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito» a, *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas: 50 años (1954-2004)*. València: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Informació y Publicaciones, pp. 12-51.
- (2004b): «Aproximació al Palau de Dos Aigües i a la seua història» a, *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas: 50 años (1954-2004)*. València: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Informació y Publicaciones, pp. 52-91.
- (2004c): «El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y Museografía» a, *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas: 50 años (1954-2004)*. València: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Informació y Publicaciones, 2004, pp. 93-147.
- (2005): «Manuel González Martí (1877-1972), fundador del Museo Nacional de Cerámica», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, pp. 170-181.
- (2008a): *Imágenes del Caballero. Del 3 de julio al 31 de agosto de 2008*. València: Fundación Bancaja.
- (2008b): «La loza decorada en España», *Ars Longa*, 17, pp. 151-168.
- (2009a): *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. València: autoedició.
- (2009b): «Plato del Testar del Molí» a, BENITO GOERLICH; Fernando; GÓMEZ, José (Comissaris). *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario. Museo de Bellas Artes de Valencia: 1 de febrero al 27 de abril de 2009*. València: Generalitat Valenciana, pp. 254-255.
- (2012): «Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales» a, *I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada: REMAI, pp. 311-343.
- (2014): «Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval», *Anales de Historia del Arte*, 24, Número Especial Noviembre, pp. 69-74.

COLL, Kika; TERRASA, Pere (2015): «El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respatller del cadiram. Abril 2012-gener 2013» a, MAS, Catalina (Coord.). *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*, Vol. III. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, pp. 199-259.

COLL, Maria del Carme (2015): «Musulmans captius i lliures a Mallorca, una dècada després de la conquesta cristiana», *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 25, pp. 7-37.

COMPANYS, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa, FRAMIS, Maite; RAMON, Núria (2005): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, 4 vols. València: Universitat de València.

COMPANYS, Isabel (1992): «Elements d'un embigat de cor» a, MARTÍ, Josep (Comissari). *Pallium: exposició d'art i documentació de la memòria de Sant Fructuós al triomf de Santa Tecla*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 106 (Núm. 54).

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria (1981-1982): «El mestre pintor tres-centista Joan de Tarragona», *Universitas Tarraconensis*, IV, pp. 23-36.

- (1982a): «Un alfarje de coro mudéjar en Tarragona» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte: Teruel del 19 al 21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 253-260.
- (1982b): «Embigats gòtics a la vila de Montblanc: l'església de Sant Miquel», *Aplec de treballs*, 4, pp. 89-110.
- (1983): *Embigats gòtico-mudèixars al Tarragonés*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Secció d'Arqueologia i Història 50. Tarragona: Diputació Provincial de Tarragona.
- (1989): «Algunes notes entorn de l'embigat gòtico-mudèar de l'ermita de Paret Delgada» a, PUJOL, Sara; SOLER, Eliseu-A. (a cura de). *Recull Joan Mallafré i Guasch (1896-1961)*. Tarragona: Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó, pp. 55-69.
- (1990): «El cor de l'església de la Sang d'Alcover (segle XIV): reconstrucció i estudi de les restes» a, ROIG, Francesc; MAS, Maria del Carme; SOLER, Eliseu (Eds.). *Recull Joan Antònio i Guardias (1890-1967)*. Tarragona: Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó, pp. 13-31.
- (1995): *El Castell del Rei en temps de Jaume II: edició comentada dels llibres de comptes de l'obra, 1313-1317*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- (1996): «Un exemple de fusteria decorativa: l'antic cor de l'església romànica d'Alcover» a, ESPAÑOL, Francesca (et al.). *Retaule: romànic i gòtic d'Alcover: cicle de conferències celebrades al desembre de 1992*. Alcover: Centre d'Estudis Alcoverencs, pp. 35-58.
- (1998): «L'ornamentació figurada els teginats catalans de la darrereria del segle XII» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. I. Barcelona: Museu Nacional d'Història de l'Art, Institut d'Estudis Catalans, pp. 295-306.

CONCEJO DÍEZ, María Luisa (1999): *El arte mudéjar en Burgos y su provincia* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Balbina Martínez Cavió), 3 Vols. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval), Facultad de Geografía e Historia.

- (2009): «Escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa» a, *XI Actas del Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 18-20 de septiembre de 2008*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 539-592.

CONEJO, Antoni (1997): «El retaule de la Verge de l'Estrella de Tortosa: introducció dels corrents italianitzants en la pintura de mitjan segle XIV a les terres de Tarragona», *Lambard: Estudis d'art medieval*, Vol. X, pp. 11-50.

- (2002): *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*, 2 vols. (tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Rosa Terès). Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art.

- (2003): «La arquitectura civil en la Sicilia del siglo XV: influencias del levante de la Corona de Aragón», *Quaderns del Mediterraneo*, 10, pp. 119-166.
- (2012): «Volta de rajola, volta de maó de pla o volta catalana: reflexiones en torno a las bóvedas tabicadas en Cataluña durante los siglos del gótico» a, ZARAGOZA, Arturo (et al.) (Eds.). *Construyendo Bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional sobre Bóvedas tabicadas (Valencia 26, 27, 28 de mayo de 2011)*. València: Editorial Universitat Politècnica de València, pp. 101-117.
- (2013a): «De cor a sostre. El teginat de la sala del tresor de la Catedral de Tarragona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 99-118.
- (2013b): «Ostentación heràldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la Catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, pp. 127-162.
- (2019): «L'obra n'és pus bella, e n'és pus ferma e n'és pus segura. La volta catalana: segles XIV-XV» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada en laire... sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patriomini Consultors 2.0 edicions, pp. 1-23.

CONTRERAS, Juan (1935): *El arte gótico en España: arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Labro.

CONTRERAS, Gemma (2002): *Las Ataranzas del Grao de la mar: arquitectura y recuperación*. València: Ajuntament de València.

CONTRERAS, Gemma; SERRA, Amadeo (1998): «L'arsenal de la ciutat: les drassanes del Grau» a, *El Port de València i el seu entorn urbà: el Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la Història. Catàleg de l'exposició i llibre commemoratiu del Centenari de la Unió dels Poblatos Marítims a la Ciutat de València (9 de desembre de 1997-4 de gener de 1998)*. València: Ajuntament de València, pp. 29-56.

CORESAL (1991a): «La Restauración de los Artesonados» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 159-171.

- (1991b): «Informe técnico de la armadura de madera policromada de la iglesia de San Pedro, Xàtiva», *Pátina*, 5, 1991, pp. 33-42.
- (1995): Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Primera Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana.
- (1996a): Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria parcial. Restauración del artesonado policromado de la iglesia de la Sangre, en Lliria. Segunda Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana.
- (1996b): Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.A.L. *Memoria Parcial. Restauración de las pinturas murales en la Iglesia de la Sangre, en Lliria. Valencia. Tercera Parte*. Document inèdit. València: Generalitat Valenciana.
- (1997): *Memoria de la restauración de un conjunto de yeserías árabes procedente del Museo de Onda*. Castelló: Instituto del Patrimonio Cultural de España.



CORNET, Aícia; Blesa, Pilar (2001): «El Repertori Iconogràfic del MNAC: evolució i tractaments arxivístics», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, pp. 161-168.

CORTINA, Josep Maria Manuel; FERRÁN, Vicente (1922): *El Palacio Señorial de Alacuás*. València: Centro de Cultura Valenciana, Imprenta de Antonio López.

COSTA FERRER, Josep (1929): *Mallorca: Guía gráfica Costa*. Palma de Mallorca: Galerías Costa.

CRESPO, Almudena (2001): «Cerámica esgrafiada, estado de la cuestión», *Anales de Arqueología cordobesa*, 12, pp. 361-362.

CUENCA, Robert (1993): «L'escriptura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 43, pp. 95-112.

CURTO, Albert (2001): «La gestió dels Ports durant la baixa edat mitjana», *Recerca*, 5, pp. 21-52.

DAILEADER, Philip (2019): *La vida i món de sant Vicent Ferrer: religió i societat en l'Europa baixmedieval* (traducció de Rosa Agost Canós). València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, Publicacions de la Universitat de València.

DE LOS RÍOS, José Amador (1965): *El estilo mudéjar en arquitectura*. París: Institut d'Etudes Hispaniques.

DELICADO, Javier (1998): «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia» a, BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia septiembre 1996)*. València: Generalitat Valenciana, pp. 424-426.

- (2013): *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (1844-1983): Génesis y evolución* (tesi doctoral dirigida per la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer i el Dr. Joaquín Bérchez). València: Universitat de València.
- (2014): «Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos», *Archivo de Arte Valenciano*, 95, pp. 123-165.

DEMIANS, Gabrielle (et al.) (1995): *Le vert et le brun: de Kairouan à Avignon: ceràmiques du Xe au XVe siècle*. Marsella: Musées de Marseille: Réunion des Musées Nationaux.

DETTI, Emma (1953): *Villa Schifanoia from the time of Decameron to institute Pius XII*. Florència: Sansoni.

DIAGO, Máximo (2001): «Introducción al estudio del comercio entre las coronas de Aragón y Castilla durante el siglo XIV: las mercancías objeto de intercambio», *En la España Medieval*, 24, pp. 47-101.

DÍAZ, Eugeni (2005): «Capítulo VII: Santa María de Benifassà (1233-1835). El seu procés de construcció i ornamentació segons els annalistes del Monestir» a, *La llum de les imatges: Paisatges sagrats, Sant Mateu 2005*. València: Generalitat Valenciana, pp. 153-185.

DÍAZ-PINÉS, Fernando (et al.) (2011): «La madera como tema de proyecto: La restauración de la Iglesia de San Nicolás de Bari en Sinovas, Aranda de Duero (Burgos)» a, *CIMAD II: Congresso Ibero-LatinoAmericano da Madeira na Construção (7-9/06/2011)*. Coimbra: Departamento de Engenharia Civil da FCTUC, pp. 1-10.

DILMÉ, Enric (2014): *La restauració històrica de la Llotja de Palma de Mallorca (1866-1905). Lliçons d'una intervenció vuitcentista* (Tesi doctoral codirigida pel Dr. José Luis González Moreno-Navarro i el Dr. Joan Domenge). València: Universitat Politècnica de València.

DIODATO, Maria (2015): «Forjados y cubiertas» a, MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (Eds.). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, Vol. II. València: Generalitat Valenciana, pp. 487-529.

DITTMAR, Pierre-Olivier; SCHMITT, Jean Claude (2009): «Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang» a, BOURIN, Monique; BERNARDI, Philippe (Dir.). *Plafonds peints médiévaux en Languedoc (Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 67-98.

DOLS, Maria (2009): «Informe 202. Enteixinat de Can Tamorer. Estudi tècnic de l'enteixinat medieval de Can Tamorer», *Memòria del Patrimoni Cultural MPC 09. Intervencions autoritzades pel Consell de Mallorca* (inèdita). Palma: Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.

DOMÈNECH, Vicent (2011): «Com naix i creix el monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà en temps de Jaume I el Conqueridor», *Boletín de Divulgación cultural*, Año XV, Número 85, pp. 6-154.

DOMENGE, Joan (1986): «Guillem Sagrera: maître d'œuvre de la cathédrale de Majorque: aspects métriques et économiques du travail de la pierre (1422-1446)», *Histoire & Mesure*, XVI, pp. 373-403.

- (1991): «Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals, segles XIII-XV» a, BARCELÓ, Maria (Coord.). *La manufactura urbana i els menestrals, segles XIII-XVI: IX Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma, 21-23 de novembre de 1990*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, pp. 381-398.
- (1997): *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics.
- (2004): «L'art gòtic a Mallorca» a, BELENGUER, Ernest (Dir.). *Historia de les Illes Balears*, Vol. II. Barcelona: Edicions 62, pp. 242-281.
- (2008): «La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado», *Artigrama*, 23, pp. 185-239.

- (2013): «Arquitectura palatina del reino de Mallorca. Símbolos de poder para una efímera dinastía», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Número Especial II, pp. 79-106.
- (2014): «Les residències dels reis de Mallorca» a, PASSARRIUS, Olivier; CATAFAU, Aymat (Eds.). *Un Palais dans la ville* (actes del col·loqui celebrat a Perpinyà del 20 al 22 de maig de 2011), Vol. 1, Collection Archéologie Départementale. Canet: Trabucaire, pp. 313-336.

DOMENGE, Joan; CONEJO, Antoni (2007): «Charpente et décor» a, BERNARDI, Philippe (a cura di). *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*. Argentièrre la Bessée: Editions du Fornel, pp. 232-243.

DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc (2013): «Fragments de sostres de fusta pintats del Museu Episcopal de Vic», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 229-263.

DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo (2011): «Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)» a, BERNARDI, Philippe; MATHON, Jean-Bernard (Eds.). *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*. Capestang: RCPMP pp. 177-217.

- (2013): «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 9-46.
- (2014): «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias», *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, pp. 593-610.
- (2019): «Les cobertes de fusta a la Corona d'Aragó (època medieval i moderna)» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada en laire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, pp. 73-85.

DOMÍNGUEZ, Enrique (1972): «Don Manuel González Martí y la cerámica: coleccionista, historiador, donante, fundador y primer director del Museo Nacional de este arte», *Archivo de arte valenciano*, 43, pp. 8-10.

DONET, Leonardo (2018): *Iconografía del rey David* (tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Rafael García Mahiques). València: Universitat de València.

DODDS, Jerrilynn (Eds.) (1992): *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art.

DODDS, Jerrilyn; MENOCA, María Rosa; KRASNER, Abigail (2008): *The Arts of Intimacy. Christians, jews and muslims in the making of Castilian culture*. New Haven: Yale University Press.

DURAN, Agustí (1927): *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona*, Separata dels Estudis Universitaris Catalans XIV. Barcelona: s.n.

- (1975): «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona» a, *Barcelona i la seva història, l'art i la cultura*, Vol. III. Barcelona: Curial, pp. 232-247.

DURLIAT, Marcel (1964): *L'art en el Regne de Mallorca*, Els Treballs i els dies 1. Palma de Mallorca: Editorial Moll.

EIXIMENIS, Francesc (1987): *Dotzé llibre del Crestià. Segona Part, II* (ed. C. Wittlin et al.). Girona: Colegi Universitari de Girona, Diputació de Girona.

ESCALAS, Jaime (1954): *Aquella ciudad de Palma: evocación gráfica de la ciudad de últimos del siglo XIX y primeros del siglo XX y su comparación con la actual*. Palma de Mallorca: Imprenta Mossén Alcover.

ESCRIVÀ, Vicent (2008): «Iglesia de la Sangre. Monumento BIC de Lliria», *Monumenta. Anuarios Culturales*, pp. 265-266.

ESCUADERO, José (1991): «La cerámica decorada en verde y manganeso de Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 2, pp. 127-161.

ESCUADERO, José; GARCÍA, Andrés; MUÑOZ, Jesús María; ZAMORANO, Ana (2015): *Madinat Al-Zahra. Catálogo de la exposición permanente*. Madrid: Casa Árabe.

ESLAVA, Domingo (1976): *Resultados de una investigación directa en la Iglesia de San Antonio Abad de Valencia* (tesi de llicenciatura inèdita, dirigida pel Dr. Felipe María Garín Ortiz). València: Universitat de València.

ESLAVA, Raúl (2014): *Castielfabib y su patrimonio histórico-artístico*. Castielfabib: Ajuntament de Castielfabib.

ESPAÑOL, Francesca (1992): «Clientes y promotores en el gótico catalán» a, *Catalunya medieval. Catàleg de l'exposició (del 20 de maig al 10 d'agost)*. Barcelona: Lunwerg, pp. 217-231.

- (1993): «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz» a, BENAVENTE, José Antonio (Coord.). *El Cerro de Pui Pinós y el Castillo de Alcañiz. Una presencia histórica (Monográfico: Al-Qannis, Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz)*. Alcanyís: Ajuntament d'Alcanyís, Taller de Arqueología de Alcañiz, pp. 30-32.
- (2011): *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Angle.

ESTADA, Eusebio (1888): «Casa antigua de Palma de Mallorca. Llamada de los Bonapartes», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. II, Any IV, Núm. 79, pp. 259-262.

ESTALL, Vicent (1989): «Excavaciones arqueológicas en el Castell d'Onda. Informe previo de la campaña mayo-junio de 1989», *Centre d'Estudis Municipals d'Onda*, 2, pp. 105-189.

- (1990): «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas», *Centre d'Estudis Municipals d'Onda*, 3, pp. 85-127.
- (1991): «Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas» a, *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 13-15 de septiembre de 1990*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, pp. 449-466.
- (1993): «La madina de Onda. Una aproximación a sus características urbanas» a, AZUAR, Rafael; GUTIÉRREZ, Sonia; VALDÉS, Fernando. (Eds.). *Urbanismo medieval en el País Valenciano*. Madrid: Polifemo, pp. 197-218.

- (1995): «Yeserías árabes en Onda», *Revista de Arqueología*, 12, 1991, p. 56.
- (2017): «Museo de Arqueología Castillo de Onda (Castellón)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, pp. 2302-2310.

ESTALL, Vicent; NAVARRO, Julio (2010): «Huellas del pasado. La Alcazaba de Onda» a, *El legado andalusí*. Granada: Fundación El Legado Andalusí, pp. 74-83.

ESTEBAN, Julián; SICLUNA, Ricardo (2001): «El proyecto de restauración de los Baños del Almirante» a, CAMPS, Concha; TORRÓ, Josep (et al.). *El Palacio y los baños del Almirante*. València: Conselleria d'Economia, Hisenda i Ocupació, pp. 169-198.

ESTRADA, Josep Lluís; EJARQUE, Anabel; CRISTIÀ, Josep (1997): «Arquitectura de reconquesta al nord del País Valencià: esglésies d'arcs diafragma», *Fòrum de Recerca*, 3, pp. 61-69.

EWERT, Christian (1979): *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Alfajería de Zaragoza*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico y Cultural.

FABRA, Luis (1865): «Valencia monumental y pintoresca: Casas Consistoriales», *El Museo Literario*, pp. 31-32.

FALGÁS, Víctor (1917): *Arte y decoración en España: arquitectura-arte decorativo [con textos de J. Sacs]*, Vol. X. Barcelona: Casellas Montacut Hnos.

FALOMIR, Miguel (1996): *Arte en Valencia, 1472-1522*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.

FARAL, Edmond (1910): *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. París: Libr. Honoré Champion.

FERRA, Bartolomé (1895a): «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núms. I a V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 188, pp. 177-180.

- (1895b): «Techos artísticos en la isla de Mallorca (Apuntes de mi cartera). Núm. V», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VI, Any XI, Núm. 189, pp. 193-195.
- (1898): «Láminas. CXXI Techos artísticos. Entablero (Palma, calle de la Portella)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VII, Any XIV, Núm. 220, p. 372, Lám. CXXI.
- (1899a): «Nuestra Lámina. Techos artísticos de Mallorca. Lam. CXXII», *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VIII, Any XV, Núm. 226, p. 16.
- (1899b): «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera). Núms. VI a VII», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. VIII, Any XV, Núm. 229, pp. 62-64, làmina CXXIII.
- (1901): «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. (Apuntes de mi cartera)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. IX, Any XVII, Núm. 257, pp. 117-119.

