

LA VEU
del REGNE



600 ANYS DE LA
GENERALITAT VALENCIANA

LA GENERALITAT VALENCIANA

ESPAIS I IMATGES DE LA GENERALITAT

Antoni Furió i Juan Vicente García Marsilla (eds.)



LA VEU DEL REGNE
600 anys de la Generalitat Valenciana

VOLUM III
LA GENERALITAT VALENCIANA.
ESPais I IMATGES DE LA GENERALITAT

LA VEU DEL REGNE
600 anys de la Generalitat Valenciana

VOLUM III
LA GENERALITAT VALENCIANA.
ESP AIS I IMATGES DE LA GENERALITAT

Antoni Furió i Juan Vicente García Marsilla (eds.)

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

© Dels textos: els autors, 2020

© D'aquesta edició: Universitat de València i Generalitat Valenciana, 2020

Il·lustració de la coberta: Sala Nova del Palau de la Generalitat, fotògraf Mateo Gamón

© Generalitat Valenciana

Correcció: Xavier Llopis

Maquetació: Addenda

Disseny de coberta: Quinto A Estudio Gráfico

ISBN: 978-84-9134-763-7

Edició digital

Índex

La Generalitat i la seua imatge

Juan Vicente García Marsilla

La imagen monumental de la Generalitat en el siglo de la Germanía

Luis Arciniega García

El edificio de la Generalitat durante la Germanía

El edificio de la Generalitat después de la Germanía

La imagen urbana del edificio de la Generalitat

La arquitectura como monumento e imagen

Epílogo

Bibliografía

Una casa para la Diputació. Las inversiones en el Palau de la Generalitat y la gestión económica de su proceso constructivo

Juan Vicente García Marsilla

Los maestros de la institución

Los costes de un edificio cambiante

Pinturas y decadencias

«De barcelles quadrades». Los artesonados de la casa de la Diputación de Valencia

Mercedes Gómez-Ferrer

Los techos de la casa de la Diputación, aproximación histórica

Los forjados de casetones

La introducción de los artesonados en el palacio

Los artesonados de la torre

La Sala Nova

Los maestros carpinteros de la casa de la Diputación

Sobre el vocabulario de los artesonados en Valencia

La «Sala Nova» o «Sala de Corts» del Palau de la Generalitat de València com a discurs visual

Rafael Garcia Mahiques

La fusteria: visualitat o solament decoració?

- A. El costat que dona al pati interior del Palau
- B. El costat que dona al carrer de la Batlia
- C. El costat que dona al jardí exterior (antiga Casa de la Ciutat)
- D. El costat que dona al carrer de Cavallers

Annex. Documentació visual

De la sitiada de la Sala Nova a los retratos reales valencianos. Rostros de los diputados y la monarquía

Yolanda Gil Saura

El redescubrimiento

Las salas de Zaragoza y Barcelona

Los preparativos

La «sitiada dels diputats»

Los «estaments»

Los protagonistas

«Al viu» y con «semblantsa als dels regnes de Espanya»

Retratos de grupo

Los textos

El amueblamiento

Epílogo. Del palacio del Real a la Audiencia. La galería de reyes

Rex valentie. La construcción artística de un linaje medieval de reyes valencianos en la España de los Habsburgo (del palacio del Real al Salón de Reyes del Palau de la Generalitat)

Víctor Mínguez

Bibliografía

L'escut de la Generalitat Valenciana. Un recull diacrònic

María Elvira Mocholí Martínez

- 1. L'escut reial: quatre pals de gules en camper d'or*
- 2. «Senyal de edificis a forma de una ciutat»*
- 3. Escuts coronats*
- 4. La divisa del drac alat*
- 5. La senyera de València*
- 6. Drac alat o rat penat*
- 7. Les Corts*
- 8. L'escut de la Generalitat*

Bibliografia

Genealogía del escudo de la Generalitat Valenciana. Diseño, escultura y política

Arturo Zaragoza Catalán

Una historia de excelencia artística

Leyendas inciertas

Seiscientos años de oro, palos de gules, yelmo de plata y dragón naciente

1. Escudo real de Pedro el Ceremonioso. Museo de Bellas Artes de Valencia

2. Escudo real de Juan I. Torres de Serranos de Valencia
3. Escudo real de Alfonso el Magnánimo. Torres de Quart
4. Escudo real de Fernando el Católico. Fachada del mercado de la Lonja de los Mercaderes de Valencia
5. Escudo del reino flanqueado por los escudos de la villa de Ontinyent en la Casa de les Corts y Casa del Consell. Ontinyent
6. Escudo del Reino de Valencia. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia - Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia
7. Dos escudos simétricos y encarados del Reino de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia

Coda. Un diseño de éxito

Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)

Luis Almenar Fernández y y Antonio Belenguer González

Introducción

1. Festividades

1.1. El Corpus Christi

1.2. La fiesta de Sant Dionís

1.3. Otras fechas señaladas

2. Actos públicos

2.1. Visitas reales

2.2. Defunciones

2.3. Victorias políticas y militares

3. Conclusión

Bibliografía

**El Palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona.
L'obra monumental d'un aparell polític emergent a
l'entrada del segle xv**