- (1903): «Techos artísticos en la Isla de Mallorca. Apéndice», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. X, Any XIX, Núm. 274, pp. 1-5.
- (1959): *Techos artísticos en la isla de Mallorca; Cruces de piedra*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons.
- (1996): *Ciutat ha seixanta anys: 1850-1900* (Estudi preliminar i notes de Pere Fullana Puigserver). Palma: Miquel Font.

FERRARI, Matteo (2012): «Héraldique et organisation de l'espace dans les Communes de l'Italie du nord: les enseignes des tribunaux» a, SEIXAS, Metelo; LURDES, Rosa María. *Estudios de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, pp. 297-314.

- (2018a): «Jurer la paix, conjurer la trahison: l'image du serment dans l'iconographie politique communale (Brescia 1298-1308)» a, AURELL, Martin; AURELL, Jaume; HERRETO, Montserrat (Dirs.). *La sacré et la parole. Le serment au Moyen Âge (actes de colloque, Université de Poitiers, 21-22 octobre 2016)*. Paris : Classiques Garnier, pp. 93-129.
- (2018b): «Au service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XIIIème-XIVème siècles» a, HABLLOT, Laurent; HILTMANN, Torsten (Dir.). *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, Heraldic Studies I. Ostfildern: Thorbecke, pp. 56-75.

FERRARI, Matteo; RAO, Riccardo; TERENCE, Pierluigi (2020): «Rappresentazioni del potere angionino nell'Italia comunale: sovrani, ufficiali, città» a, PÉCOUT, Thierry (Dir.). *Les officiers et la chose publique dans les territoires angevins (XIIIe-XVe siècle): vers une culture politique?*. Roma: Publications de l'École Française de Rome, pp. 251-284.

FERRER, Manuel Vicente (1988): «La organización judicial de las aljamas mudéjares valencianas y la 'suna e xara'», *XVI Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*, Vol. I. València: Generalitat de València, Conselleria de Cultura, Diputació i Ajuntament de València, pp. 193-217.

- (1991): *Cartas pueblas de las morerías valencianas y documentación complementaria*. Saragossa: Anubar.

FERRER, Maria Teresa (1987): *Els Sarraïns de la Corona catalano-aragonesa en el segle XIV: segregació i discriminació*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques.

- (1990): «Boscos i deveses a la corona cataloaragonesa (segles XIV-XV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 20, pp. 485-540.
- (1995): «La moreria de Xàtiva (segles XIV-XV)» a, BOÏLS, Elàdia; ORTOLÀ, Ramon; PERIS, Emília (Eds.). *Xàtiva, els Borja: una projecció europea. Guia de visita a l'exposició*. S.L.: Mancomunitat de Municipis La Costera-La Canal, pp. 188-200.

FERRER, Pere (2001): *Juan March: los inicios de un imperio financiero (1900-1924)*. Palma: Cort.

- (2010): *Juan March: el hombre más misterioso del mundo*. Barcelona: Zeta Bolsillo.

FERRER, Rosario (2019): «El llibre de la Çuna e Xara en dos bibliotecas valencianes del siglo XV», *Medievalia*, 22, pp. 89-126.

FELICIANO, María Judith (2005): «Muslim shrouds for Christian kings? A reassessment of andalusi textiles in thirteenth-century Castilian life and ritual» a, ROBINSON, Cynthia; ROUHI, Leyla (Ed.). *Under the influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile, The Medieval and Early Modern Iberian World* 22. Leiden: Brill, pp. 101-131.

- (2012): «More than a name: the lasting legacy of mudejarismo in viceregal ceramic studies» a, DÍAZ, Patricia; GALÍ, Montserrat; KRIEGER, Peter (Eds.). *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. Mèxic: Universidad Autónoma de México, pp. 467-486.
- (2016): «Chapter 6: The invention of Mudejar art and the viceregal aesthetic paradox: notes on the reception of Iberian Ornament in New Spain» a, NECIPOGLU, Gülru; PAYNE, Alina (Eds.). *Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton: Princeton University Press, pp. 70-81.
- (2019): «El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 290-317.

FELICIANO, María Judith; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2017): «Al-Andalus and Castile: Art and Identity in the Iberian Peninsula» a, PAYNE, Alina (Ed.). *The Companions to the History of Architecture, Vol. I: Renaissance and Baroque Architecture*. Oxford: John Wiley & Sons, pp. 1-31.

FELIU FRANCH, Joan (1993): «Estudio de una Iglesia de arcos diafragma: la Iglesia de la Sangre de Onda» a, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992: actas*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, pp. 55-63.

FERNÁNDEZ-CUADRENCH, Jordi (2014): «L'Estat que no va ser: catalans i occitans entre els segles VIII i XIII. A propòsit del vuitè centenari de la Batalla de Muret», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXV, pp. 47-85.

FIERRO, Maribel; MARTOS, Juan; MONFERRER, Juan Pedro; VIGUERA, María Jesús (Eds.) (2012): *711-1616: De árabes a moriscos. Una parte de la historia de España*. Còrdova: Al-Babtain Foundation.

FILI, Abdallah (1995): «Quelques aspects de la céramique médiévale d'après les textes arabes» a, *Primeras Jornadas de Cerámica Medieval e Pós-Medieval: métodos e resultados para o seu estudo: Tondela, 28 a 31 de Outubro de 1992*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, pp. 399-406.

FOLCH I TORRES, Joaquim (1931): *El Tresor artístic de Paterna*. Barcelona: Indústries del Papel.

FONT, Lídia; SENSERRICH-ESPUÑES, Rosa (2019): «Tècnica constructiva i pictòrica de l'embigat policromat de la capella de Sant Miquel del Monestir de Pedralbes» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaire... sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni Consultors 2.0 edicions, pp. 177-190.

FONTANA, Maria Vittoria (1995): «The influence of Islamic art in Italy», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'*, Vol. 55, Núm. 3, pp. 296-315.

- (2020): *Islam and the West. Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions*, Strumenti 35. Mantova: Universitas Studiorum.

FORCADELL, Antoni (2009): «La gestió forestal dels Ports de Beseit al segle XVII. Explotació i conflictes entre La Sénia i Tortosa», *Lo senienc*, 6, pp. 16-32.

FORGENG, Jeffrey (2018): *The Medieval Art of Swordsmanship: Royal Armouries MS.I.33*. Londres: Trustees of the Royal Armouries.

FORTEZA, Guillem (1921): *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*. Palma: Amengual i Muntaner.

FRAGA, Carmen (1986): «Carpintería mudéjar: sistemas y técnicas de trabajo» a, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, pp. 473-490.

FRANCO, Ángela (1987): «Montaje de las salas de arte cristiano bajomedieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del ANABAD*, XXXVII, 4, pp. 627-643.

- (1995): «El actual paradero de la sillería de coro del convento de Santa Clara de Astudillo» a, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 335-338.
- (1997): «Mobiliario medieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, T. XV, 1-2, pp. 175-196.
- (2010): «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81, pp. 251-277.

FRATTA DE TOMAS, Francesco (2019): *Soffitti lignei in Friuli: fra Medioevo e Rinascimento*, Biblioteca d'arte. Milà: Silvana Editoriale.

FRESQUET, Belén (2014): «Aproximación a los caminos de Onda durante el siglo XIII: comunicación y relación entre una población y su área de influencia», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 26, pp. 381-408.

FRISHKOPF, Michael; SPINETTI, Federico (Eds.) (2018): *Music, sound and architecture in Islam*. Austin: University of Texas Press.

FUGUET, Joan (1986-1987): «Apreciacions sobre l'ús de les cobertes amb arcs diafragma a l'arquitectura medieval catalana», *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 7-8, pp. 437-451.

- (1999): «Contribució a l'estudi dels orígens del gòtic meridional: l'influència de l'arquitectura popular en les construccions templeres i cistercenques catalanes» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. I. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 225-236.
- (2003): «Les esglésies amb arcs diafragma de la Catalunya Nova» a, BRACONS, Josep; FREIXAS, Pere (Coords.). *L'art gòtic a Catalunya: arquitectura*. Vol. II: *Els inicis de*



*l'arquitectura gòtica. Les catedrals. El Císter i altres ordres.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 152-159.

- (2006): *L'església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat.* Valls: Cossetània.
- (2007): «El senyal heràldic més antic de Montblanc: els escuts del teginat de Sant Miquel», *Reportatge el Foradot: Revista bimestral de Montblanc*, 45, pp. 5-6.
- (2015): *El teginat de l'església de Sant Miquel de Montblanc.* Valls: Cossetània.

FUGUET, Joan; LUTTRELL, Anthony (1995): «Diaphragm arches and stone slab roofs», *Melita Historica*, 11(4), pp. 325-335.

FUGUET, Joan; MIRAMBELL, Miquel (2013): «Els sostres teginats policroms dels segles XIII i XIV a la Conca de Barberà i la baixa Segarra», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 119-137.

FURESTIER, Denis (2002): «Les radeliers de la Durance», *Forêt Méditerranéenne*, T. XXIII, 1, pp. 65-74.

- (2008): «Les radeliers de la Durance» a, BERNARDI, Philippe (Ed.). *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée.* Editions du Fournel, pp. 92-93.

FURIÓ, Antoni (1966): *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares.* Palma: Mossèn Alcover.

FURIÓ, Antoni (2009): «Els musulmans valencians, de la Conquesta a les Germanies» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609).* València: Universitat de València, pp. 55-72.

- (2012): «Jaume I: una corona i quatre regnes» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Jaume I i el seu temps: 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València.* València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Fundació Jaume II el Just, 2012, pp. 43-72.

FURIÓ, Antoni; APARISI, Josep; BAZZANA, André (Eds.) (2002): *Castells, torres i fortificacions en la Ribera del Xúquer: VIII Asambleu d'Història de La Ribera (Cullera, novembre 2000).* Cullera: Ajuntament de Cullera.

FUSTER, Francisco (1994): *Cartuja de Portaceli: historia, vida, arquitectura y arte.* València: Ajuntament de València.

GAILHABAUD, Jules (1858): *L'architecture du Vme. au XVIIme. Siècle et les arts qui en dependent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc.,* 4 Vols. París: Gide.

GAMBÚS, Mercè (Coord.) (2015): *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després,* 4 Vols. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca.

GAMBÚS, Mercè; MASSANET, Maria (1987): *Itinerarios arquitectónicos de las Islas Baleares.* Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear.

GARCÉS, Carlos (2015): «El alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea a la techumbre de la Catedral de Teruel», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 125, pp. 265-310.

GARCÍA, María del Carmen (2010): «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura», *Artigrama*, 25, pp. 327-344.

GARCÍA EDO, Vicent (1988): *Onda en el siglo XIII: notas para su estudio*. Onda: Ajuntament d'Onda.

- (1990): «Actitud de Jaime I en relación con los musulmanes del Reino de Valencia durante los años de la conquista (1232-1245)» a, *Ibn al-Abbar: polític i escriptor àrab valencià: 1199-1260. Congrés internacional: Onda 20-22 febrer 1989*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 291-321.
- (2003): «El contrato de 1296 de la iglesia de Olocau del Rey» a, MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dir.). *Una arquitectura gótica mediterránea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, pp. 169-174.

GARCÍA, Arcadi (Ed.) (1978): *Els Furs: Adaptación del texto de los fueros de Jaume I el Conqueridor y Alfons el Benigne de la edición de Francesc-Joan Pastor (València, 1547) con arreglo a los mismos fueros del manuscrito de Baronat Péra del archivo municipal de la Ciudad de València*. València: Vicent García.

GARCÍA, Alberto (2009): *La cerámica en azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del XV*, Colección 03. València: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí'.

GARCÍA NISTAL, Joaquín (2009): «El mudéjar o la formulación romántica de un estilo medieval hispánico», *Perspectives contemporaines sur le monde médiéval*, 4-6, pp. 242-247.

- (2010): «Las armaduras de cubierta en la consolidación de una imagen para la Corona de Castilla durante el tercer cuarto del siglo XIV», *BSAA Arte*, 76, pp. 9-24.
- (2013a): «¿Artesonados mudéjares? De algunas cuestiones terminológicas e investigadoras en los estudios sobre carpintería de armar española», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 211-223.
- (2013b): «La incorporación del término mudéjar a la historia de la arquitectura española: un mérito compartido» a, *XII Simposio Internacional de Mudejarismo: actas Teruel 14-16 de septiembre de 2011*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares, pp. 199-211.

GARCÍA MARTÍNEZ, Vicente (2008): «El Castell d'Alaquás. Proceso de restauración, características tipológicas e influencias» a, *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones recientes*. València: Col·legi Territorial d'Arquitectes de València, pp. 271-285.

GARCÍA DE VARGAS, Ricardo (1956): *Estudio sobre la Iglesia Antigua de Godella*. Godella: Ajuntament de Godella.

- (1968): *Algunas notas sobre Godella*. Godella: Ajuntament de Godella.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (1998): «La tumba de un banquero: el sepulcro de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia» a, BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, Septiembre 1996)*. Comité Español de Historia del Arte. València: Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni, pp. 467-470.

- (2001a): «Imatges a la llar: cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV», *Recerques: Història, economia i cultura*, 43, pp. 163-194.
- (2001b): «La demanda y gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI» a, PITARCH, Antoni José; RODRÍGUEZ, Ramón (Comissaris). *La llum de les imatges, Segorbe: setembre 2001-maig 2002*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 105-137
- (2002): *Vivir a crédito en la Valencia medieval: de los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*. València: Universitat de València.
- (2012): «Vestit i aparença en els regnes hispànics del segle XIII» a, NARBONA, Rafael (Ed.). *Jaume I i el seu temps. 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Fundació Jaume II el Just, Universitat de València, pp. 621-646.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO, Teresa (2013): *Abastecer la obra gòtica: el mercado de materiales de construcción y la ordenación del territorio en la valencià bajomedieval*. València: Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient.

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro (2013): *La conquista islámica de la Península Ibérica y la tergiversación del pasado: del catastrofismo al negacionismo*. Madrid: Marcial Pons Historia.

- (2016): «La persistencia del discurso nacionalcatólico sobre el Medioevo peninsular en la historiografía española actual», *Historiografías*, 12, pp. 132-153.
- (2018): «Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain», *Journal of Medieval Iberian Studies*, Vol. 10, Núm. 1, pp. 127-145.
- (2020): «Weaponizing Historical Knowledge: the notion of Reconquista in Spanish Nationalism», *Imago Temporis: medium Aevum*, 14, pp. 133-162.

GARÍN, Felipe (1986): *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. València: Caja de Ahorros de Valencia.

GARRIDO, Vicente (1924): *El Castillo-Colegio Major del Beato Juan de la Ribera. Burjasot (Valencia)*. València: Tipografia Moderna.

GASCÓN, Vicente (1978): «Biografía de Roda Soriano», *Prohombres Valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*. València: Caja de Ahorros de Valencia.

GASOL, Àngel (2012): «Les bigues gòtiques del convent del Carme de Valls», *Quaderns de Vilanius*, 61, pp. 5-90.

- (2013): «Les bigues gòtiques del Convent del Carme de Valls», *Revista Taüll*, 38, pp. 22-25.

GAYA, Jordi. «Simbologia de Bellver» a, MARIMON, Pau. *El descobriment d'un símbol. Guia temàtica del Castell de Bellver*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 2011, pp. 11-13.

GELFER-JORGENSEN, Mirjam (1984): *Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù cathedral*. Leiden: Brill.

GIESE, Francine; VARELA, Ariane; LAHOZ, Helena; KAUFMANN, Katrin; CASTRO, Laura; KELLER, Sarah (2016): «Resplendence of Al-Andalus: Exchange and transfer processes in Mudéjar and neo-Moorish Architecture», *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 70(4), pp. 1307-1353.

GIRONA LLAGOSTERA, Daniel (1910): «Epistolari del rey en Marí d'Aragó», *Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelona*, VI, pp. 283-309.

- (1916): *Itinerari del rey Martí (1396-1410)*. Barcelona: Imprenta Henrich y Comandita.

GISBERT, Joan Miquel; ANDREU, Manolo (Coord.) (2010): *Els annals del monestir i convent de Benifassà*. Benifassà: Onada.

GÓMEZ, Juan (2016): «Aproximación a 'la Iglesia del Salvador en el arrabal de Sagunto'», *Braçal: Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 53, pp. 135-150.

GÓMEZ, Mercedes (2003): «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 158, pp. 33-47.

- (2006): «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa» a, *Ier Congrés d'Història de la Costera*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 525-543.
- (2012): *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un Palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim.

GÓMEZ, Víctor (2005): *La Guerra contra Al-Azraq: segons el llibre dels fets*. València: Generalitat Valenciana.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes (2005a): *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. València: Albatros.

- (2005b): «Patios y escaleras de los patios valencianos en el siglo XV» a, *Historia de la ciudad. IV: Memoria urbana*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, pp. 113-141.
- (2012): *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- (2019): «Unos techos en busca de autor: la familia Gregori y los artesonados del Castillo de Alaquás», *Quaderns d'Investigació d'Alaquás*, 39, pp. 127-151.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1966): *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por López de Arenas en este año de 1619: edición facsímil con introducción y glosario técnico*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.

- (2001): *Funem ex fulgore. La carpintería en Granada. Memoria presentada al certamen convocado por la Real Sociedad de Amigos del País de Granada en 1898*. Edició del manuscrit, amb pròleg de Javier Moya Morales i estudi de María del Carmen López Pertíñez «La carpintería en Granada de Manuel Gómez-Moreno Martínez cien años después». Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (2016): *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*, Colección Maestros de la Historia del Arte. Granada: Comité Español de Historia del Arte.

GONZÁLEZ, Elvira (2007): «Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. In memoriam», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 385-398.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1944): *La cerámica del Levante Español, siglos medievales*, Vol. I: loza. València: Roig Impresores.

- (1952): *Cerámica del Levante Español, siglos medievales*. Vol. III: Azulejos, socarrats y retablos. Barcelona: Labor.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel (1909-1916): *Catálogo Monumental y Artístico de España. Provincia de Valencia*, 2 Vols. Manuscrit inèdit de 1909-1916 conservat al Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego de Velázquez, Madrid, CSIC.

GONZÁLEZ, Marià; TORREGROSA, Vicente; SICLUNA, Ricardo (1995): *L'església parroquial de Sant Pere: Conservació i Restauració del Patrimoni Històric Valencià*. València: Generalitat Valenciana.

GONZÁLEZ, Pablo (2010): *José Mínguez: un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

GONZÁLEZ, Pablo; MÍNGUEZ, Víctor Manuel; RODRÍGUEZ, María (2010): *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*. Castelló: Universitat Jaume I, Consell Social.

GRANDE, Francisco (2000): «La lonja casa de la villa en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana» a, LARA ORTEGA, S. (Ed.). *La Lonja un monumento del II para el III milenio*. València: Ajuntament de València, pp. 189-203.

GRANERO, Xènia (2012-2013): «La dansa de Salomé en la pintura catalana del segle XIV. Estudi iconogràfic i apunts estilístics», *Lambard: Estudis d'art medieval*, 24, pp. 95-128.

- (2015): *La danza de Salomé en la cultura catalana medieval (siglos XIV y XV)* (treball de màster inèdit dirigit per la Dra. Licia Buttà). Lleida: Universitat de Lleida.

GRAUPERA, Joaquim (2012): *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI)*. *Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Francesca Español). Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona.

GUDIOL, Josep (1955): *Pintura gòtica*, *Ars Hispaniae IX*. Madrid: Editorial Plus Ultra.

GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago (1986): *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa.

GUICHARD, Pierre (1988): «El impacto de la Reconquista en la sociedad musulmana» a, CERDÀ, Manuel (Dir.). *Historia del pueblo valenciano*, Vol. I. València: Levante, 1988, pp. 221-240.

- (1992): «La cerámica con decoración 'verde y manganeso'» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 2: Estudios. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, pp. 69-97.
- (2000): *De la expansión árabe a la Reconquista: esplendor y fragilidad de al-Andalus*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi.
- (2001): *Al-Andalus frente a la conquista cristiana: los musulmanes de Valencia (siglos XI-XV)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GUINOT, Enric (1991): *Cartes de poblament medievals valencianes*. València: Generalitat Valenciana.

- (1999a): *Els fundadors del Regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua en la València medieval*, Vol. I. València: Tres i Quatre.
- (1999b): «El orden de San Juan del Hospital en la Valencia medieval», *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1, pp. 721-742.
- (2009): «L'expansió d'una monarquia feudal europea en el segle XIII: la Corona catalanoaragonesa i les conseqüències de la conquesta dels Regnes de Mallorca i València», *Catalan Historical Review*, 2, pp. 191-174.

GUMIEL, Pablo (2016): «Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla en la arquitectura de los siglos XIV y XV», *Anales de Historia del Arte*, 26, pp. 17-44.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2015): «El Alfarje Várez Fisa: premisas para su estudio», *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 33, Nº 51, pp. 6-23.

HABLOT, Laurent (2016): «Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge», *Le Moyen Âge* (Issue: Se diré en signes à la fin du Moyen Age, Emblématique et autoreprésentation. L'autoportrait et représentation de l'individu), T. 122, fasc. 1, 2016, pp. 241-268.

- (2019): *Manuel de héraldique emblématique médiévale*. París: Presses Universitaires François-Rabelais.

HABSBURG, Ludwig Salvador (1987): *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

HEIDENREICH, Anja (2007): «La loza dorada medieval en la Península Ibérica. Aportaciones recientes a su evolución y nuevos datos para su cronología», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 18, pp. 401-423.

- (2012): «La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica-una aproximación» a, *I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada: REMAI, pp. 271-297.

HERNÁNDEZ, Ascención (2008): «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo» a, FORCADELL, Carlos; SABIO, Alberto (Eds.). *Paisajes para después*

*de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1939-1957)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, pp. 241-268.

- (2010): «La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón (1938-1958): La labor de los arquitectos conservadores Manuel Lorente Junquera y Fernando Chueca Goitia» a, GARCÍA, María del Pilar; ALMARCHA, María Esther; HERNÁNDEZ, Ascensión. (Coords.). *Restaurando la memoria, España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Oviedo: Trea, pp. 41-66.
- (2014): «La restauración monumental como instrumento conductor de la memoria» a, DOMÍNGUEZ, Javier; FERNÁNDEZ, Carlos Arturo.; JERÓNIMO, Daniel; VANEGAS, Carlos Mario (Eds.). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabas Editores, pp. 307-348.
- (2017): «En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental» a, *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX. Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, del 14-16 de septiembre, 2016*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 353-396.
- (2019): «Vestir, desvestir o revestir la arquitectura: el problema de la conservación y restauración de los interiores históricos durante el Franquismo. El caso de la Catedral de Teruel» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, Vol. II*. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1421-1432.

HERNANDO, Pedro Luis (2013): «Patrimonio aragonés emigrado en los Estados Unidos» a, ALVARO, María Isabel; LOMBA, Concha; PANO, José Luis (Coords.). *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, pp. 401-410.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2018): «La coraza de Haza (Burgos) y otras divagaciones sobre los desaparecidos vestigios mudéjares en el Palacio-Fortaleza de Curiel de Duero (Valladolid)», *Biblioteca: estudio e investigación*, 33, pp. 157-180.

HERRERO, Concha (1988): *Museo de Telas Medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Madrid: Patrimonio Nacional.

HINOJOSA, José (2006): *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*. Donostia: Nerea.

HOFFMAN, Eva (2003): «Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century», *Art History*, 24(1), pp. 17-50.

HUERTA, Pedro Luis (2007): «Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español» a, *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campóo: Fundación Santa María la Real, pp. 117-150.

IBORRA, Federico (2009): «Notas sobre la arquitectura de los reinos de Valencia y Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo: portades y artesonados» a, COSMEN, María C.; HERRÁEZ, María Victoria; PELLÓN, María (Coord.). *El intercambio entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Lleó: Universidad de León, pp. 365-378.

- (2012): *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostàlgica a la reivindicaci3n arquitect3nica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro Valenciano* (Tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Vicente Garc3a Ros). València: Universitat Politècnica de València.
- (2013a): «Corte y cortesanos: evoluci3n tipol3gica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, 2013, pp. 469-485.
- (2013b): «La imagen y la arquitectura del Palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII» a, MÍNGUEZ, Víctor (Coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castell3 de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 615-634.
- (2015): «La Casa de la Ciutat» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano*. València: Ajuntament de València, pp. 116-121.
- (2016a): «La Sala del Consell del Antiguo Ayuntamiento de Valencia, un espacio de representaci3n p3blica olvidado», *Ars longa: cuadernos de arte*, 25, pp. 81-98.
- (2016b): «Interiores: El tratamiento de los interiores domèsticos en la arquitectura hist3rica valenciana» a MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (Eds.). *Centro hist3rico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, Vol. II. València: Generalitat Valenciana, pp. 469-589.
- (2017): «Forjados rebajados de b3veda tabicada en la Valencia de los siglos XIV al XVI» a HUERTA, Santiago; PUENTES, Paula; GIL CRESPO, Ignacio (Eds.). *Actas del Dècimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcci3n, Donostia-San Sebasti3n 3-7 de octubre de 2017*, Vol. 2. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 795-804.

IBORRA, Federico; MIQUEL, Matilde (2007): «La Casa de las Ataranzas de Valencia y Joan del Poyo», *Anuario de estudios medievales*, 37, 1, pp. 387-409.

IBORRA, Federico; Zaragoza, Arturo (2003): «El Palacio de Mosén Sorell en Valencia» a, MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Dirs.). *Una arquitectura g3tica mediterrànea*, Vol. 2. València: Generalitat Valenciana, pp. 205-216.

- (2009): «Una aproximaci3n a arquitecturas desaparecidas: el Palacio Episcopal, el Palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia» a, ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castell3 (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, pp. 135-153.

INSAUSTI, Pilar (1993): *Los Jardines del Real de Valencia, origen y plenitud*. València: Ajuntament de València.

ITURAT, Joaqu3n (2017): «El interior barroco de Vallibona (Un espacio dentro de otro)» a, *Art i arquitectura a l'Església de l'Assumpci3 de Vallibona*. Vallibona: Ajuntament de Vallibona, pp. 51-73.

IZQUIERDO, Teodoro (1913): «Los descubrimientos arqueol3gicos en Ll3ria», *Almanaque de 'Las Provincias' para el Año 1913*, pp. 241-244.



IZQUIERDO, Teresa (2011): *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Amadeo Serra i defensada el 15 de juny de 2011). València: Departament d'Història de l'Art, Universitat de València.

- (2013a): «Un Palacio para un héroe: la representación del Sagrado Palacio Imperial de Constantinopla en el Tirant lo Blanc», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, pp. 487-497.
- (2013b): «Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1, pp. 199-221.
- (2014a): *La fusteria a la València medieval (138-1520)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- (2014b): «Veedores, markejadores, maestros: el valor de la experiencia en la carpintería medieval. El ejemplo valenciano», *Anuario de Estudios Medievales*, 44/2, pp. 885-910.
- (2016): «La carpintería al servicio de la arquitectura gótica. Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana», *Goya*, 356, pp. 196-209.

JACEK, Óscar (2018): «Ceremonial de los reyes de la Corona de Aragón: las ordenanzas cortesanas de Pedro IV el Ceremonioso» a, MÍNGUEZ, Víctor (Coord.). *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*, Biblioteca Potestas 4. Castelló de la Plana: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 241-254.

JAÉN, Francisca (2015): «El retablo mayor gótico. Febrero-agosto 2011» a, MAS, Catalina (Coord.). *La catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*, Vol. III. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, pp. 169-197.

JANKE, Steven R. (1984): «El alizer y cubierta de la sala nueva de la Alfajería de Zaragoza, una obra documentada», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, T. 2, 2, pp. 137-147.

JIMÉNEZ, Pedro; NAVARRO, Julio (2016): «Alcázares, alcazabas y almunias durante el periodo de taifa (siglo XI). Los espacios palatinos al servicio de unos poderes en formación» a, CARA, Lorenzo (Coord.). *Cuando Almería era Almaríyya. Mil años en la historia de un reino*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 225-272.

JOHNS, Jeremy (2006): «Le iscrizioni e le epigrafi in arabo. Una rilettura» a, ANDALORO, Maria (a cura di). *Nobiles officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Vol. 2. Catania: G. Maimone, pp. 47-67.

- (2010): «Iscrizioni arabe nella Cappella Palatina» a, BRENK, Beat (a cura di). *La Cappella Palatina a Palermo*, Vol. 3. Mòdena: Franco Cosimo Panini, 2010 pp. 353-386.
- (2015): «Muslim Artists and Christian models in the painted ceiling of the Cappella Palatina» a, BACILE, Rosa (Ed.). *Romanesque and the Mediterranean. Patterns of Exchange across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000-c.1250*. Londres: Maney, pp. 59-89.
- (2016): «A tale of two ceilings: The Cappella Palatina in Palermo and The Mouchroutas in Constantinople» a, OHTA, Alison; ROGERS, Michael; WADE,

Rosalind (Eds.). *Art, Trade and Culture in Near East and India: From the Fatimids to the Mughals*. Chicago: The Gingko Library, pp. 58-73.

JOURNOT, Florence (2018): *La Maison Urbaine au Moyen Âge. Art de construire et art de vivre*. París: Éditions Picard.

JOVER, Gabriel; MAS, Antoni; SOTO, Ricard (2006): «Colonització feudal i esclavitud, Mallorca 1230-1350», *Recerques*, 52-53, pp. 19-48.

KAGAN, Richard (Dir.) (1986): *Ciudades del siglo de oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso.

KAPITAIKIN, Lev (2011): *The twelfth-century paintings of the ceilings of the Cappella Palatina, Palermo* (tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Jeremy Johns), 2 Vols. Oxford: Oxford University, Wolfson College, Faculty of Oriental Studies.

- (2013): «The daughter of Al-Andalus: Interrelations between Norman Sicily and the Muslim West», *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*, 25:1, pp. 113-134.
- (2019): «David's dancers in Palermo: Islamic dance imagery and its Christian recontextualization in the ceilings of the Cappella Palatina», *Early Music*, Volume 47, Issue 1: Music and Dance on Mediterranean Painted Ceilings, pp. 3-23.

KASTNER, Victoria (2000): *Hearst Castle: the biography of a country house*. Nova York: Harry N. Abrams.

KELLER, John J.; MADRIGAL, José A. (1983): «Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la Iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)», *Boletín de la Institución Fernán González*, II, 201, pp. 423-434.

KINOSHITA, Sharon (2004): «Almeria silk and the French feudal imaginary: toward a 'material' history of the medieval Mediterranean» a, BURNS, Jane (Ed.). *Medieval Fabrications. Dress, textiles, clothwork and other cultural imaginings*. Nova York: Palgrave Macmillan, pp. 165-176.

KIRCHNER, Helena (1997): *La construcció de l'espai pagès a Mayurqa: les Valls de Bunyola, Orient, Coanegra i Alaró*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

KLEIN, Peter (2002): *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos del Beato y el códice de Manchester*. València: Patrimonio Ediciones.

KRAUTHEIMER, Richard; CURÉIÉ, Slobodan (1983): *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Manuales Cátedra. Madrid: Cátedra.

KYNAN-WILSON, William (2020): «The Origins of Orientalism: a plurality of Orientals and Occidents, c. 1500-1800» a, GREENWOOD, William; DE GUISE, Lucien (Eds.). *Inspired by the East: how the Islamic World influenced Western Art*. Londres: The British Museum, pp. 30-41.

LABORDE, Alexandre (1975): *Viatge pintoresc i històric*, Vol. II: El País Valencià i les Illes Balears. Montserrat: Abadía de Montserrat.

LACARRA, María del Carmen (Coord.) (2006): *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.

LACARRA, María del Carmen; MÉNDEZ, José Félix (2004): *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz: restauración 2004*. Saragossa: Gobierno de Aragón.

LACUESTA, Raquel (2001): «La Restauración Monumental en Cataluña durante la Guerra Civil y la Posguerra: las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs» a, HENARES, Ignacio Luis; CASTILLO, José; PÉREZ, Gemma; CABRERA, María Isabel (Coords.). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Actas de congreso, Vol. II. Granada: Universidad de Granada, pp. 491-497.

LAGARDERA, Juan (1984): «Valencia: firmado un acuerdo de cooperación mutua entre ciudades árabes y españolas», *La Vanguardia*, 22 de març, p. 17.

LAI, Andrea (2017): «Il Breviario di Martino I d'Aragona (1396-1410). Contributo alla storia del Ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rothschild 2529», *Revue d'histoire des textes*, 12, pp. 289-320.

LALINDE, Jesús (1979): *La Corona de Aragón en el Mediterráneo Medieval: 1229-1479*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.

LAMPÉREZ, Vicente (1908-1909): *Historia de la Arquitectura Cristiana Medieval en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, 2 Vols. Madrid: José Blass.

- (1919): «Informes oficiales: I La iglesia de la Sangre de Lliria», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. LXXIV, Cuaderno VI, pp. 488-491.
- (1993): *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Vol. I: Arquitectura privada. Madrid: Giner.

LAURENCÍN, Francisco Rafael de Uhagón (1919): *Los Almirantes de Aragón: datos para una cronología*. Madrid: Fortanet.

LAVADO, José (1982): «La carpintería mudéjar en Tierra de Campos» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 19-21 de noviembre de 1981*. Terol: Diputación Provincial de Teruel, Institut de Estudios Turolenses, pp. 189-201.

LE DESCHAULT DE MONREDON, TERENCE (2015): *Le Décor peint de la Maison Médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*. París: E. Picard.

- (2018): «Lignage et alliances au service de la valorisation de soi. L'exemple du cycle peint de la tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, pp. 99-107.

LIAÑO, Emma (1976): *Contribución al estudio del Gótico en Tarragona*. Tarragona: Diputació Provincial.

LERMA, Josep Vicent (1992): *La loza gòtico-mudéjar en la ciudad de Valencia*. Madrid: Ministerio de Cultura.

LERMA, Vicent Josep; PASCUAL, Josefa (2016): *El Palacio Real de Valencia: arqueología y memoria*. València: Ajuntament de València.

LEWIS, Michael; SPEAKMAN, Naomi (Comissaris) (2016): *Els pilars d'Europa. L'edat mitjana al British Museum*. Barcelona: Fundació Bancària 'La Caixa', Editorial Planeta.

LLABRÉS, Gabriel (1911a): «Memoria històrica sobre la casa llamada Can Bonapart», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. XIII, Any XXVII, Núm. 372, pp. 235-238.

- (1911b): «Documentos sobre Can Bonapart (Conclusiones) », *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. XIII, Any XXVII, Núm. 373, pp. 248-252.

LLABRÉS, Pere Joan (1998): *Inca en la història (1229-1349)*. Mallorca: Ajuntament d'Inca.

LLIBRER, Josep Antoni (2003): *El finestral gòtic: l'església i el poble de Lliria en els segles medievals*. Lliria: Ajuntament de Lliria.

- (2004a): «El camí de Portaceli: les relacions entre la comunitat de Lliria i la cartoixa de Portaceli als segles medievals» a, *750 Aniversari de la carta de poblament de Lliria i la Cartoixa de Portaceli*. Lliria: Ajuntament de Lliria, pp. 118-126.
- (2004b): «Una església encara no construïda» a, *750 Aniversari de la carta de poblament de Lliria i la Cartoixa de Portaceli*. Lliria: Ajuntament de Lliria, pp. 262-273.
- (2007): «L'església de la Sang. Patrimoni i símbol» a, *750 Aniversari de la Carta de Poblament*. Lliria: Ajuntament de Lliria, pp. 262-273.
- (2011): «De la Lliria medieval a los inicios de la Lliria moderna. Acercamiento a su desarrollo urbano» a, *Lliria: historia geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 1. València: Universitat de València, pp. 188-203.
- (2014): «Relaciones protoindustriales en la producción cerámica. Manises y Paterna en la segunda mitad del siglo XV», *Medievalismo*, 24, pp. 213-239.

LLIMERA, Juan José (2011): «Notas musicales de Lliria: desde edeta a la 'música del bombo'» a, HERMOSILLA, Jorge (Coord.). *Lliria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, Vol. 1. València: Universitat de València, pp. 211-248.

LLOMPART, Gabriel (1978): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 Vols. Palma de Mallorca: Luis Ripoll Editors.

- (1999a): *Miscelánea documental de pintura y picapedrería mallorquina*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears.
- (1999b): *La pintura gòtica en Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- (2007-2008): «Sobre construcció i urbanisme cristià i jueu a Mallorca (segle XIV)», *Locus Amoenus*, 9, pp. 51-59.

LLOPIS, Amando; BENITO, Daniel (2000): «Valencia entre 1833-1900» a, *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 164-190.

LONGSTRETH, Richard (1977): *Julia Morgan, Architect*. Berkeley: Berkeley Architectural Heritage Association.

LÓPEZ, Érika (2013): «Escritura y arte. ¿La grafía gótica como representación artística?», *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, pp. 89-106.

LÓPEZ, José Manuel (2005): *La reconstrucción de Teruel: 1939-1957*. Terol: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

LÓPEZ, María Concepción (1995): *Los palacios góticos de la ciudad de Valencia. Su estilo y catalogación. Ejemplo grafico* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Angela García Codoñer). València: Universitat Politècnica de València.

- (2010): «Topografía de la judería valenciana y su entorno: la ciudad perdida» a, *Historia de la ciudad. VI: Proyecto y complejidad*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, pp. 127-138.
- (2014): «Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado en 1244», *Sefarad*, 74:1, gener-juny, pp. 7-31

LÓPEZ, María Concepción; GARCÍA, Jorge (2012): «Los orígenes de la iglesia fortaleza de Castielfabib: Análisis gráficos», *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20, pp. 113-115.

LÓPEZ ELUM, Pedro (1978): «La población de la morería de Játiva 1493» a, *Estudios de Historia de Valencia*. València: Universitat de València, Secretaria de Publicacions, pp. 161-170.