Eduard Riu-Barrera

*L'arquitectura gòtica dels governs comunals i
estamentals*

Implantació urbana i definició de la casa del General

El procés d'obra

La ubicació de la capella de Sant Jordi

L'arquitectura general i les peces principals

Bibliografia

Apèndix final

**El palacio de la Diputación del Reino de Aragón en el
siglo xv**

Carlos Laliena Corbera

1. Introducción

2. Un palacio para la Diputación del reino

**La rievocazione del Vespro siciliano e del regno degli
Aragona-Sicilia a Palermo. L'immagine aristocratica
di un passato glorioso nei *revivals* architettonici e
decorativi alla fine del XIX secolo**

Pierfrancesco Palazzotto

La Generalitat i la seua imatge

La nostra societat postmoderna és capaç d'entendre molt bé com qualsevol empresa, organisme o institució necessita d'una «marca corporativa», d'uns elements simbòlics que la representen, criden l'atenció dels altres, i d'alguna manera ressalten la seua presència i la seua importància. La Generalitat Valenciana, nascuda fa ara sis-cents anys, ja ho va sentir quasi des dels seus mateixos orígens, i va invertir diners i esforços per tal d'alçar una seu monumental que posés «cara i ulls» a aqueix nou poder que cercava fer-se un buit a la xarxa política del regne. A més, lluny de limitar-se al recinte del seu flamant palau, la *Diputació del General* va buscar també projectar la seu imatge al territori, dissenyant els seus propis emblemes, participant en els actes públics, o finançant fins i tot obres, útils o commemoratives, que demostraren la seua capacitat econòmica i recordaren el seu paper com a veu del regne.

D'això versa aquest tercer volum de la col·lecció *La Veu del Regne*, que se centra en «els espais i les imatges de la Generalitat». En ell, com no podria ser d'una altra manera, els historiadors de l'art juguen un paper fonamental com a especialistes en l'estudi d'aquests temes i bons coneixedors d'un dels edificis històrics més destacats de València: el Palau de la Generalitat. Un edifici que, des de la seua altura, sembla ara mirar des de dalt al conjunt urbà de la Plaça de la Mare de Déu, i a l'interior del qual es conserven

encara algunes de les peces senyeres del patrimoni artístic valencià. Ho han fet des de distintes perspectives, seguint diferents mètodes d'investigació, que van des de l'anàlisi de les formes arquitectòniques a la interpretació iconogràfica i iconològica de les imatges, passant per plantejaments de tipus econòmico-social o atenent a la percepció de les obres i l'accés del públic a elles. No estan, tanmateix, a soles, perquè també arquitectes i medievalistes els acompanyen per completar una visió polifacètica d'un tema tan ric com és el de la creació de la imatge del nou poder i, a més a més, l'anàlisi del cas valencià es pretén posar ací dins el context de l'època, tot comparant-lo amb els palaus, pràcticament coetanis, que per a si mateixes es van construir les dues institucions germanes de Catalunya i Aragó, aquest últim malauradament desaparegut en el segle XIX. Ens hagués agradat ampliar encara més aquest arc comparatiu, incloent-hi tots els estats de l'antiga Corona d'Aragó, però, bé perquè els edificis han desaparegut, o bé perquè a altres espais de la confederació mai no es a va arribar a crear organismes semblants, avui ens falten aquestes fites. Malgrat això, la inclusió d'un capítol, a càrrec de Pierfrancesco Palazzotto, sobre la identitat nacional que l'art va ajudar a desenvolupar precisament en referència al passat comú entre Sicília i la ribera ibèrica de la Mediterrània, serveix per a arrodonir aquest acostament a l'espai i la imatge de la Generalitat.

Ha volgut la mala sort que l'aparició d'aquest volum coincidís, a més de amb unes condicions sanitàries i socials molt greus, amb la pèrdua, el 4 d'octubre passat, del que ha estat el darrer gran especialista en el Palau de la Generalitat: Salvador Aldana. La seua obra en tres volums, publicada el 1992, va suposar un avanç molt significatiu en la comprensió del monument, a través no sols de l'estudi del palau en si i del seu contingut, sinó també del complex

laberint que constitueix la documentació de la Generalitat conservada a l'Arxiu del Regne de València, al qual es va enfrontar proveït de les armes de la seua erudició i la seua paciència. Donat que els seus estudis han servit sens dubte de base per als investigadors que hem arribat després, voldríem que serviren també aquestes pàgines com un homenatge pòstum a la seua figura.

Els orígens del palau es remunten a les primeres dècades del segle xv, just en el moment quan la *Diputació del General del Regne de València* va acabar de consolidar-se con a un organisme polític permanent. Llavors es va passar de llogar unes habitacions a un acabat notari, per ubicar-ne l'arxiu i la sala de reunions, a comprar-li l'immoble a preu d'or i condicionar-lo per a les creixents tasques administratives que s'hi van desenvolupar. El lloc triat no va ser, ni molt menys, casual. Si a Saragossa, com explica Carlos Laliena, el palau de la Diputació d'Aragó es va ubicar a un espai força estratègic, junt al nou Pont de Pedra i veí a la Seu i a les Cases de la Ciutat, i a Barcelona, la seu de la Generalitat, analitzada per Eduard riu-Barrera, va aprofitar el buit urbà generat per la recent desaparició del Call, i se situà també a dues passes de la catedral i del Palau Reial, a València es va buscar igualment un lloc al cor polític de la ciutat. Ací, el lloc triat estava enfront de la seu del municipi i a poc més de cent metres de la catedral, mentre que obria la seua porta principal al Carrer de Cavallers, on vivia bona part dels representants del braç militar de les Corts. Segurament la tria de l'emplaçament va ser tan important que la institució es degué trobar d'alguna forma «captiva» de les pretensions econòmiques dels propietaris que els van vendre els immobles sobre el que s'havia de construir el palau. D'ací els alts preus que hagueren de pagar, com s'observa en aquest cas en la meua contribució, dedicada a estudiar la inversió realitzada

en l'edifici, i en les successives intervencions fetes en ell, al llarg de tres segles.