- (1984): *Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna 1285-1335*. València: Federico Domenech.
- (1986): «Origen y evolución de dos grandes centros cerámicos: Manises y Paterna» a, *Actas del Congreso Peninsular de Historia Antigua. Santiago de Compostela 1-5 de julio de 1986*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 163-181.
- (1995): *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*. València: Pedro López Elum.
- (1998): *Los Orígenes de los Furs de Valencia y de las Cortes en el siglo XIII*. València: Pedro López Elum.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (2013): «Catalogue: The Diwan of the Arts» a, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PUERTA VÍLchez, José Miguel; VIGUERA, María Jesús (Eds.). *Art and Cultures of Al-Andalus. The Power of Alhambra (December 2013-March 2014)*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, pp. 189-217.

- (2016): *Arquitectura mudéjar. Del Sincretismo a las alternativas hispanoamericanas*, Manuales Arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel; VIGUERA, María Jesús (Eds.) (2013): *Art and Cultures of Al-Andalus. The Power of Alhambra (December 2013-March 2014)*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

LÓPEZ LAGUARDA, Juan José (1946): *Burjasot: apuntes para su historia*. València: autoedició.

LLORENTE, Teodoro (1887-1889): *Valencia*, 2 Vols., España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia. Barcelona: Cortezo.

MADOZ, Pascual (1847): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, T. XI. (LAB-LLER). Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.

MADURELL, Josep Maria (1941): «Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14, pp. 129-154.

- (1952): «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III Addenda al Apéndice Documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, pp. 7-363.

MAGNIER, Grace (2010): *Pedro de Valencia and the Catholics of the expulsion of the Moriscos: visions of Christianity and kingship*. Leiden: Brill.

MAHMOUD DOKMAK, Ahmed (2002): *Estudio de los elementos islámicos en la arquitectura mudéjar en España a través de las bóvedas de mocárabes y de ejemplos de la epigrafía árabe* (Tesi doctoral inèdita dirigida pels Dr. Juan Antonio Souto i el Dr. Antonio E. Momplet). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MAHMOUD DOKMAK, Ahmed; SHAWKY, Zeinab (2015): «Aportaciones de la epigrafía árabe en el arte románico español», *Un mundo, muchas miradas*, 4, pp. 109-133.

MAKARIOU, Sophie (2018): «El bote con el nombre del príncipe Al-Mughira: una historia velada en marfil» a, GONZÁLEZ, José Antonio (Ed.). *Paradigma Alhambra: variación del mito de Al-Ándalus: aportaciones a un debate germinal*. Granada: Universidad de Granada, pp. 39-52.

MALAXECHEVERRIA, Ignacio (Ed.) (2008): *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.

MANNONI, Tiziano (2007): «The transmission of craft techniques according to the principles of material culture: continuity and rupture» a, LAVAN, Luke; ZANINI, Enrico; SARANTIS, Alexander (Eds.). *Technology in transition A.D. 300-650*. Leiden: Brill, pp. XLI-LX.

MARAIS, Georges (1936): «L'art musulman d'Espagne», *Hespéris: Archives Berbères et Bulletin de l'Institut des Hautes-Études Marocaines*, T. XXII, pp. 105-112.

MARCO, Ricard; RIERA, M<sup>a</sup> Mercè (Eds.) (2009): *La mirada del viatger. Les Balears a les col·leccions fotogràfiques de la Biblioteca de Catalunya (1900-1935)*. Barcelona: Espai Mallorca.

MARÈS, Federico (2000): *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona.

MARÍN, Manuela (2000): *Mujeres en Al-Ándalus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MARQUER, Julie (2012): «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 13, 20 pp.

- (2013): «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, pp. 499-508.
- (2015): «Réflexion autour de l'hybridation culturelle en péninsule ibérique médiévale: l'exemple de Pierre Ier de Castille (1350-1369)» a, CAPANEMA, Silvia; DELUERMOZ, Quentin; MOLIN, Michel; REDON, Marie (Dirs.). *Du transfert culturel au métissage. Concepts, acteurs, pratiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 453-466.

MARRERO, Antonio (2017): *Techumbres mudéjares. Aspectos técnicos, conservación y restauración*. València: Universitat Politècnica de València.

MARTÍ, Josep (Comissari) (1992): *Pallium: exposició d'art i documentació de la memòria de Sant Fruituós al triomf de Santa Tecla*. Tarragona: Diputació de Tarragona.

MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa; ROCA, Lourdes (2007): «Entre el know-how y el mercado. El Horizonte cerámica de la colonización feudal en el territorio valenciano» a, GARCÍA, Alberto; VILLALDA, Fernando (Eds.). *La cerámica en entornos urbanos y rurales en el Mediterráneo medieval*. Ceuta: Museo de Ceuta, pp. 81-157.

MARTÍ FERRANDO, Luis (1970): *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria*. Llíria: Gráficas Cantos.

- (1972): *Crónica de la Iglesia de Santa Maria o de la Sangre de Llíria*. Llíria: Ajuntament de Llíria.
- (1981): *Las Fuentes de Liria o Font de Sant Vicent*. València: Nacher.
- (1986): *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, 3 Vols. Llíria: Sociedad Cultural de Llíria XXI.
- (1987): *El Forn de la vila de Llíria*. Llíria: Ajuntament de Llíria.

MARTÍN, Catalina (1999): «Francesc Eiximenis y la espiritualidad del siglo XIV valenciano a través de su obra Lo Crestià», *Dilema: revista de filosofía*, 3, 5, pp. 96-97.

MARTÍNEZ, Balbina (1982): «Hacia un corpus de la carpintería de lo blanco» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo. Arte: Teruel, 19-21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 125-131.

- (1991): *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: El Viso.
- (2007): «Carpintería mudéjar: problemática» a, VALDÉS, Manuel. (Ed.). *Simposio Internacional 'El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 307-338.

MARTÍNEZ, María Antonia (1995): «La epigrafía del Salón de 'Abd al-Rahmān III» a, VALLEJO, Antonio (Coord.). *Madinat al-Zahra': el salón de 'Abd al-Rahmān III'*. Còrdova: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 107-152.

- (1997a): «Epigrafía y propaganda almohades», *Al-Qantara*, 18, 2, pp. 415-446.
- (1997b): «Escritura árabe ornamental y epigrafía andalusí», *Arqueología y territorio medieval*, 4, pp. 127-162.
- (1999): «Correos y medios de comunicación y propaganda en al-Andalus» a, PÉREZ, Aurelio; CRUZ, Gonzalo (Eds.). *Aladas palabras. Correos y comunicaciones en el Mediterráneo*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 133-172.
- (2000): «Al-Andalus y la documentación epigráfica» a, SIDARUS, Adel (Ed.). *Fontes da história de al-Andalus e do Gharb*. Lisboa: Instituto de Investigaçao Cientifica Tropical, Centro de Estudos Africanos e Asiáticos, pp. 89-121.
- (2001): «Sentido de la epigrafía omeya de al-Andalus» a, *El esplendor de los Omeyas cordobeses: la civilización musulmana de Europa Occidental: exposición en Madināt al-Zahra 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001*. Granada: El legado andalusí, pp. 408-417.
- (2004): «El califato almohade: pensamiento religioso y legitimación del poder a través de los textos epigráficos» a, *Ultra mare. Mélanges de langue árabe et d'islamologie offerts à Aubert Martin*. París: Leuven, Dudley Peeters, pp. 195-212.
- (2005): «Ideología y epigrafía almohades» a, CRESSIER, Patrice; FIERRO, Maribel (Eds.). *Los Almohades: problemas y perspectivas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 5-52.
- (2009): «Epigrafía árabe e historia de al-Andalus: nuevos hallazgos y datos», *XELB: revista de arqueología, arte, etnología e histórica*, 9, pp. 39-54.
- (2014): «El proyecto almohade a través de la documentación epigráfica: Innovación y ruptura» a, CRESSIER, Patrice; SALVATIERRA, Vicente (Eds.). *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 139-157.
- (2015): «Epigrafía monumental y élites sociales en Al-Andalus» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, pp. 19-59.
- (2018): «La epigrafía de las taifas andalusíes» a, SARR, Bilal (Ed.). *Tawa'if. Historia y arqueología de los reinos de taifas*. Granada: Alhulia, pp. 85-118.

MARTINCIC, Lorena (2000): «Iconografia del Davide musico nella miniatura medievale dall'VIII secolo al XIII secolo», *Rivista storica italiana*, Vol. 112, fasc. II, pp. 475-509.



MARTÍNEZ, María José (2005): «Luces y sombras del coleccionismo artístico en la primeras décadas del siglo XX: el conde de Almenas», *Goya: Revista de Arte*, 307-308, pp. 281-294.

MARTÍNEZ ALOY, José (1919): *Geografía General del Reino de Valencia*, T. I: Provincia de Valencia. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín.

MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc. A.; CHUST CALERO, Manuel; HERNÁNDEZ GASCÓN, Eugenio (2001): *Valencia 1900: movimientos sociales y conflictos políticos durante la guerra de Marruecos, 1906-1914*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

MARTORELL, Jeroni (1923): *Interiors: estructures autèntiques d'habitacions, del segle XIII al XIX (text i fotografies per Jeroni Martorell)*. Barcelona: Seix Barral Herms.

MAS, Adolf (1861-1936): *Repertori iconogràfic d'Espanya*, 2 vols. Barcelona: La Neotipia.

MAS, Antoni (2003): «Petits senyors i grans pagesos. Diferenciació econòmica i conflictivitat social a la ruralia de Mallorca (1229-1350)» a, BARCELÓ, Miquel (et. al.) (Eds.). *El feudalisme comptat i debatut: formació i expansió del feudalisme català*. València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 465-502.

- (2004a): «Conquesta i creació del Regne» a, DEYÀ, Miquel (Dir.). *Història de les Illes Balears*, Vol. II: L'època foral i la seva evolució (1230-1715). Barcelona: Edicions del 62, pp. 9-39.
- (2004b): «La problemàtica evolució política del regne privatiu» a, DEYÀ, Miquel (Dir.). *Història de les Illes Balears*, Vol. II: L'època foral i la seva evolució (1230-1715). Barcelona: Edicions del 62, pp. 51-83.
- (2005): *Esclaus i catalans: esclavitud i segregació a Mallorca durant els segles XIV i XV*, Col·lecció Trafalempa, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.

MASPOCH, Mònica (2005a): «Els murals del carrer Basea de Barcelona» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 58-59.

- (2005b): «La decoració dels teginats» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 72-76.
- (2009): «La decoració d'enteixinats medievals a Barcelona: alguns exemples, estat de la qüestió i particularitats» a, ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 355-362.
- (2013a): *Els embigats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics* (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Rosa Alcoy), 2 vols. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Facultat d'Història de l'Art.
- (2013b): «Aproximació historiogràfica dels embigats policromats medievals en l'arquitectura domèstica catalana. El cas de Barcelona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 59-70.

- (2013c): «Noves filiacions i darreres troballes d'embigats a Barcelona. Intervenció, conservació i futur dels embigats policromats medievals», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 139-146.
- (2013d): «Aproximació a la iconografia dels embigats policromats medievals en l'arquitectura domèstica barcelonina» a, BUTTÀ, Licia (a cura di). *Narrazione, Esempio, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palerm: Edizioni Caracol, pp. 163-186.
- (2015): «Es tirantatges medievals policromats de la casa de Marquès de Llió» a, GARCIA, Albert; CABALLÉ, Francesc; GONZÁLEZ, Reinald; MASPOCH, Mònica. *Dues cases, un carrer, una ciutat. Eth Musèu de Cultures de Montcada*. Barcelona: Museu de les Cultures del Món, Ajuntament de Barcelona, pp. 67-95.

MASSIP, Francesc (2003): *La Monarquía en escena: teatro, fiesta y espectáculo de poder en los reinos ibéricos: de Jaime el Conquistador al Príncipe Carlos*. Madrid: Consejería de Madrid, Dirección General de Promoción Cultural.

- (2006): «Giullari in chiesa, vescovi in piazza: dall'affresco romanico di Sant Joan de Boí (Catalogna 1080 ca.) ai dipinti di Peter Brueghel (1565 ca.)» a, MOSETTI, Francesco (a cura di). *La Scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle II Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo, Siena 13-16 giugno 2004*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 395-416.
- (2008): «Bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal» a, SIRERA, Josep Lluís (Coord.). *Estudios sobre teatro medieval*, Parnaseo 9. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 131-146.
- (2010): *A cos de rei: festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls: Cossetània.
- (2012a): «El rei i la festa: ritu i espectacle en l'època de Jaume I» a, NARBONA, Rafael (Coord.). *Jaume I i el seu temps: 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Fundació Jaume II el Just, 2012, pp. 599-620.
- (2012b): «Joglaria i activitat dramàtica», *Medievalia*, 15, pp. 317-348.
- (2014): «L'harmonia de l'univers: la dansa en cercle a l'Edat Mitjana» a, BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva (Eds.). *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana/Dancing images and tales: iconography of dance from Classical to Middle Age*, Trama 1: Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, pp. 65-83.

MASSIP, Francesc; SANCHIS, Raül (2016): «Traces musulmanes dans le théâtre médiéval européen», *Revue des Langues Romanes*, 2, pp. 491-516.

- (2017): «Traces islàmiques en el teatre medieval europeu. La joglaria sarraïna a la Corona d'Aragó» a, SANCHIS, Raül; MASSIP, Francesc (Eds.). *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Actes de congressos 12. Barcelona: Editorial Afers, 2017, pp. 25-46.

MATEO GÓMEZ, Isabel (2003): «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos» a, IBÁÑEZ, Alberto C. (Dir.). *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de*

*Santo Domingo de Silos. IV Arte*, Studia Silensia XXVIII. Santo Domingo de Silos: Universidad de Burgos, Abadía de Silos, pp. 255-296.

MATEU, Felipe (1926): «La iglesia del Salvador en el arrabal de Sagunto», *Boletín de la de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. 34, 3, pp. 199-208.

MCSWEENEY, Anna (2011): «The tin trade and medieval ceramics: tracing sources of Tin and its influence on Mediterranean Ceramics Production», *Al-Masaq*, 23:3, pp. 155-169.

- (2012a): *The Green and the Brown: A study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain*, Vol. 1 (Tesi doctoral inèdita dirigida per la Dra. Anna Contadini). Londres: SOAS University of London.
- (2012b): «Crossing borders: Paterna ceramics in mudéjar Spain» a, GRAVES, Margaret S. (Eds.). *Islamic art, architecture and material culture: new perspectives*, Bar International Series 2436. Oxford: Archaeopress, Publishers of British Archaeological Reports, pp. 53-61.
- (2015): «Versions and visions of the Alhambra in the nineteenth-century Ottoman world», *West 86th: a Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22, 1, pp. 44-69.
- (2017): «Mudéjar and the Alhambresque: Spanish Pavilions at the Universal Expositions and the invention of a National Style», *Art in Translation*, Vol. 9, Issue 1: Spain and Orientalism (eds. Claudia Hopkins, Anna McSweeney), pp. 50-70.
- (2020): *From Granada to Berlin: the Alhambra Cupola*, Connecting Art Histories in the Museum Vol. 5. Dortmund: Verlag Kettler.

MÉLIDA, José Ramon (1918): «Informe para la declaración de monumento nacional de la Iglesia de la Sangre de Liria (Valencia)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48, pp. 229-233.

MENÉNDEZ, Faustino (1983-1984): «La heráldica en las artes decorativas del medioevo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, pp. 63-82.

MÉNSUA, Laura; ALONSO, Joan (2014): *La Heráldica del Siglo de Oro Valenciano [catàleg de l'exposició]*. València: Generalitat Valenciana, Direcció General de Cultura.

MERINO DE CÁCERES, José Miguel (1985a): «En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia*, 61, pp. 147-210

- (1985b): «El techo de la 'Casa del Judío' en Norteamérica», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 74, pp. 142-165.
- (1987): «Siete techos aragoneses en Norteamérica», *Aragón Cultural*, 5, pp. 101-108.
- (1990): «El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental», *Revista de Extremadura*, 2, pp. 39-70.
- (2002a): «La residencia secreta de Franco», *Revista Descubrir el Arte*, 39, pp. 88-90.
- (2002b): «La colección de arte del conde de Almenas», *Revista Descubrir el Arte*, 44, pp. 98-100.
- (2002c): «La Colección Hearst», *Descubrir el Arte*, 43, pp. 88-90.

- (2009): «Un singular aspecto del elginismo. El caso de patios y claustros», *e-artDocuments: revista sobre col·leccions i col·leccionistes*, 1 (Seminari: Comerç, Exportació, Falsificació d'objectes d'art).
- (2011): «Arthur Byne, un expoliador de guante blanco» a, PÉREZ, Fernando; SOCIAS, Immaculada (Eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 241-272.

MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ, María José (2018): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El Gran Acaparador»*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MESQUIDA, Mercedes (2001): *Las ollerías de Paterna: tecnología y distribución*. Paterna: Ajuntament de Paterna.

- (2002): «Las alfarerías de Paterna en la Edad Media y el Renacimiento» a, MESQUIDA, Mercedes (Comisaria). *La cerámica de Paterna: reflejos del Mediterráneo: Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002*. València: Generalitat Valenciana, pp. 16-34.

MIGLIO, Massimo; OLIVA, Anna Maria; PÉREZ, Maria del Carmen (a cura di) (2011): *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli Angeli musicanti della Cattedrale di València: atti del convegno internazionale di studi (Roma 24-26 gennaio 2008)*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo.

MILETO, Camila; VEGAS, Fernando (2015): *Centro Histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, 2 vols. València: Generalitat Valenciana, Universitat Politècnica de Valencia.

MILLÁN, Manuel (1952): *Morella y su comarca: turismo, historia, arte*. Morella: Fidel Carceller.

MIQUEL, Matilde (2008): *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de Pintura en la Valencia del Gótico Internacional*. València: Publicacions de la Universitat de València.

MIQUEL, Matilde; SERRA, Amadeo (2011): «Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400», *Artigrama*, 26, pp. 333-379.

MIRA, Eduard; ZARAGOZÁ, Arturo (Comissaris) (2003): *Una arquitectura gótica mediterrània*, 2 vols. València: Generalitat Valenciana.

MONTANER, Pedro; BERNABÉ, Luis F. (1993): «Los Bennàsser d'Alfàbia: del clan andalusí al 'llinatge' catalán» a, *Homenatge a Antoni Mut Calafell: arxiver*. Palma de Mallorca: Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, pp. 123-207.

MONTEIRA, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Collection «Méridiennes». Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.

- (2019): «I musulmani nella scultura romanica: archetipi e modalità di rappresentazione» a, GRAZIANI, Irene; VITTORIA, Maria (a cura di). *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*. Argelato: Edizioni Minerva, pp. 29-35.

MONTESINOS, José Manuel (2009): «Los artífices de la construcción del artesanado de la Sala Nova. Palau de la Generalitat, Valencia (1540-1566)» a, HUERTA, Santiago (Coord.). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Valencia, 21-24 octubre de 2009*, Vol. II. València: Instituto Juan de Herrera, pp. 919-928.

MONTOLIU, Violeta (1983): «Iglesia Parroquial de San Antonio Abad» a, GARÍN, Felipe María (et al.). *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. València: Caja de Ahorros de Valencia.

MORA, Gloria; TORTOSA, Trinidad; GÓMEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (2001): *Comisión de antigüedades de la Real Academia de la Historia: Valencia. Murcia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

MORA, Pau; ANDRINAL, Lorenzo (1993): *Diplomatari del Monestir de Santa Maria La Real de Mallorca II (1361-1386)*, Vol. I. Barcelona: Fundació Noguera.

MORALEJO, Serafin (1984): «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)» a, *Actas. V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984)*, Vol. I. Barcelona: CEHA, pp. 89-112.

MORALES, Alfredo J. (2006): «El Alcázar del rey Don Pedro y los Palacios mudéjares sevillanos» a, LACARRA, María del Carmen (Coord.). *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Saragossa: Institución 'Fernando el Católico', pp. 233-260.

MORATA, José (2000a): «La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares» a, HENARES, Ignacio (Ed.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 553-567.

- (2000b): «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)» a, *Actas del XIII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada: Universidad de Granada, pp. 1143-1146.
- (2005): *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Fons Documental, Secció Història de l'Art.
- (2008): «Informe sobre el alfarje de la C/Tamorer 1 de Palma», *Memòria del Patrimoni Cultural MPC 08. Intervencions autoritzades pel Consell de Mallorca* (inèdita). Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.

MORATA, José; TUGORES, Francesca (2017): *Pintures en l'àmbit civil a Mallorca (s. XIII-XV). 146 Casos i una classificació*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

MORATA, José; TUGORES, Francesca; RUIZ, Margalida; HOUMAN, Soad (2005): «Research into Medieval Civil Architecture in Mallorca: the examples of Can Serra, Can Martí and Can Oleo (Palma de Mallorca, Spain)» a, *First International Research Seminar on*

*Architecture Heritage and Sustainable Development of small and medium cities in south mediterranean regions. Results and strategies of research and cooperation.* Florència: Edizioni ETS, pp. 335-342.

MORENO, Araceli (2017): «Percepciones sobre 'lo oriental' en el arte valenciano: el caso de los Baños del Almirante», *Revista de Humanidades*, 30, pp. 115-140.

- (2018): «Pervivencia de los motivos islámicos en el Renacimiento: el lema «'izz li-mawlānā al-sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, pp. 237-257.
- (2019): «Cortinas hispanomusulmanas: de mobiliario (ss. XIV-XV) a vestuario (s. XVI)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 421-425.

MOROS, Baltasar (2016): «Las cofradías de la Sangre en el Reino de Valencia», *Cuadernos doctorales: Teología*, 64, 2016, pp. 231-291.

MULLALLY, Robert (2011): *The Carole: a study of a medieval dance*. Londres: Routledge.

MUÑOZ, Francisco (1999): *Las casas señoriales de Murviedro*. València, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

MUÑOZ, Manuel (Coord.) (2018): *La Catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina (1988): *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*, 2 Vols. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

MUT, Antoni; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem (1993): *La 'Remembrança' de Nunyo Sanc: Una relació de les seves propietats a la ruralia de Mallorca*. Palma de Mallorca: Govern Balear.

NAGEL, Alexander (2011): «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *RES: Anthropology and aesthetics*, 59/60, pp. 228-248.

NARBONA, Rafael (2012): «El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto a la judería», *En la España Medieval*, 35, pp. 177-210.

NAVAL, Francisco (1919): «Una inscripción visigótica en Játiva», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 75, pp. 426-430.

NAVARRETE, Esperanza (1995): «La 'Comisión Central de Monumentos' y la 'Comisión de Monumentos' de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid» a, PONS, Maria Lluïsa (Ed.). *Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales: Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d'Art de Catalunya y el Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 18-21 de agosto de 1993*. Múnich: K.G. Saur, pp. 285-296.

- (2007): «El Ministerio de la Gobernación y la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. ¿Dónde se conservan los fondos documentales de las Comisiones Provinciales?», *Boletín de la ANABAD*, T. 57, N. 1, pp. 427-448.

NAVARRO, Julio; (1986a): «Hacia una sistematización de la cerámica esgrafiada» a, ZOZOYA, Juan (Coord.). *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 165-178.

- (1986b): *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia/La céramique hispano-arabe à decor esgrafié de Murcie* (traducció d'André Bazzana), Série Études et documents 2. Madrid: Publications de la Casa de Velázquez.
- (1992a): «La cerámica con decoración esgrafiada. Técnica mixta y esgrafiado sobre manganeso» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 1: Catálogo. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, pp. 136-149.
- (1992b): «La cerámica con decoración esgrafiada» a, BAZZANA, Andrés (Dir.). *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, Vol. 2: Estudios. València: Delegación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, pp. 117-135.
- (2012): «El Palacio de Onda: un enigma para la historia de Al-Andalus en el siglo XI» a, *Le plaisir de l'art au Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral Altet*. París: Picard, pp. 300-312.

NAVARRO, Julio; JIMÉNEZ, Pedro (1995a): «La decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda» a NAVARRO, Julio (Ed.). *Casas y Palacios de Al-Andalus*. Barcelona: Lunwerg, pp. 207-223.

- (1995b): «La arquitectura mardanisí» a, LÓPEZ, Rafael (Coord.). *La arquitectura del Islam Occidental*. Barcelona: Lunwerg, pp. 117-137.
- (2012): «La arquitectura de Ibn Mardanišh: revisión y nuevas aportaciones» a, BORRÁS, Gonzalo; CABAÑERO, Bernabé. (Coord.). *La Alfajería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004*. Saragossa: Institución de Fernando el Católico, pp. 291-350.
- (2018): «De edificio administrativo a Palacio. La transformación del recinto superior de la Alcazaba de Onda (siglo XI)» a, SARR, Bilal (Ed.). *Tawa'if: Historia y arqueología de los reinos de Taifas*. Alhulia, pp. 489-538.

NEBREDA, Lara (2019): «Introducción a la epigrafía andalusí», *Boletín del Archivo Epigráfico*, 4, pp. 65-84.

NICKSON, Tom (2015): «'Sovereignty belongs to God': Text, Ornament and Magic in Islamic and Christian Seville», *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, Vol. 38, Núm. 5, pp. 838-861.

NOGALES, David (2018): «A la usanza morisca: el modelo cultural islámico y su recepción en la corte real de Castilla», *Ars Longa*, 27, pp. 45-64.

NUERE, Enrique (1985): *La Carpintería de lo blanco: lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*. Madrid: Ministerio de Cultura.

- (1990): *La Carpintería de lazo: lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga.
- (2000): *La Carpintería de armar española*. Madrid: Munilla-Lería.
- (2001): *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco y la verdadera historia de Enrique Garavato carpintero de lo blanco y maestro del oficio*. Madrid: Munilla-Lería.
- (2005): «Mi encuentro con la carpintería hispanomusulmana», *Cuadernos de la Alhambra*, 41, pp. 59-74.

OCAÑA, Manuel (1970): *El cúfico hispano y su evolución*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

O'CONNOR, Isabel A. (2003): *A Forgotten Community: the mudejar Aljama of Xàtiva, 1240-1327*. Leiden: Brill.

ORAMAS, Luis (2014): «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: la capilla sixtina del arte mudéjar», *AITIM: Boletín de información técnica*, 291, pp. 42-53.

OSMA, Joaquín (1911): *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia: adiciones a los textos y documentos valencianos*. Madrid: Hijos de Manuel Girés Herández.

OWEN, Jones (1868): *The Grammar of Ornament*, 2 vols. Londres: Bernard Quaritch.

PADRÓS, Rosa Maria (1999): «Joglars, decoració de fauna i flora i genet sarraí» a, *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, pp. 135-136.

PAGÈS, Montserrat (2005): «El Mestre de la Conquesta de Mallorca i el seu cercle» a, ALCOY, Rosa (Coord.). *Pintura gòtica*, Vol. I: De l'inici a l'italianisme (L'art gòtic a Catalunya). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 60-65.

- (2009): «Els diversos cicles de pintura religiosa i profana del castell d'Alcanyís» a, ALCOY, Rosa (Ed.). *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Grup d'investigació Emac. Romànic i Gòtic, pp. 343-354.
- (2012): *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*. Barcelona: Publicacions Abadía de Montserrat.

PALAIÀ, Liliana (2002): «El diseño y la construcción de armaduras líneas de cubierta sobre obras de fábrica: Análisis de tres casos en la C. Valenciana», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 13, pp. 94-109.

- (2003): «Design and construction of timber roof structures, built over different structural Systems. Cases studies at the Valencia Community» a HUERTA, Santiago (et al.). *Proceedings of the First International Congress on Construction History, 20th-24th January 2003*. Madrid: SEDHC, ETSAM, 2003, pp. 1559-1570.



- (2011): «El marco valenciano y su importancia en el empleo de la madera estructural durante los siglos XIV al XVIII» a HUERTA, Santiago (et al.). *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela 26-29 de octubre de 2011*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 1031-1041.

PALAIÀ, Lìliana; DELICADO, Javier (2007): «La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia» a, ESTEBAN, Julián; PALAIÀ, Lìliana (Coords.) *Actas del II Seminario Teoría y Restauración de la Arquitectura en España, 1844-1900*. València: Universidad Politècnica de Valencia, pp. 137-161.

PALAIÀ, Lìliana; TORMO, Santiago (2005): «La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia habilidad o geometría» a, HUERTA, Santiago (et al.). *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz 27-29 enero 2005*. Madrid: Instituto Juan Herrera, pp. 831-839.

PALOMO, Cristian (2020): «Noves perspectives per una qüestió no resolta: per què Catalunya fou un principat i no un regne», *Anuario de Estudios Medievales*, Núm. 1, Vol. 50, pp. 323-352.

PALOU, Joana Maria (1976): «Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII-XIV)», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 16, 1976, pp. 221-263.

- (1985): *Guillem Sagrera*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

PALOU, Joana Maria; PLANTALAMOR, Luis (1974): «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, XII, pp. 143-166.

PARCERISA, Francisco Javier (1842): *Recuerdos y Bellezas de España. Mallorca* (làmines dibuixades per F. J. Parcerisa i text de P. Piferrer). Barcelona: Impremta de J. Verdager.

PARPAL, Cosme (1964): *La conquesta de Menorca, el 1287*, Episodis de la història 54. Barcelona: Rafael Dalmau.

PASCUAL, Aina (2000): *La configuración del jardín artístico en el siglo XVIII: Gabriel de Berga y la reforma barroca de Alfàbia*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.

PASCUAL, Aina; LLABRÉS, Jaume (2001): *Alfàbia: història dels jardins i del patrocini artístic dels seus promotors (1740-1860)*. Mallorca: Ajuntament de Bunyola.

PASQUINI, Laura (2017): «L'iconografia del giardino medievale» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «*Patri, verzieri e pomieri*». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, pp. 163-195.

PASTOR, Alfred (2019): «La restauración de las cubiertas de la Capella de Santa Àgata del Palau Reial Major de Barcelona», *Papeles del Partal*, 11, pp. 107-118.

PASTOR, Jaume; CAMPÓN, Julia (2005): «Los Almirantes de Aragón y el Palau de l'Almirall» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 57-77.

PAULINO, Elena (2010): *La Aljafería, 1158-1583 palacio de los Reyes de Aragón*. Saragossa: Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1978): «La techumbre mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Onda», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 14:2, pp. 155-164.

PÉREZ, Ana (2016a): *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval* (tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Juan Carlos Ruiz Souza i la Dra. María de los Ángeles Blanca Piquer). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- (2016b): «El Castillo de Amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VIII, Nº 16, pp. 5-30.

PÉREZ, Francisco (1993): «El barroco y el arte español contemporáneo (1860-1927)», *Ars Longa*, 4, pp. 73-92.

PÉREZ, Inocencio V. (2002): «El árbol de la vida: de sus orígenes órficos a la difusión desde Paterna al ámbito del Quattrocento italiano» a, MESQUIDA, Mercedes (Comisaria). *La cerámica de Paterna: reflejos del Mediterráneo: Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002*. València: Generalitat Valenciana, pp. 92-124.

PÉREZ, María Teresa (1994): «El mudéjar, una opción en la corte de Castilla y León» a, RIVERA, Jorge; DE LA PLAZA SANTIAGO; Francisco Javier; MARCHÁN, Simón (Coords.). *Historia del arte en Castilla y León*, Vol. 4. Valladolid: Ámbito Ediciones, pp. 129-222.

PÉREZ, Plàcid (2010): «Mallorca, 1230-1232. Reflexions a partir de la relectura del còdex llatinoaràbic del repartiment», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, LXVI, pp. 9-34.

- (2014): «El Repartiment feudal de Mallorca: la porció del comte d'Empúries (1230-1235)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, pp. 51-73.

PÉREZ, Carmen; PITARCH; Antoni José (Coords.) (2001): *El Palacio y los Baños del Almirante*. València: Generalitat Valenciana.

PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco J. (1991): *Palacios y casas nobles: relato de lo que hubo y hay, de propiedad particular, en la ciudad de Valencia*. València: Federico Domenech.

PICÓN, Higinio (1991): «El proyecto de rehabilitación» i ESTEBAN, J.; SICLUNA, R. «El Proceso de Intervención» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 113-158.

PIETRINI, Sandra (2000): «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale», *Quaderni Medievali*, 50, pp. 45-73.

- (2010): «Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel Medioevo», *Viator*, 41, pp. 233-258.
- (2011): *I giullari nell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni.
- (2012): «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia*, 15, pp. 295-316.

PIFERRER, D. Pablo; QUADRADO, D. José (1888): *Islas Baleares*, España, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e historia. Barcelona: Cortezo.

PINGARRÓN, Fernando (1998): «A propósito del proyecto de 1863 para la reforma de las fachadas exteriores del Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 79, pp. 112-118.

PIQUERAS, Juan; SANCHIS, Carmen (2001): «El transporte fluvial de madera en España», *Cuadernos de Geografía*, 69-70, pp. 127-162.

PITA DE AGUINAGA, Jesús (2001): «Un alfarje recuperado» a, COLL, Jaume (et al.). *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección de Museos Estatales, pp. 208-228.

PONS, Antoni (2010): «La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitat del Dia de Morts» a, SABATER, Sebastiana; CARRERO, Eduardo (Coords.). *XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic (Palma, del 3 al 5 de novembre de 2009)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 2010, pp. 245-265.

- (2012): *El Castell reial de l'Almudaina. Les reformes del segle XVI. El cas del Saló del Tinell* (treball de fi de màster inèdit). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

PONS, Antoni; MOLINA, Francisco (2012): «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)», *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, III, pp. 72-100.

PONS, Gabriel; RIERA, Maria Magdalena (1988): «Excavacions arqueològiques a la Seu de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 44, pp. 3-55.

PORTELLA, Jaume (1998): «Cómo se exporta el feudalismo: el caso de Mallorca» a, *L'incastellamento: actas de las reuniones de Girona*. Roma: École Française de Rome, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 85-98.

POST, Chandler Rathfon (1970): *A history of Spanish painting*, Vo. II. Nova York: Kraus Reprint Co.

PRIMO, Roberto (1997): «Restauración de la Iglesia de la Sangre en Lliria (Valencia)», *Loggia*, 4, pp. 64-75.

PROSPER MOREY, Mathieu; ROUX, Henry (1841): *Charpente de la cathédral de Messine*. París: Firmin Didot.

PUCHAL, Georges (2018a): «Plafonds peints: Le grand imagier du Moyen Âge», *Magazine du Patrimoine. De l'architecture et des jardins [VMF]*, 281, pp. 46-54.

- (2018b): «Techumbres medievales pintadas en el Reino de Aragón, siglos XIII-XV. ¿Imágenes de propaganda?» a, BOURIN, Monique; MARUBBI, Mario; MILANESI, Giorgio (Eds.). *Storie di animali e di iconografie lontane. Atti dell'incontro internazionale di studiosi delle tavolette da soffitto e dei soffitti dipinti medievali (Viadana, 21-22 ottobre 2017)*, Quaderni della Società Storica Viadanese II. Viadana: Società Storica Viadanese, pp. 33-52.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (2007): *La aventura del 'cálamo': Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux.

- (2011): *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Edilux S.L.
- (2013): «Qurtuba's monumentality and artistic significance» a, ROSON, Javier (Ed.). *Reflections on Qurtuba in the 21st century* (collection of articles originally published in the Journal AWRAQ: *Revista de analisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 7, 2013). Madrid: Casa Árabe, pp. 29-66.
- (2015a): *El sentido artístico de Qurtuba*. Madrid: Edilux.
- (2015b): «Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra» a, MALPICA, Antonio; SARR, Bilal (Eds.). *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, pp. 97-133.
- (2016): «Celebración de la imagen y estética caligráfica en el Islam árabe clásico» a, ROLDÁN, Fátima (Ed.). *La imagen y la palabra en el Islam*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 13-54.

PUIG-BOADA, Isidre (1981): *El Pensament de Gaudí: compilació de textos i comentaris*. Barcelona: Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

PUIG I CADAVALCH, Josep (1922): «Els temes de la ceràmica de Paterna en el claustre de Santa Maria de l'Estany», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, MCMXXI-XXVI, pp. 120-122.

- (1928): *Le Premier art roman: l'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. París: Henri Laurens.
- (1935): «La maison particulière» a, DI CANDIDA, Filangiere (Coord.). *L'Architecture gothique civile en Catalogne*. París: Henri Laurens, pp. 94-105.

PUIG I CADAVALCH, Josep; FALGUERA, Antoni; GODAY, Josep (1918): *L'arquitectura romànica a Catalunya. Volum III: Els segles XII i XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

PUJOL, Margalida (1996): «L'esclavitud en el Regne de Mallorca durant el govern del rei Martí I (1396-1410)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 52, pp. 129-140.

QUADRADO, Josep Maria (1851a): *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*. Palma de Mallorca: Imprenta J. Guasp.

- (1851b): «Del vandalismo en arquitectura», *Semanario Pintoresco Español*, pp. 375-376.

- (2002): *Privilegios y franquicias de Mallorca (edició facsímil a cura de Ricard Urgell Hernández)*. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears.

QUIROGA, Magdalena (2007): *Catàlegs del Museu de Mallorca. Patrimoni Heràldic*. Palma de Mallorca: Museu de Mallorca.

RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Àngel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín (1993): *El artesanado de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Ibercaja.

RÀFOLS, Josep Francesc (1926): *Techumbres y artesanados españoles*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor S.A.

- (1931): «Fragments d'un enteixinat de Peratallada», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. I, Núm. 2, pp. 46-51.
- (1953): *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, 3 Vols. Barcelona: Editorial Millà.

RAGA, Manuela; ESTALL, Vicent; ALFONSO, Joaquim (1995): «Intervenciones arqueológicas en la muralla exterior del Castillo de Onda (Castellón). Noticia preliminar», *Boletín de Arqueología medieval*, 9, pp. 11-37.

RAMIS, Rafael (2014): «El Pontificio Colegio de la Sapiencia de Mallorca durante el siglo XVII: constituciones y colegiales», *Historia de la Educación: revista interuniversitaria*, 33, pp. 167-192.

RAMÓN, Lluís (2015): «El transcoro de la Catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del Crestià de Francesc Eiximenis», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 24, pp. 37-51.

RAPP, Claudia (2002): «A medieval cosmopolis: Constantinople and its foregin inhabitants» a, ASGEIRSSON, Jon Ma.; VAN DEUSEN, Nancy (Eds.). *Alexander's revenge. Hellenistic Culture through the centuries*. Reykjavik: University of Iceland Press, pp. 152-171.