Com assenyalen diversos estudis ací recollits, la proximitat a la Casa de la Ciutat va ser fidel reflex d'una evident competència entre ambdues institucions, manifestada també en la imatge oferta per les dues, a través dels seus edificis, de les intervencions en altres obres portades a terme a la ciutat o a tot el regne, i també de la presència dels seus respectius representants en l'àmbit públic. Aquesta dialèctica competitiva va bascular al llarg del temps entre la col·laboració, repartint-se entre els dos ens les grans obres que es degueren escometre a la capital del regne, i una certa pugna per erigir-se en el poder preponderant al regne, com Luis Arciniega explica en el seu treball. Ambdues cercaven també la proximitat als monarques i el seu suport, objectiu en què la Generalitat acostumà a eixir triomfant, sobretot en episodis com el de les Germanies, quan l'insurgent govern municipal va patir la repressió de l'emperador Carles. Llavors, els nous i més dòcils jurats del període post-bèl·lic decidiren sufragar un monument commemoratiu de la desfeta dels seus antecessors front al duc de Sogorb i les tropes realistes, la Creu de la Victòria de Faura, sols per a la memòria dels «màrtirs» del bàndol vencedor, com un «Valle de los Caídos» *avant la lettre*.

La Generalitat de l'època foral va ser sempre, en tot cas, un organisme amb un tarannà més aristocràtic que el municipi, donada la força que en ell concentrava el nombrós braç militar, i també els alts prelats del clergat valencià. Per això les eleccions estètiques que degueren portar a terme els mestres d'obres i els artistes al servei dels diputats tenien com a un referent molt clar tot allò elaborat prèviament a l'àmbit dels sobirans o dels seus representants més propers, els virreis. Mercedes Gómez-Ferrer, que realitza en aquest volum un detallat estudi de

les elaborades sostrades del Palau de la Generalitat, subratlla així com l'avui sepultat Palau del Real va ser un pol d'innovació arquitectònica a la ciutat, l'exemple del qual va seguir de prop l'edifici del Carrer de Cavallers, quan els seus artífexs es plantejaren substituir les voltes de revoltons entre les bigues per cassetons de fusta, o quan s'hi introduïren pintures «a la romana».

De la mateixa manera, Yolanda Gil explica com, quan es va decidir la temàtica de les pintures que devien omplir la Sala Nova del Palau de la Generalitat els exemples més propers, que s'estaven portant a terme a Saragossa i Barcelona, constituïen autèntics homenatges a la memòria regia, amb galeries de monarques que es presentaven com a garants de les «llibertats originals» d'Aragó i Catalunya. I també a València es va pensar en una solució semblant, quan es va encomanar a Cristòfol Mercader, baró de Xest, concebre un programa «ab molt gentils històries y pintures conforme sa magestat té pintats los aposentos de les cases de sa Real Magestat». És cert que, en algun moment, aqueix programa es va canviar per un altre de molt més original, que constitueix una auto-celebració dels mateixos diputats i de les Corts en general, anterior a altres retrats corporatius com els de Rembrandt a Holanda, i sense la necessitat de justificar-se amb coartades devotes, com havien fet abans els consistoris genovesos o venecians al presentar-se als peus dels seus sants patrons. La radical novetat de les pintures del palau valencià es va portar a terme a més reivindicant el naturalisme dels retractats, que volien ser presentats com a «espanyols» i no a la moda italiana, con li van dir a Francesco Pozzo quan va presentar el seu conjunt de nobles locals sobre una de les parets de la sala. Tanmateix, com destaca Gil, el concepte de «pintura al viu» al que es refereix sovint la documentació relacionada amb aquests murals no és necessàriament una exigència de verisme, sinó potser més aviat el desig d'integrar aquells

personatges dins d'un espai creïble, que semblés articular-se sense dificultats amb la realitat que els envoltava, disposant els diputats en una imaginada reunió, o obrint una il·lusòria finestra per la qual treu el cap la veïna de l'altre costat del carrer. I tot sense que els artistes que es repartiren la pintura de la «sitiada» i dels tres estaments – Joan de Sarinyena, Vicent Requena, Francesc Pozzo y Vicent Mestre– es posaren realment d'acord per tal d'oferir un conjunt coherent, segurament, com apunta l'autora, perquè la sala en rares ocasions s'oferia a l'espectador com un tot, separada sovint per paravents i altres mobles que la feien més acollidora per a reunions molt menys multitudinàries que les representades als murs.

L'absència dels reis a la seu de la Generalitat va ser insospitadament pal·liada segles després, quan, en demolir-se el Palau del Real, s'hi va traslladar la galeria de monarques que s'havia anat format a la residència regia. Es va disposar llavors, com exposa Víctor Mínguez, la successió de sobirans com una mena d'avantsala prèvia als vertaders protagonistes de la institució: els representants de la societat estamental valenciana. És evident que aquesta disposició, un tant «revolucionària», ha estat, en part, més producte de l'atzarosa història de l'edifici i el seu contingut, que una decisió coherent i meditada, però allò ben cert és que, en l'actualitat, en les visites guiades que es fan al palau, és fàcil arribar a aquesta conclusió. De fet, els reis que observen des de dalt a aqueixos grups d'estudiants o turistes que irrompen periòdicament a la seua estança estan fora de lloc, inserits allí pels lleials súbdits de Ferran VII després que el seu espai original, la Torre dels Àngels del Palau del Real, sucumbís a la ineptitud militar i a la simple especulació en plena Guerra del Francès. Realitzats des de mitjan segle XVII fins, òbviament, el primer terç del XIX, en temps del *Rey Felón*, constitueixen, en paraules de Mínguez, una «configuració

visual d'una reialesa específicament valenciana», que naturalment comença amb Jaume I, i continua, sense sobresalts dinàstics aparents, amb tots els monarques dels casals de Barcelona, Trastàmara, Habsburg i Borbó en perfecta successió. Els més antics parteixen de retrats estereotipats amb vestidures anacròniques que acostumen a fer referència al sobrenom que aquells monarques acabaren rebent, però en realitat això poc importa: hi són només per marcar en la memòria la fidelitat del regne als seus sobirans, una idea que ja a principis del segle xv havia plasmat també, a l'altre costat del carrer, el municipi valencià amb la galeria de retrats reials que, després de la destrucció de la Casa de la Ciutat, es conserva encara, almenys una part d'ella, al MNAC de Barcelona.

Els historiadors de l'art sempre han cercat, de fet, en les imatges presents al Palau de la Generalitat, un lligam entre el seus temes, un programa presidit per una idea que proporcionés un significat global a tot, i en aquest sentit Rafael García Mahiques ha disposat les seues millors eines d'estudiós de la iconografia i la iconologia per a tractar de trobar-lo, almenys a la Sala de Corts. Per descomptat, no és difícil trobar aquest *leit-motiv* a les pintures murals, ja comentades, però els estudis de Santiago Sebastián i Salvador Aldana afirmaven que també a la part llenyosa de l'estància, a la coberta i a la tribuna, era possible percebre els ressons d'un discurs humanista, que hauria concebut totes aquelles escenes mitològiques i bíbliques com un «Temple de la Fama», i fins i tot van suggerir la possibilitat que la ment pensant fos la de fra Pere Cirugeda, prior del Temple i membre de la comissió de diputats que va encarregar l'obra. García Mahiques, tanmateix, examina amb lupa cada composició, cada plafó i cada figura, i ens posa sobre avís front als perills de la sobreinterpretació de les imatges, quan no es té en compte el context històric, literari i visual en què es van crear. En aquest cas, el dilatat

període d'execució d'aquestes talles, l'aparent desordre en la ubicació, per exemple, dels emblemes dels tres braços de les Corts, i les «anomalies iconogràfiques» que s'observen en algunes escenes, l'inviten a ser prudent. Al cap i a la fi, és un reconeixement més del molt que resta per estudiar al palau, i de la importància que té que els historiadors actuem amb autèntica empatia, és a dir, tractant de posar-nos en la pell dels artífexs de les obres, per tal d'entendre-los millor. Per això, de la mateixa manera que Mercedes Gómez-Ferrer ha realitzat un singular esforç per entendre el vocabulari de les cobertes i la lògica constructiva de les mateixes, García Mahiques ha tingut també en compte la formació dels fusters i la panòpia d'imatges, pintades o gravades, a les quals podien tenir accés per cercar inspiració.

Però, com hem anunciat, la projecció visual de la Generalitat no va restar confinada dins dels murs del seu palau, i l'estudi de Luis Almenar i Antonio Belenguer mostra en aquest sentit una institució que aviat va voler fer-se present en les grans celebracions festives de València i, per descomptat, en els actes d'homenatge a la corona que tenien lloc especialment quan un nou monarca visitava per primera vegada la ciutat per jurar-hi els Furs. L'anàlisi dels albarans de la Generalitat emesos en el segle xv ha portat a aquests autors a incidir en les despeses quotidianes dels seus diputats i oficials, però observant precisament els moments en què la monotonia diària era interrompuda per esdeveniments especials en els quals la nova institució devia mostrar-se públicament. El muntatge d'una grada o cadafal a la porta del palau, per a que des d'ella els diputats i les seues famílies assistiren a les processons del Corpus Christi, la festa gran de la València medieval, amb tendals i draps d'Arràs decorant-ho, constituïa de fet una reivindicació de la seua importància política, ressaltada encara més per la immediatesa física de

les tribunes que, per la seua part, muntaven també els regidors municipals davant de la seua seu i amb les quals, inevitablement, competien.