REMESAL, José; AGUILERA, Antonio; PONS, Lluís (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

RENZI, Riccardo (2014): «Interventi di Gherardo Bosio a Villa Acton e Villa Schifanoia», *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 23, pp. 219-227.

REUS, Guillem Alexandre (2017): *L'arquitectura religiosa en els antics territoris de la Corona de Mallorca, segles XIII-XIV. Un estudi de paisatge monumental*. Vol. I (tesi doctoral dirigida pel Dr. Eduardo Carreras). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- (2019a): «La Orden del Císter en Mallorca. El Monasterio de Santa María de la Real de Palma» a, GONZÁLEZ, Herbert; PRIETO, Diego (Eds.). *Monasterio de piedra, un legado de 800 años: historia, arte, naturaleza y jardín*. Saragossa, Institución Fernando el Católico, pp. 347-355.

- (2019b): *L'arquitectura religiosa de la Corona de Mallorca (s. XIII-XIV)*, L'Arjau 65. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editors.

RIBERA, Albert (2013): «El circo romano de Valentia», *Quaderns de difusió arqueològica*, 10, pp. 5-38.

RIERA, Antoni (2008): *Jaume I i la seva època: anàlisi breu d'un important llegat polític i cultural*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

- (2017): «Els repartiments feudals de Mallorca i les seves conseqüències immediates (1230-1245)», *Catalan Historical Review*, 10, pp. 131-145.

RIERA, Carme (2011): *La mirada forana: les Illes Balears vistes pels viatgers*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, Conselleria de Presidència.

RIERA, Magdalena (1999): «Actuaciones en el Palacio de la Almudayna» a, ARMADA, Domingo (Coord.). *Arqueología del monumento: Terceros Encuentros de Arqueología y Patrimonio (Salobreña, del 13 al 16 de octubre de 1992)*. Salobreña: Ayuntamiento de Salobreña, pp. 73-80.

RINCÓN, Wifredo (2009): «Teruel 1938. Destrucción del Patrimonio y aportaciones documentales» a, *XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte: Arte en tiempos de guerra (Madrid, 11-16 de noviembre de 2008)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 511-524.

- (2012): «Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades» a, LÓPEZ, Amelia (Coord.). *El catálogo monumental en España (1900-1961): investigación, restauración, difusión*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 153-177.

RIPOLL, Lluís (1954): *Alfabia y sus jardines*. Palma de Mallorca: Talleres Mossén Alcover.

RIU-BARRERA, Eduard (2003): «Tipus i evolució de les cases urbanes» a, PLADEVALL, Antoni (Dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Vol. III: Arquitectura. Dels Palaus a les masies*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 146-162.

- (2006): «La casa gòtica dels Marc al pati d'en Llimona de Barcelona», *Arqueologia Medieval*, 2, pp. 8-21.

RIU-BARRERA, Eduard; TORRA, Albert; PASTOR, Alfred (1999): *La capella de Santa Àgata del Palau Reial Major de Barcelona. Història i restauracions*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

ROBINSON, Cynthia (1992): «Arts of the Taifa Kingdoms» a, DODDS, Jerrilynn (Eds.): *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 49-61.

ROBINSON, Francis W. (1948): «Fourteenth century painted choirstalls from Astudillo in Spain», *The University of Chicago Press Journal*, 28:1, pp. 8-12.

ROCA, Josep Maria (1929): «Johan I d'Aragó», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol. II, 467 pp.

RODA, Salvador (1957): «Camino del dolor del estilo mudéjar en el reino de Valencia», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, T. XXVIII, 39, pp. 1-24.

RODINSON, Máxime (1992): «El mundo islámico y la extensión de la escritura árabe» a, COHEN, Marcel; SAINTE FARE, Jean (Dir.). *La Escritura y la psicología de los pueblos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, pp. 269-284.

RODRIGO, José (2004): «La urbe valenciana en el siglo XIV» a, *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del Rey Don Fernando de Antequera (julio 1923)*, Vol. II (Facsimil: Valencia, Imprenta Fill F. Ribes Mora 1923). València: Ajuntament de València, pp. 279-344.

RODRIGO, María Luz (2009): «Jaime I, Aragón y los aragoneses: reflexiones sobre un rey, un territorio y una sociedad» a, SARASA, Esteban (Coord.). *La sociedad en Aragón y Cataluña en el reinado de Jaime I (1213-1276)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Aragón, pp. 7-38.

RODRÍGUEZ, Diana (2006): «El combate contra la serpiente: el triunfo de la tierra velado bajo la aparente muerte del ofidio», *De Arte*, 5, pp. 5-14.

- (2011): «Contextualising Symbols: 'The Eagle and the Snake' in the Ancient Greek World», *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 33, pp. 1-21.

RODRÍGUEZ, José Manuel (1997): «La Alhambra efímera: el pabellón del España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, pp. 125-139.

- (1999): «Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepción del medievalismo islámico en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII: Historia del Arte, 12, pp. 265-286.
- (2019): «Los modelos ornamentales del alhambrismo en la arquitectura (1836-1892)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 426-731.

RODRÍGUEZ, Laura (2009): «Las sirenas», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 51-63.

- (2019): «El Mediterráneo y la internacionalización de la producción textil medieval» a, RODRÍGUEZ, Laura; GARCÍA, Francisco de Asís (Eds.). *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 17-50.

RODRÍGUEZ, Laura; CABRERA-LAFUENTE, Ana (2020): «New approaches in Mediterranean textile studies: Andalusí textiles as case study» a, VRYZIDIS, Nikolaos (Ed.). *The hidden life of textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean. Contexts and cross-cultural encounters in the Islamic, Latinate and Eastern Christian Worlds*. Turnhout: Brepols, pp. 17-44.

ROMAN, Júlia (2016): «Jardins d'Alfàbia (Mallorca): Materialitat, concepte i interpretació», *Materialidades. Perspectivas en cultura material*, Vol. 4, pp. 63-87.

RODAN, Josep (1986): «Aquella nit de 1936», *Mayoralia de la Puríssima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Bodas de Plata (1961-1986)*.

ROSELLÓ, Tomás (2010): «En defensa del Castell d'Alaquàs: El patrimoni d'un poble (1918)», *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 30, pp. 116-117.

ROSER, Nicolás (2018): «El declive del poder almohade en al-Andalus y la pérdida de Mallorca según la obra *Ta'rīj Mayūrqa* de Ibn 'Amīra al-Majzūmī de Alcira (582-685H H/1186-1260 M)», *Anaquele de Estudios Árabes*, 29, pp. 241-261.

ROSSELL, Ramon (2004): *La ciutat de Mallorca després de la conquesta de 1229: documentari 1230-1300*. Palma de Mallorca: Roig i Montserrat.

ROSSELLÓ, Vicent (et al.) (1991): *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda.

ROSSELLÓ, Vicenç; TEIXIDOR, Maria Jesús (1991): «El entorno geográfico urbano» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 17-54.

ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (1971): «Homenaje al investigador Rafael Ysasi», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 6, pp. 87-92.

- (1975): *Corpus balear de epigrafia árabe*. Palma de Mallorca: Museo de Mallorca.
- (1981): «Una aportación museográfica 'La exposición Pintura gòtica mallorquina'», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, T. XXXVIII, Any XCVII, pp. 455-474.
- (1989): «Notes sobre la conquesta de Mallorca (1229-1232): El testimoni dels vençuts», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 22:2, pp. 541-550.
- (1998): «Anònim. Fresc Champassak» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 106-107.
- (2007a): *El Islam en las Islas Baleares: Mallorca musulmana según la Remembrança de Nunyo Sanç y el Repartiment de Mallorca*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- (2007b): «Documentación feudal y arqueología andalusí: el caso de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 409-422.
- (2007c): *Documents cabdals del Regne de Mallorca*, 3 Vols. Palma de Mallorca: Parlament de les Illes Balears.
- (2011): «De Mayurqa a Mallorca. El Repartiment» a, FERRER, Maria Teresa (a cura di). *Jaume I: commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 441-456

ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem; SASTRE, Jaume (1982): «El mudejarismo en Mallorca en la época de Ramon Llull», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, 39, pp. 257-264.

ROSSER-OWEN, Mariam (2010): *Arte Islámico de España*. Londres: V&A Publishing.



- (2012): «Mediterraneanism: How to incorporate Islamic Art into an emergent field», *Journal of Art Historiography*, 6, 33 pp.
- (2015): «Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and modes of transfer in Medieval Iberia», *Art in translation*, Vol. 7, Issue 1, pp. 39-64.

ROTGER, Mateo (1907): *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Tipolitografía de Amengual y Muntaner.

ROVIRA, Jordi; CASANOVAS, Àngels (1995): «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», *Al-Qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 3-4, pp. 369-426.

- (2014): *Las pinturas murales medievales del castillo calatravo de Alcañiz*. Alcanyís: Centro de Estudios Bajoaragoneses.

RUBIERA, María Jesús (1888): «La corte literaria de Ibn Sa'íd de Menorca (siglo XIII)», *Revista de Menorca*, LXXV, pp. 105-138.

- (1995): «Los textos epigráficos de los Palacios nazaríes (algo más que escritura)» a, *Arte islámico en Granada. Propuestas para un Museo de la Alhambra (1 de abril – 30 de septiembre de 1995)*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Comares Editorial, pp. 97-106.

RUBIO, Aurora Inmaculada (2015): *La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació* (Tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Antonia Zalbidea). València: Universitat Politècnica de València.

RUBIO, Aurora Inmaculada; ZALBIDEA, Maria Antonia (2017): «L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou» a, CASTIÑEIRAS, Manuel (Coord.). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo, pp. 185-202.

- (2019): *La pintura mural gòtica en territori valencià*. Benicarló: Onada Edicions.

RUBIO, Beatriz (1995): «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, 12, pp. 535-546.

- (1997): *Informe documental sobre la techumbre de la catedral de Teruel*, 180 folis (documentació inèdita conservada al Instituto de Estudios Turolenses).
- (1998): «La techumbre de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Chiprana», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 4, pp. 125-162.

RUBIÓ LLUCH, Antoni (1921): *Documents per l'Història de la cultura catalana mig-eval*, Vol. II. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

RUBIÓ, Jordi (1985): *Vida española en la época gòtica*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Abadía de Montserrat.

RUGGLES FAIRCHILD, Dede (2004): «The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture», *GESTA*, XLIII/2, pp. 87-98.

RUIZ, Irene (2015): «La restauración monumental en España durante el Franquismo. El arquitecto Manuel Lorente Junquera y sus actuaciones en Daroca», *La Albolafia: revista de Humanidades y Cultura*, 5, pp. 111-132.

- (2017a): «La restauración monumental en la provincia de Huesca durante el Franquismo: actuaciones del arquitecto Manuel Lorente Junquera (1940-1970)», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 127, pp. 307-328.
- (2017b): «Fuentes para la historia de la restauración monumental en España: las memorias de los proyectos arquitectónicos. El caso de Aragón y el arquitecto Manuel Lorente Junquera (1940-1970)» a, JUANES, Antonio (et al.) (Eds.). *Teoría, Metodología y casos de estudio*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, pp. 263-284.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2000): *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis* (Tesi doctoral dirigida pel Dr. Isidro Gonzalo Bango Torviso). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- (2004): «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16, pp. 17-44.
- (2007): «Al-Andalus y cultura visual. Santa María la Real de las Huelgas y Santa Clara de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla» a, VALDÉS, Manuel (Coord.). *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 205-242.
- (2009): «Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquanta ans après», *Perspective: actualité en histoire de l'art*, 2, pp. 277-286.
- (2013): «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, pp. 305-331.
- (2013): «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de Historia del Arte*, Núm. Extra I, pp. 497-516.
- (2019): «Arquitecturas o telares de yeso. De las Huelgas de Burgos a la Alhambra de Granada ss. XIII-XIV» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 760-766.

SABATER, Gaspar (1990): *El Castell de Bellver*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

SABATER-REBASA, Sebastiana (1998): «La importància de l'època del Regne Privatiu en el desenvolupament de la pintura gòtica mallorquina» a, CATEURA, Pau (Coord.). *El Regne de Mallorca a l'època de la dinastia privativa: XVI Jornades d'Estudis Històrics Locals (Palma del 10 al 12 de desembre de 1997)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1998, pp. 391-410.

- (2001): «La pintura a l'època del Regne Privatiu» a, *Bellver 1300-2000: 700 anys dels castells*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, pp. 35-46.
- (2007): *L'art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor.

SABATER, Sebastiana; JUAN, Antònia; CERDÀ, Magdalena (2019): «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca (HAR2016-77032-P)» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1725-1729.

SAGARRA, Ferran (1922): *Sigillografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Vol. II. Barcelona: Estampa d'Henrich.

SAGRISTÀ, Emili (1948): *La Catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia Antigua. Los Corredores de los Cirios*. Círculo de Bellas Artes XLVI-XLVII, Palma de Mallorca.

- (1994): *Gaudí en la Catedral de Mallorca: anécdotas y recuerdos*. Castelló de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962.

SALICRÚ, Roser (2003-2004): «Fugues, camuflatge i treball esclau a l'entorn del Castell de Tortosa i de les terres de l'Ebre en el primer terç del segle XV», *Acta Historica et Archaeologica mediaevalia*, 5, pp. 423-443.

SALVÀ, Jaime (1970): «Cuadrado defensor de los monumentos en Mallorca», *Mayurqa*, 3-4, pp. 245-256.

SANCHEZ, Carles (2011): «Docere necessestis est, delectare suavitatis, flectere victoriae. El claustro de Santa Maria de l'Estany y la cultura visual profana del siglo XIII», *Codex Aquilarensis*, 27, pp. 139-154, esp. 147-152.

- (2015): «Fête, musique et amour courtois dans le cloître catalan: Santa Maria de l'Estany et l'héritage occitan», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVI, pp. 85-94.

SÁNCHEZ, Sara (2019): «La capilla de Santa María o de los Sastres de la Catedral de Tarragona: estado de la cuestión y prolegómenos para el estudio de su programa iconográfico» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATESANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1735-1740.

- (2020): «Estado de la cuestión de la capilla de Santa María o dels Sastres de la Catedral de Tarragona» a, BARGALLÓ, María (Ed.). *Recerca en Humanitats 2019*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, pp. 79-94.

SANCHIS, José (1915): *La Iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico-descriptiva*. València: Tipografía Hijos de Vives Mora.

- (1922): *Nomenclator Geográfico Eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. València: Tip. Moderna a cargo de Miguel Gimeno.
- (1925): «Maestros de obra y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, II, pp. 23-52.
- (1932): «Arquitectura urbana de Valencia en la época foral», *Archivo de Arte Valenciano*, 18, pp. 3-32.

SANCHIS, Manuel (1997): *La ciutat de València. Síntesi d'Història i Geografia Urbana*. València: Artes Gráficas Soler.

SANCHIS, Raül; MASSIP, Francesc (Eds.) (2017): *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Actes de congressos 12. Barcelona: Editorial Afers.

SANCHO, Agustín (1923): *Historia del pueblo de Godella*. Godella: inèdit.

SANMARTÍN, Rebeca; MASSIP, Francesc (2017): «La danza de espadas en el libro del Conorte de Juana de la Cruz», *Revista de Poética Medieval*, 31, pp. 15-38.

SANPERE MIQUEL, Salvador (1906): *Los Cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vols. Barcelona: Tip. L'Avenç.

SANTAMARÍA, Alvaro (1984): «Sobre la datación de la Carta de Franquesa de Mallorca», *Studia Historica et philologica in honorem M. Batllori*, pp. 457-474.

- (1987): «La Carta de Franquesa de Mallorca, estatuto constituyente del reino», *Anuario de Estudios medievales*, 17, pp. 207-228.

SANZ, Esther; SERRANO, Eliseo (1990): «La documentación de las encomiendas aragonesas de la Orden de Calatrava del sacro convento, siglos XIII-XVI», *Cuadernos de Aragón*, 21, pp. 179-210.

SARALEGUI, Leandro (1935): «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte Valenciano*, 21, pp. 3-68

SARASA, Esteban (1997): «Aragón y su proyección en el Mediterráneo Medieval: origen de su presencia de España e Italia» a, DÍAZ, Alberto (Coord.). *El Mediterráneo: hechos de relevancia histórico-militar y sus repercusiones en España (Sevilla, 9-12 mayo de 1995): V Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Málaga: Cátedra General Castaños, pp. 309-328.

SARTHOU, Carlos (1917): «Antigüedades de Sagunto», *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, Vol. 5, Núm. 2, pp. 60-76.

- (1919): «Ciudades españolas: la inmortal Sagunto», *Blanco y Negro (Suplement ABC)*, pp. 43-48.
- (1927): *Geografía General del Reino de Valencia*, Vol. II: Provincia de Castellón. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín.
- (1931): «Salvamento de una joya arquitectónica. Instalación en el Museo de Játiva de las antigüedades árabes del Palacio Ducal de Pinohermoso», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39, 1931, pp. 275-281.
- (1933): *Datos para la historia de Játiva*, Vol. I. Xàtiva: Imprenta sucesora de Bellver.
- (1935): «Más pinturas murales primitivas descubiertas en San Félix de Játiva», *Las Provincias*, p. 139.

SASTRE, Jaume (1987): «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 43, pp. 45-58.

- (1991): «Pere Joan fuster, un carpintero trecentista mallorquín (1309-1348)» a, BARCELÓ, Maria (Ed.). *La Manufactura urbana i els menestrals, ss. XIII-XVI: IX Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma, 21-23 de novembre de 1990*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 403-416.
- (1994): *Primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca. 1327 a 1375*, Col·lecció de la Seu 2. Palma de Mallorca: Cabildo de la Seu.
- (1995): *Alguns aspectes de la vida quotidiana a la ciutat de Mallorca (època medieval)*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.
- (2001): *Els llibres d'obra del Palau Reial de l'Almudaina (1309-1314)*, Col·lecció 2000 i UIB 3. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Consell de Mallorca.
- (2007): «El llibre d'obra del Castell de Bellver (1309-10)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 165-202.
- (2019): «La sort dels musulmans de Menorca després de la conquesta de l'illa per Alfons III el Liberal o el Franc» a, SABATÉ, Flocel (Coord.). *Poblacions rebutjades, poblacions desplaçades (Europa medieval)*. Lleida: Pagés Editors, pp. 105-115.

SAURA, Mercè (1998): «Mestres de l'Almudaina» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 115-117.

SAVIRON, Paulino (1872): «Fragmento de estilo árabe procedente del Palacio de la Alfajería de Zaragoza», *Museo Español de Antigüedades*, Vol. I, pp. 145-147.

- (1873): «Detalles del Palacio de la Alfajería en Zaragoza», *Museo Español de Antigüedades*, Vol. II, pp. 507-512.
- (1880): «Pinturas aragonesas sobre tabla del siglo XIV, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *M.E.A.*, Vol. X, pp. 71-83

SCHMITT, Jean Claude (1990): *La raison des gestes: dans l'Occident Médiéval*, Bibliothèque illustrée des Histoires. París: Gallimard.