Aquesta dialèctica, aquest «triangle identitari», que conformaven històricament al regne de València la corona, la Generalitat i la capital del país, es pot resseguir de forma molt reveladora a través de la conformació dels símbols heràldics de les respectives institucions, a l'estudi dels quals s'han dedicat dues de les contribucions a aquest volum, les d'Elvira Mocholí i Arturo Zaragoza, des de punts de vista ben diferents. Elvira Mocholí proposa d'aquesta manera un minuciós recorregut per tots els emblemes que anaren configurant la personalitat visual dels tres poders, observant-hi els continus transvasaments heràldics entre els uns i els altres, producte de la mateixa configuració del regne, amb una capital clarament hegemònica i orgullosa de la seua vinculació a la monarquia. La certa indefinició al voltant de les divises que representaven al rei, al regne o només a la ciutat de València ha estat tradicionalment un cavall de batalla que ha focalitzat no pocs enfrontaments polítics, aparentment banals, però que amaguen concepcions distintes de la personalitat valenciana, fins pràcticament el present. L'estudi de Mocholí explica la coexistència d'escuts amb els pals de gules sobre camper daurat i altres que figuren una ciutat emmurallada, presents aquests darrers tant en segells o en l'arquitectura efímera com a la mateixa Porta dels Apòstols de la catedral, i que encara en el segle XVIII es poden trobar en algun llibre imprès com a emblema de València. Tanmateix, tant en les insígnies del poder urbà com en les de la Generalitat, s'hi van anar imposant les armes reials, reforçades a més per corones i cimeres, que en principi eren privatives del sobirà, i incloent-hi símbols profètics que formaven part de la propaganda àulica de la monarquia aragonesa, com el drac, després reconvertit en rat penat per la seua condició

de *vespertilio* que hauria de devorar als «mosquits» infidels. En el segle xv monarques com Alfons el Magnànim i, sobretot, Ferran el Catòlic, van ser identificats amb aquesta figura al·legòrica, ressuscitada després, a principis del Sis-cents, amb motiu de l'expulsió dels moriscos.

Alhora, tanmateix, les Corts anaren consolidant la seua pròpia heràldica, amb la unió de les divises dels tres braços, no sempre en el mateix ordre, mentre que la Generalitat trigaria molt més a disposar d'un emblema propi, que només incorporaria l'escut de les quatre barres coronat per la cimera amb el drac de Pere el Cerimoniós en la seua etapa moderna, quan es va crear el Consell del País Valencià el 1979. I en realitat, és sobre els antecedents visibles d'aquesta divisa moderna sobre el que versa el capítol realitzat per Arturo Zaragozá, qui va organitzar una interessant exposició sobre la gènesi d'aquesta ensenya des de l'Edat Mitjana al mateix Palau de la Generalitat el 2018. Zaragozá recull nou exemples monumentals de l'escut tallats en peces escultòriques que lluien en edificis com les distintes portes de la muralla de València, la Llotja de Mercaders o la Casa del Consell d'Ontinyent, sempre fent referència a la pertinença al reialenc d'aquestes urbs. S'explica a més en aquest text des de quan la famosa cimera del drac va ser erròniament atribuïda a Jaume I, anacronisme que va començar realment aviat, en el mateix segle xv, i sobretot en el xvi, amb l'edició impresa de *Aureum Opus* el 1514. Aquesta obra, que recollia els privilegis de la ciutat de València, incloïa un gravat amb la figura del rei fundador a cavall, coronada pel drac alat, el que va contribuir sens dubte a que, en segles posteriors, i sobretot durant la Renaixença, aquesta imatge s'acabés considerant el «retrat» arquetípic del Conqueridor, popularitzat per l'estàtua de bronze d'Agapit Vallmitjana que es troba al bell mig del Parterre. En el fons, de no haver sigut per aquesta confusió mantinguda durant segles,

el cèlebre casc del drac no hauria esdevingut mai part de l'emblema de la Generalitat, avui prou esquematitzat en els logotips institucionals de la mateixa, perquè és clar que el Cerimoniós mai no va tenir al nostre país la bona premsa del seu rebesavi, el qual, al cap i a la fi, va ser el creador del regne.

El volum que té entre mans el lector suposa, doncs, des de molts punts de vista, un avanç fonamental en el coneixement històric del Palau de la Generalitat Valenciana. Gràcies a l'esforç col·lectiu d'aquest ampli grup d'historiadors sabem ara molt més sobre aquest edifici, des del seu cost econòmic a les tècniques emprades per a la seua construcció, passant pels models estètics seguits, els artífexs que van contribuir a alçar-lo i a realçar la seua bellesa, el sentit de les imatges que hi habiten i el context històric i artístic, a escala de la Corona d'Aragó i de la Mediterrània occidental en general, en què aquesta obra s'insereix. Si a això se li afegeix l'anàlisi de la imatge externa de la institució, a través de la festa, de l'arquitectura efímera o de la difusió de les seues divises per la ciutat i el regne, no hi ha cap mena de dubte que el congrés *La Veu del Regne* deu ser considerat com una nova i important fita en l'estudi i la comprensió de l'herència tangible que la Generalitat, al llarg dels seus sis segles d'existència, ha deixat als valencians.

Juan Vicente García Marsilla
Universitat de València

La imagen monumental de la Generalitat en el siglo de la Germania¹

LUIS ARCINIEGA GARCÍA

Cátedra Demetrio Ribes, Universitat de València

La *Diputació del General* o *Generalitat* del Reino de Valencia surgió durante la guerra con Castilla (1356-1369) con un objetivo recaudatorio. Sería en el siguiente siglo, en concreto en 1418, cuando se configuró como una institución permanente con funciones fiscales y financieras al servicio de las directrices emanadas de las cortes convocadas por el monarca.² La Diputación, celosa defensora del derecho foral, establecía las medidas de tributación de carácter general, colectaba el dinero y lo gestionaba prestando especial atención en la defensa del reino. Con el tiempo, desarrolló un carácter de representación política, coexistente con las juntas de los estamentos.³ En ambos casos coincidía la base social de raíz medieval de sus miembros, que era la de los brazos convocados a las cortes: el militar, principalmente caballeros y nobles, el eclesiástico, que incluía al clero regular, secular y militar, y el real, que representaba a las ciudades y villas de realengo de todo el reino, con especial protagonismo de su capital. Como ha expuesto Ricardo García Cárcel, la base sociológica del régimen foral valenciano se evidencia en los convocados a las cortes de 1519: 83,8 % representantes de la nobleza, 6,7 % del clero

y 9,5 % de síndicos representantes del brazo real.⁴ Cada estamento tenía sus representantes en la Diputación, como lo tenían en la gestión municipal y en la *Junta de Murs i Valls*, encargada de las infraestructuras defensivas, de saneamiento y de comunicación de la capital. Sectores productivos sobre los que recaía gran parte de la carga impositiva también intentaron su implicación, a lo que se opuso la estructura estamental.

La sede de la Generalitat deambuló por casas de alquiler hasta que en 1422 los diputados adquirieron las que ocupaban en ese momento. En 1481 y 1482 compraron otros inmuebles que, junto a los anteriores, fueron intervenidos con criterios de unidad por los maestros Francesc Martínez Viulaigua, albañil, y los canteros Juan Guiverro y Pere Compte. El actual edificio alcanzó especial atención a finales del siglo xv y comienzos del xvi. En 1494 se documenta la realización del gran arco del patio y el portal. Hacia 1508, Joan de Alacant asesoraba en las obras y se decidió que Joan Corbera, maestro de la obra de piedra de la Diputación, residiese en la casa para coordinar las labores de cantería, que en 1510 se centraban en la escalera del patio. Este mismo año, en las cortes de Monzón se aprobó que los diputados pudieran emprender las obras de su sede, especialmente intensas durante la segunda década del siglo. La dirección de los trabajos de cantería recayó en Joan Corbera, los de carpintería en Joan Bas y los de albañilería en Joan Mançano. Estas labores llegaron en 1514 a la capilla, donde el maestro Luis Muñoz, que tuvo competencias en tareas escultóricas en madera, yeso y piedra, se encargó de las obras al romano.

En 1513 y 1518 los diputados compraron nuevas casas, lo que les permitió unificar fachadas y avanzar en dirección este hacia la *Casa de la Ciutat*, sede del gobierno municipal, de la que les separaría una calle.⁵ De modo elocuente, la ubicación de la institución estaba en medio de

los estamentos que la conformaban; esto es, cercana a la catedral donde se congregaba el eclesiástico, contigua a la Casa de la Ciutat, adonde acudía el real,⁶ y en el inicio de la calle Caballeros, llamada así por la profusión de casas señoriales, cuyos moradores eran susceptibles de integrar el militar. El lugar de reunión de este estamento fue la capilla de San Jaime, y ya avanzado el siglo XVI la catedral y la propia Diputación.⁷

El edificio de la Generalitat durante la Germanía

El sesgo de representatividad política y monumental de la Diputació del General se definió en torno a la Germanía (1519-1522). En su víspera, los diputados decidieron que en su sede en construcción se erigiese una torre hacia la cercana Casa de la Ciutat y que albergara una gran sala de reuniones. La institución estamental del reino y lugar de reuniones de la junta del estamento militar de la ciudad perseguía elementos de distinción en el interior y en el exterior. No obstante, las obras se interrumpieron por el citado movimiento social y político que desencadenó una guerra civil.⁸

En la sociedad gravitaba un ambiente de descontento y desasosiego: por un lado, epidemias y carestías que diezmaron la población y dejaron un vacío de poder, pues muchas autoridades se desplazaron a lugares más seguros; por otro, el reino sentía como una afrenta que el rey aplazase la jura de los fueros por la proclamación imperial; y, por si fuera poco, existía una constante amenaza militar y una latente tensión confesional. A finales de 1519 el movimiento agermanado consiguió de los oficiales reales que se hiciera efectiva la concesión de *adehenament*

otorgada por Fernando el Católico en 1515 por la que los gremios podían armarse para repeler un posible ataque de fuerzas foráneas.. La oposición señorial a esta decisión les enfrentó con sectores de la burguesía urbana y gran parte del artesanado, y con la extensión del movimiento con los del campesinado. La cohesión armada de los agermanados alentó medidas para defender sus aspiraciones: una mayor representación popular en la gestión municipal, la reforma de la administración de justicia, la protección de la manufactura autóctona, la reducción del peso de la presión fiscal y las cargas señoriales...

Como en todo conflicto, bajo el pretexto armado se desató la furia. Parte de la población cristiana volcó su ira contra los mudéjares, a los que recurrentemente se les acusaba de todo tipo de males que afectaban a la comunidad cristiana, interpretados como castigo divino. Carlos I, que inicialmente autorizó algunas reivindicaciones agermanadas, cambió de parecer ante una radicalización que en buena medida forzó el bando señorial. Este último, que pasó a ser el bando real, se impuso con el apoyo de los vasallos mudéjares y de tropas externas aportadas por nobles y caballeros de Cataluña, Murcia, Moya... El rey dio validez a los bautismos forzosos de mudéjares por los agermanados, y en 1525 impuso la conversión forzosa de aquella comunidad, que pasó a ser morisca. Una parte se sublevó.