- (1998): «El cuerpo en Cristiandad», *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 31, pp. 51-62.
- (2016a): *Les rythmes au Moyen Âge*, Bibliothèque illustrée des Histoires. París: Gallimard.
- (2016b): *Los ritmos del cuerpo y del mundo en la Edad Media*, Publicaciones del SEMYR 7. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

SEBASTIÁN, Santiago (1980): «Ecos del *Speculum majus* en el artesanado de la Catedral de Teruel» a, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*. Saragossa: Guara, pp. 21-25.

- (1989): «Nueva lectura iconográfico-iconológica de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas», *Goya: Revista de Arte*, 211-212, 1989, pp. 60-64.
- (1990): «El complejo problema del artesanado y su entorno cultural» a, RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Ángel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín. *El artesanado de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Ibercaja, pp. 21-29.
- (1982): «El artesanado de la Catedral de Teruel como 'Imago mundi'» a, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte: Teruel del 19 al 21 de noviembre de 1981*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 149-156.

SEGUÍ, Miguel (2003): «El traslado del coro de la catedral de Mallorca. Un recorrido historiográfico» a, RAMALLO, Germán Antonio (Coord.). *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 65-88.

SELGAS, Fortunato (1903): «San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo XIII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. 11, Núm. 121, pp. 7-29.

SERRA, Amadeo (1994): «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1490)», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 5, pp. 111-119.

- (2004): «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV» a, ALONSO, Mar; MURAD, Málek; TABERNER, Francisco (Eds.). *Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Historia de la Ciudad 3. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Ayuntamiento de Valencia, Universidad de Valencia, pp. 73-99.
- (2007a): «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): casa, cerimonial y magnificencia», *Res pública*, 18, pp. 35-47.
- (2007b): «Cort e palau de Rey. The Real Palace of Valencia in the medieval ages», *Imago temporis. Medium Aevum*, 1, pp. 121-148.
- (2007c): «Capítulo XVII. La arquitectura de época medieval en la gobernación de Xàtiva» a, *La llum de les imatges: Lux Mundi Xàtiva 2007*. València: Generalitat Valenciana, pp. 329-349.
- (2009): «Arquitectura y urbanismo (siglos XIII-XV)» a, HERMOSILLA, J. (Dir.). *La ciudad de Valencia. Historia: Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*, Vol. 1. València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 289-307.
- (2010a): «Arquitectura y poder civil en las ciudades de la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)» a, SABATER, Tina; CARRERO, Eduardo (Coords.). *La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic. XXVII Jornades d'Estudis Històrics Locals: Palma del 3 al 5 de novembre de 2009*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 57-78.
- (2010b): «An embarrassing legacy and a booty of luxury: Christian attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of Valencia» a, HARRYS, Mary N.; AGNARSDÓTTIR, Anna; LÉVAI, Csaba (Eds.). *Global encounters, European identities*. Pisa: Plus-Pisa University Press, pp. 77-91.
- (2012): «Nova sint omnia more christiano: Imatges i espais per al nou regne de Jaume I» a, NARBONA, Rafael (Ed.). *Jaume I i el seu temps. 800 anys després. Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València*. València: Fundació Jaume II el Just, Universitat de València, pp. 673-686.
- (2013a): «Historia de dos Palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial II, pp. 333-367.
- (2013b): «Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)» a, ARCINIEGA, Luis (Coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Quaderns Ars Longa 3. València: Universitat de València, pp. 33-60.

SERRA, Amadeo; CALVÉ, Óscar (2013): «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia» a BUTTÀ, Licia (a cura di).

*Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo.* Palerm: Edizioni Caracol, pp. 187-239.

SERRA, Amadeo; IZQUIERDO, Teresa (2015): «*De bona fusta dolrada per mans de mestre: techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)*» a, BROUQUET, Sophie; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (Eds.). *Mercados de lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV.* València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 271-297.

SERRA, Amadeo; MIQUEL, Matilde (2010): «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, 91, pp. 13-37

SERRANO, Marta (2008): *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reino.* Saragossa: Institución Fernando el Católico.

- (2010): «La mitificació d'un rei: Jaume I en la iconografia de l'Edat Mitjana» a, CARAZO, Carme Oriol; SAMPER, Emili (Eds.). *El rei Jaume I en l'imaginari popular i en la literatura.* Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, pp. 193-214.
- (2011a): «La iconografia de Jaume I durant l'edat mitjana» a, FERRER, Maria Teresa (Coord.). *Jaume I: commemoració del VIII del naixement de Jaume I.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 715-737.
- (2011b): «Falsas historias, proposiciones certeras: dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón», *Codex Aquilarensis*, 27, pp. 191-212.
- (2015a): *Effigies regis aragonum: la imagen figurativa del Rey de Aragón en la Edad Media.* Saragossa: Institución Fernando el Católico, Diputación de Aragón.
- (2015b): «Semblança del rei Martí l'Humà a través de la seva promoció artística» a, FERRER MALLOL, María Teresa (Coord.). *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'interregne i el Compromís de Casp*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica 98. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 659-678.

SETTIER, Josep Maria (1866): *Guía del viajero en Valencia.* València: Imprenta de Salvador Martínez.

SHALEM, Avinoam (1995): «From Royal caskets to relic containers: two ivory caskets from Burgos and Madrid», *Muqarnas*, 12, pp. 24-38.

- (1996): *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West.* Francfort: Peter Lang.

SICLUNA, Ricardo; TORREGROSA, Vicente (1996): «La iglesia de Sant Pere de Xàtiva», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 1, pp. 24-39.

SIMÓ, Trinidad (1993): «El Palacio y la casa señorial del gótico catalán» a, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992.* València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, pp. 81-85.

SIMÓ, Vicente (2008): «Vida i humanisme al palau dels Català de Valeriola i Escofet. Història de la propietat i els seus usos» a, CAMPS, Concha; CATALÀ, Javier; PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco; SIMÓ, Vicente L. *El Palau dels Català de Valeriola*. València: Generalitat Valenciana, pp. 37-38.

SIURANA, Manuel (1982): *Arquitectura gòtica religiosa en el Bajo Aragón Turolense*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses.

SOBERATS, Frederic; SOBERATS, Natalia (2002): «Un alfaje mudéjar y un ventanal gótico en el Museo de Mallorca» a, *Homenatge a Guillem Rosselló-Bordoy*, Vol. 1. Palma: Govern de les Illes Balears, Conselleria d'Educació i Cultura, pp. 945-967.

SOBH, Mahmud (2009): *Trovadores árabes de la Comunidad Valenciana i las Islas Baleares, L'albir*. Alacant: Aitana Ediciones.

SOLER, María Paz (2018): «Le développement des signes identitaires dans la céramique médiévale de Valence» a, BARTHOLEYNS, Gil; BOURIN, Monique; DITTMAR, Pierre-Olivier (Coords.). *Images de soi dans l'univers domestique. XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires de Rennes, pp. 125-133

SOLER, Rafael (1993): «Historia arquitectónica del Palacio d'En Bou de Valencia» a, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: mayo 1992*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, pp. 711-715.

- (1997): «El Palau d'En Bou de Valencia», *Loggia: Arquitectura y restauración*, 3, pp. 60-73.

SORIANO, María Pilar; REGIDOR, José Luis; VALCÁRCEL, Juan; GARATE, Iñaki (2006): «Métodos de documentación de una pintura mural a extinguir», *Arché*, 1, pp. 65-70.

SOTO, Ricard (1990): «'Repartiment' i 'repartiments': l'ordenació d'un espai de colonització feudal a la Mallorca del segle XIII» a, *Al-Andalus a la Sociedad feudal: los repartimientos bajomedievales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, Institución Milà i Fontanals, pp. 1-51.

- (1994a): «La situació dels andalusins (musulmans i batejats) a Mallorca després la conquesta catalana de 1320», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30:1, pp. 167-206.
- (1994b): «La porció de Nuño Sanç: repartiment i repoblació de les terres del sud-est de Mallorca», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 9:18, pp. 347-365.
- (1997): «Conquesta, repartiment i colonització de Mallorca durant el segle XIII. Un estat de la qüestió», *Anuario de Estudios Medievales*, 26/2, pp. 605-646

SOURDEL-THOMINE, Janine (1992): «La escritura árabe y su evolución ornamental» a, COHEN, Marcel; SAINTE FARE, Jean (Dirs.). *La Escritura y la psicología de los pueblos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, pp. 255-268.

- (1996): «Les origines de l'écriture arabe. A propos d'une hypothèse récente», *Revue des Etudes Islamiques*, XXXIV, pp. 151-157.



STAPLEY, Mildred (1927): «Gothic painted ceilings from Teruel», *The Art Bulletin*, IX, 4, pp. 341-351.

SUREDA, Joan (1977): *El gòtic català*, Vol. II. Barcelona: Editorial Hogal del Libro.

SUREDA, Josep Lluís (2014): *Fantasia y realidad en el expolio de Barcelona Traction: apunte para una biografia de Juan March Ordinas*. Cizur Menor: Civitas Thomson Reuters.

TABERNER, Francisco (1986): «La revolución de Valencia: consecuencias urbanas del programa blanquista» a, *Vicente Blanco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1867-1927 (Tinglado 2, Puerto de Valencia, 27 junio – 30 septiembre 1986)*. València: Diputació de València, 1986, pp. 193-202.

- (2000): «Deterioro y regeneración: la transformación del centro histórico» a, *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 205-217.
- (2009): «Trayectoria intelectual del arquitecto Arturo Zaragozá Catalán», *Archivo de Arte Valenciano*, 89, pp. 357-361.
- (2014): «Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 77, pp. 275-292.

TARÍN, Francisco (1897): *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia): apuntes históricos*. Valencia: Establecimiento Tipográfico de Manuel Alufre.

TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús; SIMÓ, Trinidad (1996): *La vivienda y la calle. La calle Cavallers de Valencia como ejemplo de desarrollo urbano*. València: Edicions Alfons el Magnànim.

TORMO, Elías (1923): *Levante: (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid: Calpe.

- (1929): «Informe acerca de expediente incoado por el Ayuntamiento de Játiva solicitando la declaración de Monumento adscrito al Tesoro Artístico Nacional de la iglesia de San Félix de aquella población», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Cuarto trimestre, Núm. 92, pp. 177-182.
- (1943a): «La casa de los Almirantes de Aragón en Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXIII, pp. 249-252.
- (1943b): «Cuatro más monumentos de la ciudad de Valencia en peligro de pérdida: Iglesia de San Andrés de Valencia, El jardín de Monforte en la Ciudad de Valencia, El Palacio de Dos Aguas en Valencia, San Juan del Hospital de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II, pp. 385-414.

TORRALBA, Desirée (2005): «Palacio de Alaquás: Tipología y adecuación como espacio expositivo temporal», *Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 21-32, pp. 73-88.

TORREÑO, Mariano (2006): *Palacios y construcciones nobiliarias del gótico valenciano*. València: Mariano Torreño.

TORRES, Francesca (2012): «Intervenció arqueològica al cos sota la Capella de la Trinitat de la Catedral de Mlloca» a, GAMBÚS, Mercè; FULLANA, Pere (Coords.). *Jaume II i la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Capítol de la Catedral de Mallorca, pp. 71-84.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1946): «La armadura del claustro de San Juan de Castrojeriz», *Crónica Arqueológica de la España Musulmana*, XVIII, pp. 224-235.

- (1949): *Arte mudéjar, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico IV*. Madrid: Plus-Ultra.
- (1952): *Arquitectura Gótica, Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico VI*. Madrid: Plus Ultra.
- (1953): «La iglesia de Santa María de Mediavilla, Catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, XXVI, pp. 81-97.
- (1954): «Sillerías de coro mudéjares», *Al-Andalus: Crónica Arqueológica de la España Musulmana*, XXXIV, pp. 203-331.
- (1955): «Techumbre mudéjar de la Iglesia vieja de la Godella», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 20, Núm. 1, pp. 196-206.
- (1958): «Játiva y los restos del Palacio de Pinohermoso», *Al-Andalus*, 23, pp. 143-171.
- (1959): «Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales», *Archivo Español de Arqueología*, 32, pp. 109-120.

TORRES, Francesc (Coord.) (2000): *La Pobla de Benifassà. Guia de l'arxiu municipal. Organització i conservació del patrimoni documental valencià II*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació.

TORRES, Sonya (2001): *Josep Costa Ferrer 'Picarol' (1876-1971): un dibuixant civissenc i el seu temps*. Sant Jordi de ses Salines: Res Pública.

TORRÓ, Josep (1990): *Poblament i espai rural. Transformacions històriques*. València: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

- (1995): «L'assalt a la terra. Qüestions sobre l'abast de la colonització feudal al regne de València (1233-1304)» a, SENAC, Philippe (Ed.). *Histoire et archéologie des terres catalanes au Moyen Âge*. Perpinyà: Centre de Recherche sur les problèmes de la frontière: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 317-338.
- (1996): «El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el Reino de Valencia (siglos XIII-XV)» a, *VI Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel 16-18 de septiembre de 1993*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses, pp. 535-598.
- (1999): *El naixement d'una colònia. Dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*. València: Universitat de València, Institució Juan Gil Albert.
- (2009): «Formes de poblament i urbanisme. Com s'organitzaren els llocs d'habitació dels musulmans del regne de València (segles XIII-XVI)» a, PIQUERAS, Norberto (Coord.). *Entre terra i fe: els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Universitat de València, pp. 201-217.
- (2012): «La conquista del Reino de Valencia. Un proceso de colonización medieval desde la arqueología del territorio» a, EIROA, Jorge A. (Ed.). *La conquista de Al Andalus en el siglo XIII*. Múrcia: Centro de Estudios Medievales, pp. 9-40.

TRAMOYERES, Luis (1889): *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*. València: Imprenta Doménech.

- (1917): «Los artesanados de la antigua Casa Municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», *Archivo de Arte Valenciano*, Any III, Núm. 1, pp. 31-71.

TRENTA, Ursula (1966): «Estudio sobre un artesanado turolense existente en Italia», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 35, pp. 101-130.

TRETON, Rodrigue (2011): «La construction de la tribune sculptée de l'église Sainte-Eulalie de Millas (1440-1442)» a, BERNARDI, Philippe; MATHON, Jean-Bernard (Eds.). *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne*. Capestang: RCPMP, pp. 119-139.

TRETON, Rodrigue; VINAS, Robert (2017): «Le testament de Nunó Sanç, seigneur de Roussillon et de Cerdagne», *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 28, recurs en línia.

TUGORES, Francesca (2000): «El procés de tutela i restauració del convent de Sant Francesc de Palma (1835-1936). L'actuació de la Comissió Provincial de Monuments» a, BARCELÓ, Maria (Ed.). *XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista. Palma, del 15 al 17 de desembre de 1999*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 375-400.

- (2008a): *La descoberta del patrimoni: viatges decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*. Palma de Mallorca: Hiperbòlic.
- (2008b): «L'oratori de Santa Magdalena del Puig d'Inca (s. XIII). Transformació, restauracions i pèrdues patrimonials (1885-1934)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64, pp. 360-361.
- (2009a): «Restauració de l'oratori de Santa Magdalena del Puig d'Inca i pèrdues patrimonials (1885-1934)» a, ROSSELLÓ, Guillem; BARCELÓ, Maria; CORTÉS, Santiago; PIERAS, Gabriel; ENSENYAT, Joan; DEYÁ, Miguel José; MARTÍNEZ, Bartomeu (Dirs.). *IX Jornades d'Estudis Locals: Inca, 21 i 22 de novembre de 2008*. Inca: Ajuntament d'Inca, 2009, pp. 115-126.
- (2009b): *Intervenció en el patrimoni arquitectònic a Mallorca: 1892-1942* (tesi doctoral dirigida per la Dra. Catalina Cantarellas). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències i Teories de les Arts.
- (2010a): «El Palacio de la Almudaina de Palma (Illes Balears). Intervenciones arquitectónicas en la edad contemporánea (1880-1936)» a, BARRAL, Maria Dolores (et al.). *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: Actas del XVIII Congreso CEHA, Santiago de Compostela 20-24 de septiembre de 2010*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 3143-3155.
- (2010b): «La Societat Arqueològica Lul·liana i la conservació del patrimoni arquitectònic de Mallorca (1880-1936)» a, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem (a cura de). *Societat Arqueològica Lul·liana: una il·lusió que perdura*, Vol. 4 1880-2010. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pp. 69-93.

UBIETO, Antonio (1981): *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su Reconquista*. Saragossa: Anubar.

UMBERT, J. (1888): «Láminas XLVII y XLVIII», *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, T. II, Any IV, Núm. 80, pp. 274-275.

URQUÍZAR, Antonio (2009-2010): «La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, T. 22-23, pp. 201-216.

UTRERO, María de los Ángeles (2006): *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la península ibérica: análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*. Madrid: CSIC, Instituto de Historia.

VALDÉS, Manuel (Coord.) (2007): *Simposio Internacional 'El legado de al-Andalus: el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

VALLS, Maria del Mar (2017): «Trasmissioni mediterranee: La ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 129/2, pp. 499-515.

- (2019a): «The painted ceiling of Santa Maria de Lliria and its dancing images», *Early Music*, Volume 47, Issue 1: Music and Dance on Mediterranean Painted Ceilings, pp. 25-40.
- (2019b): «Imatges oblidades, estructures amagades: desvetllant consciència i interès pels sostres pintats medievals a la Corona d'Aragó» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coords.). *Una mirada enlaire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, pp. 87-107.
- (2019c): «Póster científico: Cielos pintados para espacios arquitectónicos: las techumbres medievales» a, PAYO, René J.; MARTÍNEZ, Elena M.; MATE SANZ DEL BARRIO, José; ZAPARAÍN, María José (Eds.). *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. II. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 2016-2021.

VANOLI, Alessandro (2008): «L'invenzione della Reconquista. Note sulle storia di una parola», *Rivista Reti Medievali*, IX, pp. 1-13.

- (2017): «I giardini nel Mediterraneo arabo» a, CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (Eds.). «Patri, verzieri e pomieri». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società, Città e campagne medievali 2*. Florència: Edizioni Firenze EDIFIR, pp. 89-98

VAYSSETTES, Jean-Louis (et al.) (2017): *La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon: iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIIIe siècle*. Duo. Monuments objets. Montpellier: Direction Régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon.

VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc (2016): «El Castell de Formós de Balaguer, escenari del poder comtal» a, ALÒS, Carme (et al.). *O rei o res: la fi del Comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, Ajuntament de Balaguer, pp. 27-43.

VEGAS, Fernando; MILETO, Camila (2002): «Estudios previos a la intervención en el patrimonio arquitectónico. El caso de la Iglesia Parroquial de San Pedro de la Pobra de Benifassà (Castellón)», *Ars Longa*, II, pp. 171-194.