La Germanía surgió entre épocas, en los inicios de una nueva dinastía, de una reordenación geopolítica y de un distinto panorama cultural, con la Casa de la Ciutat y el *Palau de la Generalitat* en plena actividad receptiva a los impulsos artísticos a la romana. En la primera, obra medieval más consolidada, trabajaban en su capilla Joan Marí en la pintura y dorado de los elementos arquitectónicos (septiembre de 1518),⁹ y Miguel Esteve (desde septiembre de 1518) con Miguel del Prado (desde

abril de 1519) hasta septiembre de 1520 en los elementos figurativos al óleo sobre el muro. En el contexto de defensa de la actividad gremial del movimiento agermanado, los dos últimos participaron en la iniciativa de diciembre de ese mismo año de crear un colegio de pintores. También en junio de 1521 formaron parte del acto mediante el que más de una veintena de colegas de profesión solicitaron armas para la defensa de la Germanía en su vertiente moderada liderada por el confitero Joan Caro.¹⁰ De hecho, solo consta la muerte de un pintor en combate: Prado, que falleció el 18 de julio de 1521 en la batalla entre Sagunto y Almenara, donde fueron derrotados por las tropas comandadas por el duque de Segorbe.¹¹

En el caso de las obras de la sede de la Generalitat, estas se vieron afectadas por la epidemia de peste y por el citado conflicto. Luis Muñoz, que en 1518 debía ir a Génova para adquirir el mármol para los portales y ventanas, todavía no había partido a finales del siguiente año y a mediados de 1520 se le conminó para que atendiera las obras con mármol de una cantera de Pego, recientemente descubierta.¹² Un cambio de criterio que es representativo del clima de proteccionismo imperante.

Los contiguos edificios de la *Ciutat y Diputació* tuvieron desigual protagonismo durante la Germanía, consecuencia lógica del objetivo de las reivindicaciones agermanadas, del peso como autoridad efectiva que cada una de las instituciones tenía y de las diferencias en su composición. En el municipio, los oficios estaban representados en el consejo asesor. El propio Joan Corbera, maestro de las obras de cantería de la Diputación, fue el primero de su oficio, junto a Miquel Maganya, en ingresar en él en 1511. Este consejo, asesor y consultivo, tenía representación de las parroquias y los oficios, pero estos no podían acceder a las decisiones de poder que establecían los jurados: cuatro ciudadanos y dos caballeros. La casa municipal era donde

menestrales y burguesía aspiraban a tener una mayor participación en la gestión de su política. Durante la Germanía se estableció que los seis jurados tuvieran una representación equitativa entre caballeros, ciudadanos y artesanos. En el clima agitado del momento, los agermanados asaltaron la sede municipal en julio de 1520 y el 4 de octubre de 1521. En las dos ocasiones quemaron, maltrataron y sustrajeron documentos, y en la última fecha, comandados por Bocanegra, se llevaron las armas y dos cañones al palacio del Real, donde estaba el líder Vicent Peris.¹³ En la institución regnícola, anclada en estructuras de raíz feudal con un peso nobiliario notable, la capacidad de acceder a uno de los seis cargos de diputado era menor, y también lo era su trascendencia en el gobierno efectivo.

El papel de la Generalitat durante la gestación, desarrollo y consecuencias de la Germanía estuvo muy próximo al del estamento militar. Los diputados, siempre celosos de los fueros, rechazaron la petición del rey, formulada por el gobernador Cabanyelles en junio de 1519, de pagar las tropas que debían defender el reino. Los oficiales del rey reaccionaron, como se ha dicho, autorizando que se activase el *adehenament* de 1515 para que los gremios se organizaran y armasen para tal fin.¹⁴ La radicalización de posturas llevó a que la Generalitat se mantuviera fiel al monarca y al estamento militar. En 1520 los agermanados introdujeron personas afines para controlar o tener información de la gestión del municipio y la Generalitat, y el siguiente año suprimieron once impuestos en ambas instituciones entre el 21 de febrero y el 4 de marzo. Tras su restablecimiento, los líderes agermanados más radicales efectuaron una intimidatoria revisión de los libros de contabilidad en la Generalitat.¹⁵

La Generalitat tenía una función financiera al servicio de las decisiones de las cortes, y la conformación de la misma institución era fiel reflejo de su origen feudal. El virrey y su

familia se alojaron frente a la sede de la Generalitat. Los diputados denunciaron a la agermanada *Junta dels Tretze* de liberar a los responsables del asalto a la casa del virrey. Además, resistieron todo lo posible la revisión de la contabilidad de la institución que bajo amenazas y vejaciones impusieron los agermanados, aportaron fondos a la causa señorial, se opusieron en 1522 a la revocación del virrey, al que consideraban con los caballeros, artífice del éxito militar...¹⁶ La Generalitat se manifestó claramente partidaria del virrey y fue la imagen de la ciudad y reino ante la victoria: la entrada del 9 de noviembre de 1521 por el portal de Serranos y por el que los diputados ofrecieron un ágape con los dineros reservados de la festividad del 9 de octubre, fecha de la conquista de Valencia por Jaime I, que no habían empleado por estar todavía el líder agermanado Vicent Peris en la ciudad.¹⁷ La institución, que celebraba de manera regular tres festividades (el Corpus, la Navidad y el citado día de la conquista o de Sant Dionís), encontró en esta decisión la forma de mostrar su fidelidad con sumo efectismo, pues imbricaba emocionalmente las dos entradas triunfales.

El edificio de la Generalitat después de la Germanía

El quebranto de la Germanía dejó maltrecho el reino, y las obras interrumpidas quedaron como una herida más del citado conflicto. En repetidas ocasiones el humanismo erasmista criticó las discrepancias en el cristianismo y alentó la unidad para hacer frente a los turcos. Buen testimonio lo proporciona Juan Luis Vives en su diálogo sobre las disensiones de Europa y la guerra contra los otomanos, firmado en Brujas en octubre de 1526. En su repaso a los desacuerdos entre cristianos expone cómo

ante la marcha del rey hacia Alemania para tomar posesión del imperio:

se produjeron levantamientos en España, de la plebe contra la nobleza, de unas ciudades contra otras [...]. Eso fue locura y no disensión, pues la multitud no sabía qué quería, por qué habían tomado las armas ni en favor de quién luchaba; los nobles no ignoraban cuál era su recompensa en la guerra.

Por las comunidades y Germanías quedan «los reinos saqueados, la nobleza quebrantada y arruinada, las ciudades antes florecientes están igualadas con el suelo, los campos esquilados y desiertos».¹⁸ Precisamente, de manera contemporánea a estas palabras, los mismos diputados, a finales de 1525, debatieron si vender el inacabado conjunto de su sede. Así quedó durante años, en opinión de José Martínez Aloy: «para demostrar que las conquistas y grandezas de Carlos I se realizaban á costa de muchos sacrificios por parte de sus pueblos».¹⁹

La Germanía fue un lastre para la economía, y por ende para el desarrollo artístico que venía produciéndose. Con el tiempo, y a tenor de su papel en el conflicto, la Generalitat, como manifestación de la estructura estamental del reino, adquirió un mayor poder de representatividad, que puso de manifiesto durante el siglo a través de la arquitectura y el arte. Eso sí, adaptándose a las posibilidades financieras que en buena medida venían establecidas por la situación socio-político-militar. Testigo de ello es el proceso constructivo del edificio de su sede. Así, tras años de represión y compensación de la Germanía, una pandemia en 1523/24, el levantamiento morisco en las sierras de Espadán y Bernia en 1525/26 y la epidemia de 1530/31, los diputados decidieron reemprender las obras en 1533. Mosén Joan Baptista Corbera asumió la responsabilidad de la cantería del edificio, que en 1535 se acometía, principalmente en el *studi nou* y la escribanía, bajo el modelo de las obras iniciadas décadas atrás con especial

protagonismo de su padre. De las obras de albañilería se responsabilizó Joan Navarro. En cuanto a la carpintería, Genís Linares realizó el artesonado y Juan Cardona comenzó a dorarlo, aunque esta labor se paralizó y su conclusión se produjo en 1575. En 1539 se decidió obrar el estudio pequeño (*retret del studi nou*). Se trabajó en las ventanas y en 1542 en las rectangulares sobre las de *corbes*. El torreón avanzó lentamente y con interrupciones. El 29 de noviembre de 1549 se indicaba que la sala mayor de la casa, que era la del torreón, debía acabarse, «la qual sala és molt bé e cosa necesària sia acabada per honra de la casa e regne»;²⁰ es decir, de la misma institución y del reino al que servía y, por ello, representaba. Antes, argumentaban, no se pudo hacer por los cerca de 15.000 ducados que tuvieron que emplear en artillería y defensa del reino ante las amenazas de la armada turca, muy extendidas en 1543 y 1547. En 1567 se trabajó la estructura de la propia torre para poner solución a las filtraciones de un remate con galería y merlones. Los maestros de la citada fábrica, el carpintero Gaspar Gregori, el cantero Miquel Porcar y el albañil Andreu Serrano aconsejaron rehacer la torre desde el techo de la *Sala Nova*. En estas labores destacó la dirección de Gregori, que presentó un nuevo diseño, y la ejecución de Porcar y el albañil Joan Vergara.²¹ Las obras se detuvieron con el alzamiento de los moriscos en las Alpujarras granadinas en 1567, y se reanudaron con determinación bajo el sistema del destajo entre 1573 y 1577. En 1575 se acabó de dorar el artesonado del *estudi nou major*, que pasó a denominarse *daurat*, y en 1579 se remató el torreón con tejado a cuatro aguas de tejas doradas de Manises. En este tiempo dorado, la institución emprendió obras tan representativas para la ciudad como el baluarte y Casa de Armas.

La imagen urbana del edificio de la Generalitat

La sede de la Generalitat no gozó de una imagen capaz de caracterizar el perfil de la capital valenciana, aunque sí se integró en su corografía. No la encontramos especificada en la primera vista de la ciudad, la contenida en la crónica en castellano de Pere Maria Beuter de 1546, y solo de manera algo confusa en sus límites y distinción respecto a la Casa de la Ciutat aparece en la vista más naturalista de Anton van der Wyngaerde de 1563. El artista flamenco rotula sobre ambos edificios las palabras que los identifican: *Consejo* y *Deputación*. En este, con sesgo aristocrático, refleja la torre almenada que después se recrecería y se remataría con cubierta de tejas doradas en consonancia con las techumbres de su interior.