- (2005): «Proyecto básico y de ejecución de restauración de la torre campanario y cubiertas de la Iglesia de la Virgen de la Asunción de Vallibona», Generalitat Valenciana, document inèdit.
- (2007): «Restauración de la cubierta de la Iglesia parroquial de San Pedro en la Pobra de Benifassà» a, LÓPEZ, Gracia (Coord.). *Praxis edilicia: 10 años con el patrimonio arquitectónico*. València: Ediciones Generales de la Construcción, pp. 142-147.
- (2009a): «Fragmentos de historia construída. La restauración de las Iglesias de Nuestra Señora de la Asunción en Vallibona y de San Pedro de la Pobra de Benifassà» a, ZARAGOZÁ, Arturo (Comissari). *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana, pp. 115-133.
- (2009b): «Proyecto de restauración de las techumbres de los faldones sur y Norte de la cubierta de la Iglesia parroquial de la Asunción de Vallibona», Generalitat Valenciana, document inèdit.
- (2011): «Restoration of Gothic Wooden Ceilings» a, *SHATIS'11 International Conference on Structural Health Assessment of Timber Structures*. Lisboa: pp. 1-6.

VENTURA, Agustí (1995): «Enteixinats o cobertes morisques», *Llibre de la fira de Xàtiva*, pp. 102-103.

VERRIÉ, Frederic Pau (1998): «Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa» a, *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició: Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 108-111.

VICENTE, Jaime (Coord.) (2002): *Operis terre Turolii: La cerámica bajomedieval en Teruel: Museo de Teruel, marzo-junio 2002*. Terol: Museo de Teruel.

VIDAL, Jacobo (2005): «Pere Compte, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 35:1, pp. 403-434.

- (2013a): «Cobertes mudèjars a la Catalunya medieval?» a, GIRÁLDEZ, Pilar; VENDRELL, Màrius (Coord.). *L'empremta de l'Islam a Catalunya. Materials, tècniques i cultura*. Barcelona: Patrimoni Consultors, Edicions 2.0, pp. 153-167.
- (2013b): «Tres obres tortosines: un sostre 'a usança nostra', un dibuix del segle XVI i un 'quadro embigat' del mil sis-cents», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, pp. 147-163.
- (2014): «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias», *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 593-610.
- (2015): «Con su madera se hacen alfarjes para edificios regios: Tortosa como centro de producción y distribución de madera para la construcción», *SVMMA*, 6, pp. 25-47.

VILLALMANZO, Jesús (1988): «Catálogo de los pergaminos del Archivo Municipal de Liria», *Revista Lauro. Quaderns d'Història i Societat*, 3, pp. 251-284.

VISA, Ireneu (2016): *Il Maestro dei Privilegi e la cultura artistica nel Regno di Maiorca nel primo Trecento* (tesina de màster dirigida pel Dr. Alessandro Bagnoli). Siena: Università degli Studi di Siena.

V.V.A.A. (1999): *La techumbre de la Catedral de Teruel: Restauración 1999*. Saragossa: Diputación General de Aragón.

V.V.A.A. (2001): *Bellver 1300-2000: 700 anys del Castell: cicle de conferències*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

V.V.A.A. (2007): *750 Aniversari de la carta de poblament*. Llíria: Ajuntament de Llíria.

V.V.A.A. (2008): *Blasco de Alagón ca. 1190-1239 i els orígens del Regne de València (Exposició celebrada del 8 al 30 d'octubre de 2008 a la Llotja de Cànem)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

V.V.A.A. (2011): *Llíria: historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, 2 vols. València: Universitat de València.

WEBSTER, Jill Rosemary (1998): *Per Déu o per diners: els mendicants i el clergat al País Valencià*. Catarroja: Afers.

WILLIAMS, John (1987): *La miniatura española en la Alta Edad Media*. Madrid: Casariego.

- (2003): *The Illustrated Beatus*, 5 Vols. Londres: Harvey Miller.

WITTKOWER, Rudolf (1939): «Eagle and the Serpent. A study of migration of Symbols», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 2, Núm. 4, pp. 293-325.

WRIGHTSON, Rebecca (2012): «Cultural Complexity in Medieval Sicily», *Senior Honors Projects*, Paper 304.

XARRIÉ, Josep Maria (1998): «Descobriment, arrencament i restauració de les pintures murals del segle XIII sobre la conquesta de Mallorca pel rei Jaume I, trobades al carrer Montcada» a, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. 1. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 287-293.

YARZA, Joaquín (1981): «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel» a, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo- Teruel 1975*. Terol: Instituto Estudios Turolenses, pp. 41-70.

- (1983-1985): «Artista-artesano en el gótico catalán», *Lambard: Estudios d'art medieval*, 3, pp. 129-169
- (1993): «Problemas iconográficos de la techumbre de Teruel» a, RABANAQUE, Emilio; NOVELLA, Ángel; SEBASTIÁN, Santiago; YARZA, Joaquín. *El artesonado de la Catedral de Teruel*. Saragossa: Ibercaja, pp. 29-43.
- (1998): *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*. Barcelona: Moleiro.

- (2005): *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340. Del 16 de marzo al 19 de junio de 2005*. Burgos: Patrimonio Nacional.

YSASI, Rafael (1900-1928): *Oratorios Primitivos de Mallorca, 1900-1928* (treball inèdit conservat al Museu de Mallorca: NIG 27634).

- (1922): *Museo Diocesano Arqueológico Diocesano*, 2 Vols. (treball inèdit conservat al Museu de Malloca: NIG DA09/22/123a i DA09/22/123b).

YZQUIERDO, Ramón (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41, pp. 113-141.

ZACARÉS, José María (1846): «Valencia artística y monumental. La iglesia de la Sangre de la Villa de Liria», *El Fénix: semanario valenciano de literatura, artes, historia y teatros*, T. II, N. 25, març, p. 1.

- (1856): *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. València: Imprenta José Tauro.

ZARAGOZÁ, Arturo (1990): *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana* (Tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Miguel García Lison). València: Universitat Politècnica de València.

- (1991a): «La casa señorial valenciana» a, ROSSELLÓ, Vicent (et al.). *Palau de l'Almirall*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia i Hisenda, pp. 79-94.
- (1991b): «La Iglesia de Vallibona (Castellón) y las techumbres de Iglesias de arcos y armadura valencianas», *A.M.Y.C.*, any XII, 1990-1991, pp. 33-47.
- (1996a): «Modos de vida. Siglos XIV-XVI» a, SIMÓ, Trinidad; TEIXIDOR, María Jesús (Eds.). *La vivienda y la calle: la calle Cavallers de Valencia como ejemplo de desarrollo urbano*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, pp. 182-199.
- (1996b): «Naves de arcos diafragma y techumbre de madera en la arquitectura civil valenciana» a, CASA, Antonio; HUERTA, Santiago; RABASA, Enrique (Eds.). *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción [Madrid 19-21 septiembre 1996]*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 551-555.
- (1998): «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere Compte y su círculo» a, BÉRCHÉZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SERRA, Amadeo (Coords.). *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA (València, Septiembre 1996)*. València: Comité Español de Historia del Arte, pp. 71-79.
- (2003): «Experimentación arquitectónica en la frontera medieval valenciana: Morella y Benifassà» a, ALANYÀ, Jordi (et al.). *La Memòria daurada: obradors de Morella s. XIII-XVI*. Morella: Fundación Blasco de Alagón, pp. 55-93
- (2004a): *Arquitectura gótica valenciana: siglos XIII-XV*. València: Generalitat Valenciana.
- (2004b): «La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Vallibona y las Iglesias de arcos diafragma y techumbre de madera», *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 71, pp. 77-92.

- (2005): «Techumbre medieval procedente de la cubierta de la Iglesia parroquial. La Pobra de Benifassà» a, *La llum de les imatges: Paisatges sagrats, Sant Mateu 2005*. València: Generalitat Valenciana, pp. 246-249.
- (2009): *Jaume I: Arquitectura any zero: Museu de Belles Arts de Castelló (del 13 de novembre de 2008 a l'1 de gener de 2009)*. València: Generalitat Valenciana.
- (2010): «El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana: dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV» a, *El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana. Dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV*, Historia de la ciudad VI: Proyecto y complejidad. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Colegio Territorial de Arquitectos, pp. 82-101.
- (2017): «La iglesia parroquial de Vallibona y los techos pintados medievales valencianos» a, *Art i arquitectura a l'Església de l'Assumpció de Vallibona*. Vallibona: Ajuntament de Vallibona, pp. 19-48.
- (2019): «Los techos pintados medievales valencianos. Una mirada contemporánea», a BOURIN, Monique; MAY, Roland (Dirs.). *Plafonds peints médiévaux en Europe. Connaissance, conservation et restauration: méthodes et approches scientifiques. Actes des 9 rencontres de la RCPMP (Marseille-Frejús, 29 septembre – 1 octobre 2016)*. Marsella-Frejús: RCPMP, CCRP, pp. 44-59.
- (2021): «Techos pintados medievales en el Reino de Valencia. Tipos, talleres, modelos y técnicas» a, BOURIN, Monique; PÉREZ-SIMÓN, Maud; PUCHAL, Georges (Dirs.). *Du Frioul à l'Aragon: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPMP (Lagrasse, octobre 2015)*. París: Éditions de la Sorbonne, pp. 55-83.

ZARAGOZÁ, Arturo; BÉRCHEZ, Joaquín (1995): «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano» a, HENARES, Ignacio (Comissari). *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo mundo*. Granada: El Legado Andalusi, pp. 91-97.

ZARAGOZÁ, Arturo; IBÁÑEZ, Javier (2011): «Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos de compromiso de Caspe (1410-1412)», *Artigrama*, 26, pp. 21-102.

ZARAGOZÁ, Arturo; GÓMEZ-FERRER, Mercedes (2007): *Pere Compte: arquitecte*. València: Ajuntament de València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

ZAVALA, Carmen (2015): «La danzarina contorsionada y el juglar músico: Una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 125, pp. 387-404.



## RECURSOS DIGITALS

«ARCA alerta de que restar protección a Can Serra favorece destruir su interior», *Diario de Mallorca*, 02/02/2012, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2012/02/02/arca-alerta-restar-proteccion-can-3999443.html>». Consulta: novembre 2019.

BESTARD, Bartomeu. «Techumbres medievales de Palma», *Diario de Mallorca*, 30/09/07, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2007/09/30/techumbres-medievales-palma-4344902.html>». Consulta: gener 2020.

BESTARD, Bartomeu. «Hallazgos tras la recuperación de la vieja sacristía de la Seu», *Diario de Mallorca*, 21/10/2012, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2012/10/21/hallazgos-recuperacion-vieja-sacristia-seu/802390.html>». Consulta: juny 2020.

DÍAZ, Mariana. «El incendio destruye dos artesanados del siglo XIV y de estilo mudéjar», *UH|Sucesos*, 20/01/2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/sucesos/ultimas/2007/01/20/507477/incendio-destruye-dos-artesonados-del-siglo-xiv-estilo-mudejar.html>». Consulta: octubre 2018.

DÍAZ, Mariana. «El Estado compra un artesanado mudéjar para cederlo al Museu de Mallorca», *Última hora: Cultura*, 28/05/2003, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2003/05/28/722087/el-estado-compra-un-artesonado-mudejar-para-cederlo-al-museu-de-mallorca.html>». Consulta: gener 2019.

DUVA, Jesús. «La joya mudéjar oculta en el palacio del 'ciudadano Kane': localizado en Estados Unidos el artesanado de un convento de Valladolid comprado por el magnate William Randolph Hearst», *El País*, 3 de febrer de 2020, recurs en línia. Direcció URL: «[https://elpais.com/cultura/2020/02/01/actualidad/1580572166\\_591143.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/01/actualidad/1580572166_591143.html)». Consulta: febrer 2020.

ERRE Arquitectura, recurs en línia. Direcció URL: «<http://errearquitectura.com/es/blog/palacio-valeriola/>». Consulta: gener 2020.

FERRER, Clara. «Sorpresa medieval», *UH Noticias: Cultura*, 22/10/2020, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2020/10/22/1207313/sorpresa-medieval.html>». Consulta: novembre 2020.

FIERRO, Maribel. «Al-Andalus, convivencia e Islam: mucho ruido y pocas nueces», *Revista de Libros: Segunda época*, 17-10-2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.revistadelibros.com/discusion/al-andalus-convivencia-e-islam-mucho-ruido-y-pocas-nueces>». Consulta: novembre 2018.

Fons FJJT-Fons Jeroni Juan Tous (ES 7040 AHUIB FJJT), ORS-Obres de la Reforma de la Seu, Arxiu Històric de la Universitat de les Illes Balears, recurs en línia. Direcció

URL: «<https://arxiu-historic.uib.cat/index.php/fons-jeroni-juan-tous>». Consulta: febrer 2019.

Fundación Chirivella Soriano, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.chirivellasoriano.org/la-fundacion/>». Consulta: novembre 2019.

Fundación Hortensia Herrero, Restauración del Palacio Valeriola: el futuro hogar del Centro de Arte Hortensia Herrero, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.fundacionhortensiaherrero.org/actividades/palacio-valeriola/>». Consulta: gener 2020.

Galerías Costa, *Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.eeif.es/veus/Galerias-Costa/>». Consulta: gener 2019.

Gazeta, *colección histórica: ayuda y contenido*, recurs en línia. Direcció URL: «[https://www.boe.es/buscar/ayudas/gazeta\\_ayuda.php](https://www.boe.es/buscar/ayudas/gazeta_ayuda.php)». Consulta: octubre 2019.

GARCÍA, Hortensia. «Rescatan parte de un alfarje policromado del siglo XV 'perdido' de la Roqueta», *El Levante*, 08/02/2020, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.levante-emv.com/valencia/2020/02/09/rescatan-parte-alfarje-policromado-siglo/1975734.html>». Consulta: febrer 2020.

GARCÍA, Jesús. «Llega la reconstrucción de un sueño: las pinturas de la Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza», *ABC Cultura*, 28/05/2019, recurs en línia. Direcció URL: «[https://www.abc.es/cultura/arte/abci-llega-reconstruccion-sueno-pinturas-sala-capitular-monasterio-sigüenza-201905260106\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-llega-reconstruccion-sueno-pinturas-sala-capitular-monasterio-sigüenza-201905260106_noticia.html)». Consulta: juny 2019.

MANRESA, Andreu. «El Gobierno balear compra una obra mudéjar que fue exportada. Los dueños del artesanado mallorquín pretendían venderlo en Londres», *El País: Cultura*, 29 de desembre de 1997, recurs en línia. Direcció URL: «[https://elpais.com/diario/1997/12/29/cultura/883350003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/12/29/cultura/883350003_850215.html)». Consulta: gener 2019.

MOLEÓN, Pedro. «Lorente Junquera, Manuel», *Enciclopedia online del Museo del Prado*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lorente-junquera-manuel/034f88b3-94a2-4aca-8ccb-8a6f9be28db4>». Consulta: maig 2019.

MONTILLA, Raúl. «Barcelona descubre su primer escudo pintado del año 1369», *La Vanguardia*, 18 de novembre de 2019. Recurs en línia, direcció URL: «<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20191118/471697893642/barcelona-patrimonio-medieval-primer-escudo-barcelona-galeria-gotica-renacimiento-patrimonio-cuatro-barres.html?fbclid=IwARIF8AYyGEkWyQtcVXonlVaCB6UrydStPCagHPf0fPYphqatrJojNBVaQs>». Consulta: 18 de novembre de 2019.

PLEMONS, Evelyn. «Memories from 2010: Starting the treatment of the Morning Room Ceiling», *The Foundation at Hearst Castle*, 2 de setembre de 2020, recurs en línia. Direcció

URL: «<https://foundationathearstcastle.com/2020/09/starting-the-treatment-of-the-morning-room-ceiling>». Consulta: setembre 2020.

«Las tablillas de la Pobra de Benifassà guardan grandes similitudes con dibujos bizarros medievales centroeuropeos», *3x4 Info*, 18 de noviembre de 2013, recurs en línia. Direcció URL: «<http://3x4.info/2013/11/las-tablillas-de-la-iglesia-de-la-pobra-de-benifassa-guardan-grandes-similitudes-con-dibujos-bizarros-medievales-centroeuropeos/>». Consulta: octubre 2019.

«L'IVACOR restaurarà peces del fons del Museu Arqueològic de Lliria», *El Punt Avui*, Cultura Lliria, 14 d'octubre de 2009, recurs en línia. Direcció URL: «<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/92001-livacor-restaurara-peces-del-fons-del-museu-arqueologic-de-lliria.html>». Consulta: novembre 2019.

Leyva Arquitectura, recurs en línia. Direcció URL: «<http://leyvaarquitectura.com/palacio-catala.html>». Consulta: octubre 2018.

'Palaus transparents. Generalitat Valenciana', recurs en línia. Direcció URL: «<http://participacio.gva.es/es/palaus-transparentes>». Consulta: novembre 2019.

SEGUÍ, Miguel; GONZÁLEZ, Elvira. «El edificio del Museu Fundación Juan March: una aproximación histórica», *Fundación Juan March*, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.march.es/arte/palma/edificio/index.aspx?l=1>». Consulta: gener 2019.

VERNET, Núria. «El tesoro oculto de Vallibona», *Levante*, 06/05/2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.levante-emv.com/castello/2018/05/07/tesoro-oculto-vallibona/1714246.html>». Consulta: febrer 2020.

VICENS, Miquel. «Restauran un artesonado mudéjar del siglo XV que había permanecido oculto», *Diari de Mallorca*, 02/09/2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/09/02/restauran-artesonado-mudejar-siglo-xv-4350940.html>». Consulta: febrer 2019.

VICENS, Miquel. «El Govern abandona los restos de los dos artesonados del siglo XIV quemados en enero», *Diario de Mallorca: Patrimonio*, 16-08-2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/08/16/govern-abandona-restos-artesonados-siglo-4355351.html>». Consulta: gener 2019.

VICENS, Miquel. «El Govern rectifica y retira los últimos restos del artesonado del siglo XIV que abandono», *Diario de Mallorca: Patrimonio*, 18-08-2007, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2007/08/18/govern-rectifica-retira-ultimos-restos-4354332.html>». Consulta: gener 2019.

VILLENA, Tamara. «Las ruinas ocultas del barrio judío de Valencia», *Las Provincias*, 28/juliol/2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/ruinas-juderia-muralla-20180726182126-nt.html>». Consulta: agost 2018.

«La Diputació enriqueix l'oferta turística del Maestrat amb l'adequació de la Llotja de Catí com a Centre d'Interpretació», *Dia a Dia*, 11/12/2017, recurs en línia. Direcció URL: «<https://diadia.cat/la-diputacio-enriqueix-loferta-turistica-del-maestrat-amb-ladequacio-de-la-llotja-de-cati-com-a-centre-dinterpretacio/>». Consulta: novembre 2019.

«Descubren en Ayora un artesanado del siglo XIII», *Diario Las Provincias*, 27/08/2015, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.lasprovincias.es/culturas/201508/28/descubren-ayora-artesonado-siglo-20150827234158-v.html>». Consulta: novembre 2019.

«La escalera gòtica de la Casa Palacio de los Sanç d'Alboi de Xàtiva se derrumba», *Levante. El Mercantil Valenciano*, 23 de gener de 2018, recurs en línia. Direcció URL: «<https://www.levante-emv.com/costera/2018/01/23/escalera-gotica-casa-palacio-sanc/1669941.html>». Consulta: febrer 2018.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CELS PINTATS EN LES ARQUITECTURES DE LA CORONA D'ARAGÓ: SOBRE ELS REPERTORIS ICONOGRÀFICS  
DELS REGNES DE VALÈNCIA I MALLORCA (SEGLES XIII-XV)

Maria del Mar Valls Fusté



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI