

S OBRE LA DISTRIBUCIÓN DEL PALACIO DEL EMBAJADOR VICH Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU PATIO

FEDERICO IBORRA BERNAD

Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de València
feibber@cpa.upv.es

MARÍA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN

Investigadora independiente
mjlazorin@gmail.com

Resumen: El palacio del Embajador Vich es todavía una de las grandes asignaturas pendientes de la historiografía valenciana. Su patio, reconstruido en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ha sido estudiado por diversos autores en las últimas décadas y se ha relacionado con el panorama romano de la época, asumiendo no obstante su autoría local. En cuanto al resto del edificio, apenas se ha tratado sobre él, más allá de algunas interpretaciones basadas en los planos de Tosca y Fortea. En el presente artículo pretendemos contribuir a conocer algo mejor la residencia histórica de los barones de Llaurí a partir de dos inventarios del siglo XVII. Igualmente reflexionaremos sobre algunas incógnitas todavía abiertas en torno al patio, en muchos aspectos más florentino que romano, tras cuyas trazas podría estar la figura del pintor Fernando Yáñez de la Almedina.

Palabras clave: Arquitectura del Renacimiento / Valencia / Embajador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.

ABOUT THE AMBASSADOR VICH PALACE'S DISTRIBUTION AND SOME THOUGHTS ON ITS PATIO

Abstract: The Palace of Ambassador Vich is still one of the great pending subjects of Valencian historiography. Its patio, reconstructed in the Museum of Fine Arts of Valencia, has been studied by diverse authors in the last decades and has been related to the Roman panorama of the time, assuming nevertheless its local authorship. As for the rest of the building, it has hardly been discussed, beyond some interpretations based on the plans of Tosca and Fortea. In this article we intend to contribute to know better the historical residence of the barons of Llaurí, from two inventories of the seventeenth century. We will also reflect on some unknowns still open around the patio, in many aspects more Florentine than Roman, which could have been designed by the painter Fernando Yáñez de la Almedina.

Key words: Renaissance architecture / Valencia / Ambassador Vich / Fernando Yáñez de la Almedina / Giuliano da Sangallo / serliana.

[...] debemos esforzarnos por dejar una reputación tras nosotros, no solo por nuestra sabiduría, sino también por nuestro poder [...] por esta razón levantamos grandes estructuras, para que en la posteridad se pueda pensar que fuimos grandes personas.

Leon Battista Alberti

El Palacio del Embajador Vich fue, sin duda, el edificio privado más emblemático del renacimiento valenciano (Figura 1).¹ Tras su estancia en Roma desde 1507 como representante ante el Papa de la monarquía hispánica el barón de Llaurí, Jerónimo

* Fecha de recepción: 15 abril de 2018 / Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2018.

¹ Sobre este edificio existe una amplia bibliografía. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar a BÉRCEZ, Joaquín, "El palau de l'Ambaixador Vich de València". *Debats*, 1982, 1, p. 44-49; FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia:

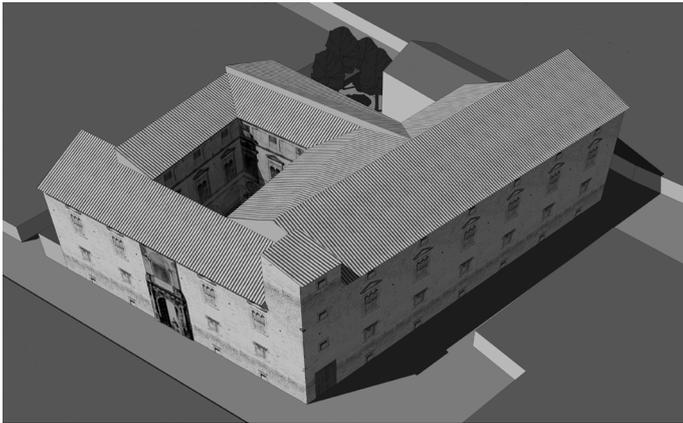


Fig. 1. Restitución hipotética del palacio, en la época de Tosca. Infografía del autor.

de Vich y Vallterra, regresó en 1521 a Valencia y unos años después, al estabilizarse la situación tras el conflicto de las Germanías, comenzó a levantar su nueva residencia en el lugar que ocupara la vieja casona familiar. Una compra de yeso fechada en 1526 y la referencia explícita a que el edificio estaba todavía en construcción en 1527 son las pocas noticias que nos permiten situar cronológicamente esta importante obra.²

Los elogiosos comentarios en los primeros libros para viajeros, como los de Richard Ford (1845),³ no impedirán la completa demolición del edificio en 1858. De esta lamentable pérdida han sobrevivido solo los mármoles del patio y se ha sugerido que tal vez procedan de allí dos artesanados conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁴

El patio del palacio Vich y el debate sobre su cronología

El patio del palacio del Embajador Vich, reconstruido en el Museo de Bellas Artes de Valencia hace ya algunos años a partir de las piezas de mármol originales, supone uno de los más tempranos hitos dentro de la arquitectura renacentista española junto con los castillos de Vélez Blanco (1506-1515) y La Calahorra (1509-1515). Se compone de una arcada inferior con tondos en los netos, cuyos frentes menores están ocupados por serlianas enfrentadas, mientras que el piso principal cerrado presenta curiosas ventanas de tradición tardogótica, pero rodeadas por molduraje clásico y rematadas mediante frontones triangulares, originariamente avenados. El patio presentaba un segundo piso con pequeños huecos cuadrados que, por el tratamiento de los recercados y planos rehundidos, bien podría ser una adición del siglo XVII o XVIII.⁵

La cronología del patio valenciano resulta controvertida. Tramoyeres y Lampérez señalaron la posi-

Generalidad Valenciana, 1996, o BÉRCHÉZ, Joaquín, "Consideraciones sobre la casa del embajador Vich en Valencia". En: *Historia de la Ciudad I. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos, 2000, p. 116-129. El Museo de Bellas Artes de Valencia preparó dos exposiciones con catálogo: *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación* (2000) y *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), dentro de los que destacaríamos los textos de Fernando Benito, Josep-Marí Gómez y Joan J. Gavara. Debemos hacer una referencia obligada a la Tesis Doctoral de Mercedes Galiana, titulada *Análisis histórico, morfológico y constructivo del Palacio del Embajador Vich en Valencia*, leída en la Universidad Politécnica de Valencia en 2012, publicada parcialmente en GALIANA, Mercedes; MAS, Ángeles; LERMA, Carlos; CONESA, Salvador, "Propuesta de reconstrucción virtual y material por anastilosis de los restos arqueológicos del patio del palacio renacentista del Embajador Vich en Valencia, España". *Virtual Archaeology Review*, 2013, 4-9, p. 21-27; "Methodology of the Virtual Reconstruction of Architectonic Heritage: Ambassador Vich's Palace in Valencia". *International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration*, 2014, 8-1, p. 94-13 y "Methodology for the cataloguing and recovery of archeological remains of architectural heritage". En: *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XIV*. Southampton: Witpress, 2015, p. 3-13. Seguiríamos con la propuesta de GÓMEZ LOZANO, Josep Marí; FERRER ORTS, Albert, "El Palau de l'Ambaixador Vich de València: de la seua destrucció a la seua parcial reconstrucció". En: *Muralls, palaus i retaules en el bicentenari del rector Blasco. Actes de les V Jornades d'Art i Història Xàtiva*. Xàtiva: Ulleye, 2014, pp. 125-158. Cabe añadir, por último, IBORRA BERNAD, Federico, "En torno a la portada renacentista del palacio del embajador Vich en Valencia". *Locus amoenus*, 2017, 15, pp. 35-54 (DOI: 10.5565/rev/locus.307).

² La primera referencia (1527) la encontramos en BÉRCHÉZ, Joaquín, 2000 (nota 1), p. 126, mientras que la fechada en 1526 la recoge GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia". En: *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*. Lérida: Universitat de Lleida, 2014, pp. 160-183, espec. p. 174.

³ FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain*. Londres: John Murray, 1855 (3ª edición), p. 372.

⁴ GAVARA, Joan J., "Consideraciones en torno a las trazas del Palacio Vich y la fortuna de algunas de sus pertenencias". En: *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 93-128, espec. pp. 112-118, ha planteado la hipótesis de que los dos artesanados instalados en el Museo de San Pío V pudieran proceder de este edificio.

⁵ Nótese además que Tosca no representa este tercer nivel en su plano, ni hacia el patio ni en la fachada, a diferencia de lo que ocurre en el frente recayente a la calle Santa Irene.

bilidad de su construcción hacia el año 1507,⁶ relacionándolo con un posible viaje italiano anterior a la embajada de su promotor. Posteriormente, Bérchez sugirió una fecha próxima a 1516, ante la noticia aportada por una carta a Carlos I en la que expresaba su deseo de abandonar el cargo.⁷ Este autor aportará más indicios,⁸ como el hecho de que en esta misma fecha Jerónimo de Vich y su hermano Guillem Ramón, arcediano de Játiva y canónigo de la Catedral de Valencia, promovían la construcción de la nueva iglesia del Monasterio Jerónimo de la Murta (Alzira), donde se instalaría el panteón familiar. Las trazas del templo fueron encargadas a Joan de Alacant, que había trabajado en el castillo de La Calahorra, y a Agustín Muñoz, maestro mayor de la Ciudad, quien en noviembre de 1515 solicitaba licencia para acudir a Roma *per a certs negocis* y no se reincorporó hasta junio del año siguiente.⁹ No está probado que la decisión de construir la nueva casa fuera coetánea, aunque sí que debe recordarse la amistad del embajador Vich con el marqués de Zenete, que por estas fechas estaba concluyendo la obra de La Calahorra. Igualmente, resulta significativa una anotación en el dietario de Jeroni Soria, don-

de se indica que a su regreso a la ciudad en 1521 el Embajador se alojó en una casa en la calle *dels Sollers* [sic] junto al Portal de San Vicente,¹⁰ y que en 1516 el residente en el edificio de la esquina que nos ocupa era mossen Anthoni de Vich.¹¹

Con posterioridad Joan Gavara ha cuestionado estos argumentos. Considera este autor que en 1516 Jerónimo de Vich estaría en el cénit de su poder, por lo que no le parece verosímil plantear que pensara regresar a Valencia a la muerte de Fernando el Católico. Además, al ser relevado de su cargo en 1521 tampoco parece que quisiera volver a Valencia, porque durante la primavera de ese año permaneció en Florencia amparado por el papa León X.¹² También detecta algún error concreto, como la no identificación de la calle *dels Solers* con la actual Embajador Vich.¹³ Finalmente viene a proponer que durante su estancia en Italia, en 1515, Agustín Muñoz habría tenido la oportunidad de aprender de los grandes maestros del Renacimiento romano y que esto, unido a las arquitecturas bramantescas en los fondos de las pinturas de los Hernandos o la estancia en Valencia del marqués de Zenete desde 1514, podría haber cuajado en un proyecto renacentista con una fuerte

⁶ TRAMOYERES, Luis, "El Renacimiento italiano en Valencia. Patio del Embajador Vich". *Cultura Española*, 1908, IX, pp. 519-526.

⁷ En septiembre de 1516 Jerónimo de Vich escribía una carta a Carlos I haciéndole saber, entre otras cosas, que "havia harto tiempo que estoy esperando cada día licencia de su Alteza para poderme yr", lo que llevó al profesor Bérchez a considerar que, a la muerte de Fernando el Católico ese mismo año, el embajador pretendiera regresar a España, siendo además 1516 la fecha de realización de la *Lamentación ante Cristo muerto*, comprada a Sebastiano del Piombo. BÉRCHEZ, Joaquín, 1982 (nota 1), pp. 44-49; FALOMIR, Miguel, 1996 (nota 1), p. 483.

⁸ BÉRCHEZ, Joaquín, 2000 (nota 1), pp. 125-126.

⁹ El 19 de noviembre de 1515, Muñoz solicitó permiso para marchar a Roma *per a certs negocis*, estando de regreso el 2 de junio de 1516 al frente de las obras de albañilería de la Lonja. Pocos días después, el 20 de junio, se colocaba la primera piedra de la nueva iglesia del cenobio alcireño. El maestro debía actuar aquí como asesor del cantero Joan de Alacant, que había trabajado para el marqués de Zenete en 1512 en el palacio de la Calahorra. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014, (nota 2), pp. 172-173. Sobre La Murta, ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la 'damnatio memoriae' de D. Diego Vich". En: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium (I)*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999, pp. 269-292.

¹⁰ SORIA, Jeroni, *Dietario de Jeroni Soria*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1960, p. 57.

¹¹ BÉRCHEZ, Joaquín, 2000, (nota 1), p. 128. No obstante, un análisis más pausado del texto usado podría sugerir que la mencionada casa de Anthoni de Vich estaría en el cruce entre las actuales calles Abadía de San Martín y Embajador Vich. Este Anthoni de Vich, hijo y heredero de Joan de Vich (†1492), señor de Xeresa y Alcodar, es el mismo convocado como noble en las cortes de 1524, 1528 y 1534 (PONS ALÓS, Vicent y MUÑOZ FELIU, Miguel C., "La nueva nobleza valenciana. El ejemplo de los Vich". En: *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps* (2006), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 43-74, espec. p. 57). Por otro lado, sabemos que en 1484 Joan de Vich vendía un censal, poniendo como garantía una de las casas que poseía en la parroquia de San Martín, junto a la de su hermano Luis, padre de Jerónimo de Vich. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "La capilla funeraria de Joan de Vich en Valencia (1494-95). La participación de Joan Corbera, García de Vargas y Pablo Forment". *Archivo de Arte Valenciano*, 2009, XC, pp. 43-54, nota 5. Este edificio hipotecado, que tal vez no fuera la residencia propia de Anthoni, sería una de las propiedades incorporadas en la construcción del palacio del Embajador Vich.

¹² GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), p. 93-99. También argumenta que, a pesar de que los capiteles y las columnas de esquina del patio Vich se asemejan a modelos de hacia 1500 [por ejemplo, el patio del Palazzo Costabili de Ferrara (1500-1504), de Gabriele Frisoni] sería plausible un cierto carácter retardatario por la repetición de los modelos.

¹³ Gavara pone de manifiesto que realmente el dietario no sitúa la calle *dels Solers* cerca del Portal de San Vicente, identificándola después con Santa Irene (*Ibidem*, p. 109). Sin embargo, esta calle *dels Solers* del siglo XVI sería renombrada como *dels Mascons* en el XVII y correspondería a la actual Embajador Vich (véase el plano de Tosca) ORELLANA, Marcos Antonio, *Valencia antigua y moderna*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1924, tomo II, pp. 586-587.

impronta local, realizado tras el regreso del embajador Vich a Valencia. Según este autor, el hecho de que Agustín Muñoz realizara trazas y maquetas para algunas obras municipales y que su hijo Luis, maestro tallista responsable de los primeros trabajos "a la romana" en 1510, sea quien aparezca documentado en 1526 comprando yeso para el palacio Vich, avalarían estas afirmaciones.¹⁴

Tal vez se pueden rastrear secuelas del periplo italiano de Agustín Muñoz en algunas obras poco posteriores a 1515, como la puerta lateral de la iglesia parroquial de Andilla y probablemente la desaparecida portada de la Capilla de los Jurados en la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, inspiradas en modelos de sepulcros renacentistas romanos.¹⁵ Resulta más interesante la noticia de que su hijo Luis, en 1518, dibujara para el Palacio de la Generalidad algunas puertas y ventanas de la que tenía que llamarse "Sala de Marbres", que se iban a enviar a Génova para ser ejecutadas allí en mármol de Carrara.¹⁶ Según Gavara, la situación sería similar una década después en el caso del palacio del Embajador Vich, y la autoría de Muñoz explicaría que las ventanas de su patio respondieran a modelos valencianos.¹⁷ Sin embargo, también cabría preguntarse si el proceso podría haber sido el contrario y la idea de usar mármol en la sede de la Generalidad derivara de una experiencia previa. En este sentido, la desaparición durante casi siete meses del maestro Agustín Muñoz parece excesiva para ir a comentar unas trazas o copiar unos detalles decorativos, pero no para haber supervisado la ejecución de los mármoles del patio que, según algunos indicios que veremos, estarían concluidos mucho antes de montarlos en el edificio.

El tema de la cronología del patio del Embajador Vich sigue abierto, aunque creemos que la fecha de 1515 podría funcionar perfectamente. En cuanto a la autoría de las trazas, por la contención del programa decorativo, antes nos decantaríamos por

un maestro de obras como Agustín Muñoz que por un escultor como su hijo Luis. Sin embargo, tampoco descartamos que detrás de las mismas estuviera un pintor como Fernando Yáñez de la Almedina, activo en Valencia entre 1506 y 1515, o incluso el veterano Pablo de San Leocadio, llegado a la ciudad en 1472 y fallecido en torno a 1520. Lo cierto es que, a pesar de su imagen aparentemente sencilla y local, tras el patio Vich se oculta un proyecto culto que, aún no respondiendo a la estética arqueológica imperante en este momento, demuestra un conocimiento nada desdeñable de los debates teóricos en la Roma de León X.

La disposición del resto del edificio, a la luz de los inventarios de 1608 y 1657

El patio del palacio Vich no era un elemento aislado, sino que formaba parte de un conjunto mucho más amplio. El dibujo de Tosca (1704) o el grabado de Fortea (1738) nos dan pistas sobre la configuración del edificio, que presentaba largas fachadas en las calles Santa Irene y Embajador Vich, articuladas mediante una torre esquinera. Partiría de esta fuente el notable intento de reconstrucción llevado a cabo por Josep Marí Gómez Lozano y Albert Ferrer Orts, aunque introduce algunos elementos que no están propiamente representados en el dibujo de Tosca.¹⁸ Sin embargo, el paso más grande hasta la fecha ha sido la aportación de Mercedes Galiana quien, a partir de las cimentaciones excavadas en el solar en 1999, planteó una restitución diferente pero perfectamente justificada de su posición con respecto al resto del conjunto.¹⁹ Según esta autora, el patio se ubicaba perpendicularmente a la calle Embajador Vich, totalmente adosado a la pared frontera y su acceso enlazaba con la portada renacentista de alabastro que, en la versión del plano de Tosca revisada por Fortea, se situaba aproximadamente a mitad de este frente.²⁰

¹⁴ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 104-105.

¹⁵ IBORRA, Federico, "Influencia del renacimiento romano en algunas portadas valencianas del siglo XVI". En: *Asimetrías. Número especial homenaje a Margarita Fernández y Cecilio Sánchez-Robles* Valencia: Universidad Politècnica, 2017, pp. 85-104.

¹⁶ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *El palau de la Generalitat Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, p. 34. Finalmente se abandonó la idea, al localizar en 1520 unas canteras de mármol en Pego. Realmente, tras su experiencia en la ejecución del órgano de la Catedral, Muñoz ya había preparado plantillas para una portada "a la romana" que se construiría en el Hospital General entre 1513 y 1514 (GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: El Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros, 1998, p. 198).

¹⁷ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 99-111.

¹⁸ GÓMEZ, Josep Marí y FERRER, Albert, 2014 (nota 1), p. 20.

¹⁹ GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 283-287.

²⁰ En el dibujo original de 1704 el patio está girado 90° y la puerta más ornamentada se sitúa en la base de la torre, posición extraña que no parece propia de un acceso original. Ambos detalles se corrigen en el grabado de 1738, adoptando la solución comentada arriba. Véase GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 308-310. Que la puerta de la plaza era "moderna" nos lo confirma BOIX, Vicente. *Valencia histórica y topográfica*. Valencia: Imprenta de J. Rius, 1862, tomo I, p. 261.

Sobre la hipótesis final de la doctora Galiana, sin embargo, discrepamos ligeramente en cuanto a la posición concreta del patio con respecto a las cimentaciones excavadas y proponemos desplazarlo unos pocos metros hacia la calle Santa Irene.²¹ Existen otros elementos del parcelario actual que creemos que corroborarían esta versión alternativa (Figura 5, A y B)²² y, además, resulta más coherente con la imagen casi simétrica de la fachada a la calle Embajador Vich que recoge Tosca, con una puerta centrada y flanqueada por cuatro ventanas.²³

En cuanto al programa residencial, podemos conocer la distribución del palacio (Figura 2) a través de dos inventarios realizados en 1608 y 1657, con motivo de los fallecimientos del nieto del embajador, Pedro de Vich,²⁴ y del sobrino de este último, Diego de Vich.²⁵ Ambas relaciones siguen un mismo itinerario y nos permiten observar los cambios en el mobiliario y algunas adiciones de estancias ocurridas en esa época. Es llamativo que el inventario de 1608 no recoge ningún cuadro, tapicería ni mueble notable, probablemente porque estos elementos formaban parte del mayorazgo y, aunque permanecieran en el palacio, no eran propiedad de Pedro sino de su hermano mayor Álvaro, titular de la baronía de Llaurí.

Ambos documentos comienzan su relación de estancias en la sala principal del palacio. El de 1608 recoge aquí únicamente la presencia de 17 sillas grandes *de repós*, repartidas entre esta y el comedor, y doce sillas pequeñas de cuero, así como dos *bufets* o mesas auxiliares de nogal. En 1657 se conservan los dos *bufets* y la segunda docena de sillas, con otras dos nuevas. También encontramos

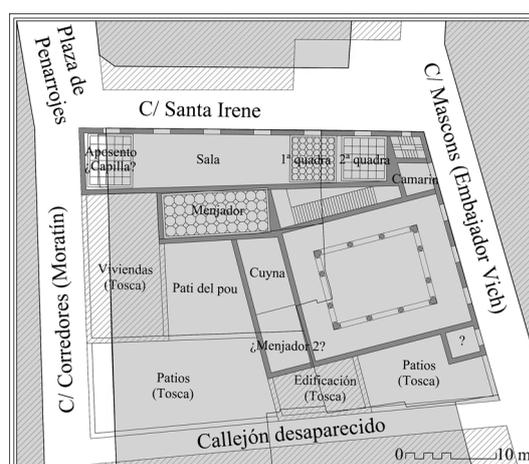


Fig. 2. Restitución de la planta del palacio a partir del parcelario, inventarios, cartografía histórica y croquis de artesanos. Elaboración propia.

un armario con piezas de vidrio y orzas de confitura, una mesa de ciprés, un banquito de nogal y varios cuadros: las efigies de Don Luis de Vich y Doña Mencía, un cuadro de la Natividad de nuestro Señor, otro del papa Pío IV y ocho retratos variados, algunos sin enmarcar. Estaba también aquí la cama de nogal del difunto, probablemente trasladada para el velatorio,²⁶ y una cortina o *tan-caporta* con las armas de los Vich, forrada con tela morada. Teniendo en cuenta que la mayor parte de este mobiliario se solía colocar junto a la pa-

²¹ Se trata de un problema complejo ya que, por desgracia, los hallazgos arqueológicos no ofrecen una respuesta clara y unívoca con respecto a la posición del patio. Galiana pudo situar las dos arcadas largas del patio sobre sendos cimientos, existiendo una tercera zanja cuya posición se aproxima bastante a la de uno de los muros laterales del patio, aunque la coincidencia no es total y queda descalzado. El otro muro, sin embargo, carece de cimentación (aunque podría suponerse que existiera y desapareció con la ejecución del edificio decimonónico). Pero, sobre todo, el principal problema de esta hipótesis es que la puerta principal nunca puede quedar centrada con respecto a la fachada.

Existe otra posibilidad, que satisface plenamente estas deficiencias pero que, a su vez, plantea otras dificultades. Esta segunda alternativa consistiría en escoger los dos cimientos más separados como apoyos para los muros de carga laterales y asumir que para los pilares se contó con el auxilio de zapatas aisladas mucho más pequeñas (algo que hemos visto, por ejemplo, en el palacio renacentista de Betxi) arrasadas en el siglo XIX o no consideradas en las conclusiones del informe arqueológico. Esta hipótesis tampoco resulta concluyente aunque, tras haber barajado ambas, finalmente nos decantamos por ella.

²² Así, por su disposición, parece que la zona este de la medianera entre las parcelas 01 (calle Santa Irene nº 3) y 10 (calle Moratin nº 3), y la situada entre las parcelas 02 (calle Embajador Vich nº 20) y 09 (calle Moratin nº 5) estarían aprovechando restos de los muros del antiguo patio. La segunda, además, cuando pasa a lindar con la parcela 10 (Moratin nº 3) se interrumpe en una posición que correspondería con la gran puerta representada al fondo del patio en el plano de Fornés.

²³ Por otro lado, la falta de paralelismo entre los muros de la crujía norte se disimula mejor otorgando una mayor anchura a las habitaciones.

²⁴ Fechado el 26 de enero de 1608 y recogido por Miquel Jaume Peris (Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi de Valencia, nº 1805).

²⁵ Ante Pere Climent, a 2 de mayo de 1657 (APCCCV, nº 5350, ff. 230r-249v).

²⁶ Esto mismo se indica en el testamento de Luis de Vich (24-12-1584) ante Joan Guardiola (APCCCV nº 1.591).

red, podemos entender que se trataba de un espacio de unas dimensiones notables, como comprobaremos después.

A continuación de la sala tendríamos las dos estancias correspondientes al dormitorio principal o *cambra* y a la *recambra*, de carácter más íntimo, donde normalmente dormían los hijos. En la primera, en 1608, aparte de la cama o *lit de posts de sis y huyt ab quatre posts* y un *mig lit de camp de huyt y deu* hay dos bancos de vaqueta negra y dos *caixes* o arcones con ropa, así como tres cajas más en la *recambra*, también llenas. En esta *recambra* no hay camas secundarias, probablemente porque Pedro de Vich era soltero. Ambos espacios corresponderían a la *primera quadra* y la *segona quadra* del listado de 1657. Recordemos que en este segundo inventario la cama del difunto estaba en la sala, así que no es de extrañar su ausencia en el dormitorio, ni que este contenga las sillas faltantes en la sala, concretamente doce grandes y tres pequeñas, así como dos *contadors* o bargueños de nogal sobre sendos *bufets*. También había una mesa con un cajón, dentro de la cual se conservaban quince libros de tamaño medio y doce pequeños, así como un misal y un breviario. Completaba el mobiliario otro *bufet* pequeño, una silla vieja acolchada, dos estoras de esparto grandes y un *tancaporta*. Finalmente, había dos encerados con vidrieras, para colocar en la ventana.

En cuanto a la segunda *quadra*, aparte de dos cajas de nogal y una caja de pino alta, usadas para guardar ropa, encontramos un *escritori* y *bufet* de carrasca con *vivos de evano*, una mesita de pino con cajones, un taburete y tres estoras. Aparece una nueva habitación, un camarín, con otro *contador* con su *bufet*, un escritorio cubierto de cuero dorado donde había diversa documentación, cuatro sillas y un banquito a juego, así como un *bufet* mediano y un *tancaporta*.

Si consideramos paralelos tipológicos con otros edificios de la época, estas tres habitaciones siempre se situarían en contacto con una fachada principal, en una disposición canónica de *sala*, *cambra* y *recambra* usual tanto en Valencia (proyecto de 1485 para el Palacio de los Borja, por ejemplo) como en Italia (Palazzo Medici de Florencia, Palazzo Farnese de Roma, etc...). Por su parte, el camarín correspondería al *studiolo* italiano, normalmente

contiguo al dormitorio. Dado que el patio estaba en contacto con la calle Embajador Vich, podemos deducir que las principales estancias del palacio se situarían en la crujía norte, con frente a la actual calle Santa Irene. Esta crujía fue totalmente arrasada en el siglo XIX, aunque partiendo de la posición de la supuesta esquina del patio y de la medianera entre las parcelas 01 y 10 de la manzana se puede restituir un cuerpo edificado con dos crujías paralelas, una exterior de unos 7 metros de anchura, y otra interior de aproximadamente 5 metros. La longitud total de este frente se aproximaría a los 40 metros, si incluimos el retranqueo de alineaciones causado por el ensanchamiento de la actual calle Moratín, ya en el siglo XX.

Seguiría el inventario con el comedor, probablemente comunicado con la sala, y la cocina. Creemos que el primero estaría en la crujía posterior del ala norte, mientras que la cocina se situaría perpendicularmente, ocupando una posición central en la manzana, sobre la bodega cuyas puertas de planta baja se aprecian en el dibujo de Fornés. Dentro del comedor, la relación de 1608 únicamente recoge la presencia de un *bufet* de pino de mala calidad, debiéndose recordar que la anotación referida a la sala indicaba que aquí estaban algunas de las sillas del juego mencionado al principio. En 1657 encontramos el mismo *bufet* viejo y cuatro sillas *de voltes* también viejas, un antiguo armario perteneciente al vínculo de los Vich con piezas de vidrio y cuatro cuadros, representando a Don Luis de Vich y D^a Mencía Manrique, al virrey de Mallorca y al conde Marrades. Estos retratos, depositados durante muchos años en el monasterio de la Murta, se conservan ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Continúan ambos inventarios con los utensilios propios de la cocina, en los que no nos vamos a detener.

Entre las habitaciones comentadas anteriormente deberíamos encontrar los cuatro artesanados que conocemos por los croquis del Archivo de la Real Academia de San Carlos.²⁷ El primero de ellos²⁸ representa un techo de "casetones ecsagonales" [sic] de 7 x 6 módulos y, al dorso de la misma hoja, vemos un "techo de casetones cuadrados con adornos en las carreras" de 6 x 5 módulos. Un segundo papel muestra los "casetones cuadrados de la cocina" (5 x 5 módulos) y, en su cara posterior, el "techo octogonal [del] salón", donde se dibuja una

²⁷ GAVARA, Joan J., 2006 (nota 4), pp. 112-118.

²⁸ Se advierte que es el primero, porque es el único en el que aparece la anotación "Casa del Embajador Vich / números de orden de los encasetonados".

cuadrícula de 4 x 10 módulos, si bien solo se numeraron seis de las filas. Este último, reubicado en el Museo de Bellas Artes, ocupaba una torre del edificio de San Pío V montado con 5 x 5 módulos, de lo que se deduce un tamaño aproximado de cinco palmos de lado para el casetón (113,25 cm), más un palmo (22,65 cm) de moldura perimetral. Para los otros techos hemos tomado el módulo de una vara (90 cm) que viene a coincidir aproximadamente con el artesonado de la antesala de esta torre y, en todo caso, viene a ser bastante frecuente en estos casos. En cuanto a los casetones hexagonales, su ejecución es complicada y lo más normal es que estén superpuestos sobre un tablero plano, como en el palacio de En Bou, por lo que su dimensión es más variable, aunque le hemos dado el mismo tamaño que a los artesonados cuadrados.

Conforme a la hipótesis métrica expuesta, podemos relacionar los espacios del inventario de 1657 con algunos de estos techos y situarlos a escala en su posición. Así, creemos que el estrecho y alargado "salón" de casetones octogonales, con unas dimensiones de 4,98 x 11,78 metros, resulta pequeño para la sala principal y más bien correspondería con el *menjador* o comedor. Los artesonados de casetones cuadrados, con la modulación propuesta, encajan en la crujía de fachada, en los extremos de la sala principal. Los muros de este cuerpo no son perfectamente paralelos, lo que justificaría que en su extremo occidental haya seis casetones (5,90 m) y en el oriental sean cinco casetones (5,00 m). La sala presentaría una forma ligeramente trapezoidal, lo que desaconsejaría cualquier casetonado complejo, siendo posible que se tratara de un techo monodireccional como en el palacio de los Boil de Scala. Probablemente en el siglo XIX se encontraría compartimentada y con falsos techos. En cuanto al artesonado de los casetones hexagonales, ya hemos

comentado que constructivamente sería diferente y que se ha supuesto una dimensión similar a la de la otra estancia cuadrada contigua.

En el inventario de 1657 aparece también un segundo comedor, más informal, con seis sillitas pequeñas diferentes (*quatre cadiretes de cordes, una de bova y una cadireta de repos de cuyo vermell*), un armario de pino que servía de base al altar de la Sala, que era del Vínculo de los Vich, un *ventall* o abanico de plumas y un pozal de cobre con polea y cuerda. El referido altar de la Sala debía relacionarse con el tríptico de Sebastiano del Piombo, que inicialmente estaba en esta pieza pero que en tiempos de Diego de Vich se trasladó a la escalera y que en 1645 fue cedido a la Corona para saldar una deuda familiar.²⁹ No encontramos este segundo comedor en 1608, aunque por el tipo de mobiliario, la presencia del abanico y del pozal creemos que podría tratarse de una pieza destinada a uso del servicio, situado junto a la cocina y abierto a la zona del huerto.

Continúa el inventario de 1608 con *lo aposento dels armaris*, donde se halló un baúl pequeño, una caja pequeña, un escritorio grande con los papeles de la baronía de Llaurí, otro mediano, así como una alfombra pequeña y algunas telas de cama. Esta habitación podría corresponder con el camarín de 1657, usado como estudio o gabinete, y a la pieza definida como *lo meu scriptori y retret* en el testamento de Luis de Vich (1584), donde había dos armarios de madera, decorados imitando jaspes y que contenían copas y saleros de cristal engarzados con plata.³⁰

Tras el segundo comedor, en el inventario de 1657 se vuelve atrás y se describe el *aposeno de dita casa al costat de la sala*, que creemos que se encontraría en la posición opuesta a la *cambra*. Contenía

²⁹ BENITO DOMÉNECH, Fernando, "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, 1988, 9, pp. 5-28. Este autor cita el testamento del 5 de mayo de 1656, donde Diego de Vich reconoce que "cuando entré a poseer esta Casa hallé en ella el Retablo grande que estava en la Sala y el Porta Cruz, ambos originales del Sebastian del Piombo y recayentes en dichos vínculos. Estas pinturas me embió a pedir el Rey Nuestro Señor estando Su M. en Valencia el año 1645 y yo le serví con ellas de los cargos que se le hacían en el oficio de Mestre Racional a dicho Don Luis Vique, mi abuelo, de unos cinco años que rigió la Thesorería por suspensión de su yerno Don Gaspar Marrades". A esta noticia queremos añadir otra inédita, relativa a un testamento anterior del mismo Diego de Vich (9-4-1657) ante Pere Joan Ferrer (APCCCV nº 10.202). *Item se ha de fer y pintar sobre el llens imprimat, que esta en casa Geroni Espinosa pintor, un Christo crucificat mort, que per a este intent esta en dita casa dit llens, per ser de la mateixa medida del quadro que s'emporta el Rey nostre señor y se ha de posar en aquell la mateixa guarnisio, y vull que s'pose en la escala en lo mateix puesto hon estava el quadro que s'emporta sa magestad. Y lo mateix vull e mane se faça dels dos altres llensos e o laterals en los quals se han de pintar lo bo y mal lladre los quals llensos aquells estan en dit Convent de la Murta y en la escala han restat los claus hon estaven penjats los quadros que se'n porta sa Magestat. Y estos tres llensos han de suplir la falta de aquells, pues seran de un mateix tamany y sols se diferenciara en la ma del pintor.*

³⁰ Igualmente estaba en este lugar en 1584 el *retale de forma mijana ab una figura de un Xto ab la creu al coll*, de Sebastiano del Piombo, según el testamento de Luis de Vich (24-12-1584) ante Joan Guardiola (APCCCV nº 1.591). El retablo y los armarios pertenecían al vínculo y por ello no aparecen inventariados en 1608, mientras que en 1657 un armario está en la sala y otro en el comedor.

dos cajas de pino, dos *bufets* de nogal mediano, un *contadoret* para tener perfumes y seis sillas de *repos*. Destaca la presencia de cinco paños de tapicería fina, vieja y antigua y siete paños de Tornay, mencionados en el testamento y pertenecientes al vínculo de los Vich, así como tres paños de raso, que normalmente estaban en el camarín. Aunque la denominación de *aposeno* parece sugerir una relación con la estancia de los armarios de 1608, por su contenido creemos que se trataba de otra pieza, probablemente la primitiva capilla de la sala mencionada en el testamento de Luis de Vich.³¹

Conocemos también algunos detalles sobre la zona alta de la casa. En el piso superior del edificio el inventario de 1608 recoge la existencia de tres habitaciones: un *aposeno on dormen les criades*, una cocina alta y un *altre aposento dalt*, con dos camas, una mesa grande de pino, así como diversas telas y muebles de poca entidad que no vamos a enumerar. Las mismas estancias las encontramos en 1657, una de ellas con una cama, dos *bufets*, dos mesas, dos baúles y tres cajas vacías, así como diversa ropa blanca legada a Ursola Calduf, sirvienta de la casa. Más interesante es el otro *aposeno*, con un *contadoret ab sos calaixets* y un *estant de fusta de pi*, con documentos de poca importancia, una mesa de tijeras vieja y rota y otra mesita muy pequeña, una caja, dos medios escritorios (uno de ellos con unos libros de devoción y otros cuadernos en blanco), un armario con la inscripción *Scrutamina Scripture*, donde se encontraron las actas en pergamino de un censal, un *veladoret de terciá*, un baulito, una escribanía, una silla muy vieja y un cuadrito pequeño. Esta habitación podría ser la propia del secretario o administrador del difunto.

El inventario de 1657 hace referencia además a otros espacios altos cercanos. Concretamente se habla, antes de enumerar las últimas dos habitaciones ya comentadas, del *porche damunt la galeria, el primer entrant al cap de la escala*, con varios muebles: cuatro sillas, un *bufet*, una cama de nogal entera *ab son parament de cordellat vert ab sa franja verda y cuberta del mateix*, con su *davant de lit*, así como tres cuadros pequeños enmarcados y otros tres lienzos sin enmarcar. También tenemos un *porche mes alt de la dita casa*, donde había un *bufet* de nogal *mostrejat al antiguor y vell*, cinco sillas y una escopeta. Finalmente, en *lo miramar alt* se en-

contró un *bufet*, un *contadoret* con unos cuadritos pequeños dentro, cuatro escabeles, cuatro taburetes y ocho cuadritos con marco de diferente tipo.

Recorriendo estos espacios en sentido inverso al descrito, es evidente que el *miramar* hace referencia a la torrecilla situada en el ángulo noreste del edificio. El dibujo original de Tosca (1704) le da unas dimensiones notables, que son bastante matizadas en el grabado de Fortea (1738). Tosca representa pequeñas ventanas de igual tamaño y situadas a alturas intermedias a las del resto de la fachada, lo que sugiere que se trate de una escalera de servicio que comunicaría desde el entresuelo hasta las cubiertas. No creemos que se trate de la escalera principal, que únicamente llegaría hasta la planta noble y tendría una dimensión mayor.

El *porche mes alt de la casa* sería, sin duda, el situado sobre el cuerpo principal. Por debajo del nivel de este porche estarían las otras habitaciones altas, situadas sobre la crujía del comedor o, más probablemente, sobre la cocina. Finalmente, existiría otro porche sobre la galería, elemento que parece tener más sentido vinculado a un patio ajardinado que al *cortile*, manteniéndose nuestras sospechas sobre la cronología del segundo piso representado por Fornés en 1801.

El documento de 1608 nos refiere el contenido de dos estancias que no se encuentran medio siglo después. En *un estudi de dita casa que trau finestra a la plaça de Penarrojes* encontramos un *llit de sis y huyt ab quatre posts dos pejes*, ropa de cama, una silla *de costelles*, otra *de mija volta* y una mesa de pino de tijeras. El otro espacio es un *aposeno que ix la finestra al pou en lo qual estava Pedro Luca*, con una cama como la anterior pero con *peus de gall*, dos sillas *de costelles*, dos escabeles, un *bufetet* de pino, ropa de cama y otros objetos menores. Probablemente se trata de dos habitaciones del entresuelo, una de ellas recayente a la plaza referida (actualmente calle Moratín) y la otra al patio interior, donde había un pozo. Es evidente que el entresuelo era mucho más grande, pero probablemente los objetos que ocupaban la mayoría de las habitaciones no serían propiedad del difunto. Al igual que ha ocurrido hasta fechas muy recientes,³² lo normal era que este espacio fuera ocupado por el heredero recién casado y que, al fallecer su pa-

³¹ *Ibidem*. Era una habitación independiente, porque se indica que *lo qual meu cors estiga en la dita sala davant la mia capella*, y que *en la dita capella de la mia sala sien celebrades en aquella totes les misses de Requiem*. Su posición remite al modelo de la capilla del Palacio de la Generalidad o el altar en la *Cambra del Consell Secret* de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. Tal vez no se menciona en 1608 porque su contenido formaría parte del vínculo.

³² Tenemos conocimiento de una situación similar en pleno siglo XX en el palacio de los condes de Daya Nueva, en la calle Caballeros.

dre, este tomase posesión del piso principal y se cediese el entresuelo a la viuda. Así se establecía, por ejemplo, en el testamento de Jerónimo de Vich (31-12-1534), donde cedía a su esposa, con carácter vitalicio, *lo apartament dels meus studis, cuyna, bodega, menjador de campagna, e, tot lo que sta contigu al dit apartament dels studis, so es en lo pati*.³³ Este patio podría ser el lugar donde estaría el pozo que, a su vez, relacionamos con el pozal y la polea del segundo comedor mencionado en 1657. Por otro lado, sabemos que en 1669 el conde de Sallent, Bartolomé Soler Marrades y Vich, poseía un huerto y casa que estaba *inmiscuida* en la casa del Embajador Vich, situada esta última en *lo carrer dels Mascons*, enfrentando de una parte con la *Plaça de Penarroja*, y a sus espaldas con *lo carrer de les Corredores*.³⁴

Concluye el inventario de 1608 mencionando una cama con dos colchones *baix, en un aposento en lo qual esta lo alacayo*. Por su parte, el inventario de 1657 nos informa de que *baix en la entrada* de la casa se encontraron *una galera, un coche y guarnicions pera dos mules ab sa sella*, y en la bodega *una gerra pera tenir aygua*.

Uno de los grandes problemas a la hora de entender este palacio es la ubicación de la escalera. Descartamos una posición al fondo del patio por quedar demasiado alejada del acceso y porque los dos huecos representados en los planos de José Fornés parecen más propios de una bodega o almacén y una estancia menor. Igualmente queda eliminada la zona sur, por estar demasiado aislada y no permitir el acceso a los entresuelos. Considerando la continuidad de fenestración en la crujía norte, con la sala flanqueada por habitaciones en ambos extremos, nos queda únicamente la zona nordeste,³⁵ donde se encuentra la torre del edificio, que en plano de Tosca parece tener ventanas diferentes. Si esta torre tuviera un tamaño sufi-

ciente, podría encajar holgadamente una escalera de tres tramos, que permitiría la apertura en época posterior de una puerta para facilitar el la entrada de carruajes, con difícil acceso desde la calle Embajador Vich. Además, constituiría el precedente lógico para la *"Escalier de Toulouse"*, obra cumbre de la estereotomía francesa con claros antecedentes valencianos y ejecutada por Benoit Augier, el mismo maestro de obras que hacia 1530 copiaba la portada del palacio Vich en la iglesia de Santa María de Onteniente.³⁶ Sin embargo, ante la ausencia de cimentaciones que confirmen esta hipótesis y la disposición del resto de los espacios, nos decantamos por considerar que la escalera pudo resolverse con un solo tramo en el espacio irregular entre la crujía de fachada y el patio, en una solución más parecida a los modelos italianos y con precedentes en la tradición conventual valenciana, como en el claustro del Convento de la Trinidad.

A propósito de la ejecución material del patio

Cuando hace ya casi dos décadas se hallaron los restos de la parte superior del patio y se estudió la posibilidad de su reconstrucción, Josep Mari Gómez realizó un concienzudo estudio de las piezas conservadas. Un resumen del mismo, publicado en 2000,³⁷ nos ha servido de base para hacer algunas reflexiones adicionales sobre la producción de sus componentes y, por extensión, sobre la presencia de otros elementos de mármol en el palacio. Para ello debemos tener en cuenta las diferencias métricas regionales presentes en el mismo, con partes moduladas a partir de un palmo valenciano de aproximadamente 22,65 cm y un palmo genovés de unos 24,5-25 cm, sobre los que podemos considerar una tolerancia de ejecución de en torno a 0,5-1 cm. Encontraremos también un tercer módu-

³³ *Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilustrísimo Señor Barón de Terrateig. Tema: Don Jerónimo Vich, Barón de Laurí, embajador en Roma (1507-1521)*. Valencia: Centro de Cultura Valenciana, 1944, p. 75. El testamento original se ha perdido, pero una copia hecha en 1775 fue publicada como apéndice al discurso del Barón de Terrateig. Por otro lado, en el testamento de Luis de Vich (APCCCV nº 1.591) también se cede a la viuda el *apartament vell*.

³⁴ Ante Miguel de Fuentes a 11 de abril de 1669 (Archivo del Reino de Valencia, nº 10.090). El documento lo tramita un procurador, por encontrarse el conde en Viena. Sobre este inmueble ya había firmado anteriormente un *capbreu* a favor de Diego de Vich, con un acto recibido por Ignacio Claret, notario, el 9 de agosto de 1652.

³⁵ Esta zona ya había sido propuesta por la profesora Galiana (GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), p. 333), aunque con una solución diferente en cuanto al trazado.

³⁶ Sobre la escalera, ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; CALVO LÓPEZ, José y NATIVIDAD VIVÓ, Pau, "Stereotomic Exchanges between Iberia and France in the 16th Century: Benoit Augier, Valencian Stairways and the 'Escalier de Toulouse'". En: CARVAIS, R. et al. (eds.). *Nuts & Bolts of Construction History Culture Technology and Society*. París: Picard, 2012, vol. 1, pp. 385-392. Sobre la portada, BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia: Bancaja, 1994, p. 48.

³⁷ GÓMEZ LOZANO, Josep Mari, "Criterios de identificación de los restos del patio del embajador Vich", e "Inventario de piezas existentes". En: *El patio del palacio del embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 59-78 y 79-124.

lo métrico, de unos 26,5 cm, que acaso podría corresponder a un segundo taller procedente del sur de Italia.³⁸

Todos los fustes de columnas se sitúan en torno a los 2,50-2,55 m, salvo dos excepciones de 2,48 m. El módulo no coincide con ninguno de los expuestos, pero también es cierto que estas piezas, que requieren una labra particular, podrían haberse fabricado de manera independiente al resto, siendo las excepciones probablemente obra de un segundo proveedor. Todas las basas presentan una altura bastante homogénea, entre los 26,0 y los 26,8 cm, lo que presupone su ejecución por parte del segundo taller, mientras que los capiteles estarían ejecutados por el taller genovés, con la mayoría de sus dimensiones situadas entre los 48,0 y 48,5 cm. Entre las pocas excepciones a esta regla, la más notable es la de un capitel en esquina decorado con el escudo de Jerónimo de Vich, cuya altura de 50,5 cm parece delatar una autoría distinta. Es también extraño que las basas de las esquinas presenten un diseño diferente al resto, lo que podría hacer pensar en la reutilización de material ya fabricado. Las dovelas, de unos 39,5 cm de base y 31,5 cm de altura, parecen haberse labrado por el mismo taller que ejecutó las basas.³⁹

En cuanto a las ventanas del piso principal, los capiteles pequeños obedecen a la métrica valenciana, siendo lógico que estén realizados a partir de trazas suministradas por el comitente, al igual que los arcos trilobulados. En cuanto a las jambas, el estudio de Gómez detectó la existencia de cuatro diseños ligeramente diferentes, con sutiles variaciones en el tratamiento de los listeles y los rosarios de perlas, que denominó tipos A, B, C y D.⁴⁰ Contrastando sus listados, podemos comprobar que las piezas de los grupos A y C presentan anchuras comprendidas entre los 26,0 y los 26,7 cm y corresponden a nueve de las doce ventanas, mientras que para las otras tres ventanas (de los tipos B y D) el ancho de la jamba oscila entre los 24,7 y los 25 cm. Es decir, la mayoría del trabajo habría sido realizado por el segundo taller, aunque el primero con-

tribuyó con unas pocas piezas. La longitud de las jambas es de 2,03-2,04 m, o sea, 9 palmos valencianos exactos, lo que podría sugerir un ajuste de todas ellas para homogeneizar dimensiones.

Para facilitar el montaje, las piezas de las ventanas se marcaron con letras desde la A hasta la M, evitando la J para no confundirla con la I. Cada una de ellas estaría compuesta por dos jambas, dos tramos superiores con los arcos trilobulados y un dintel, aparte de otros elementos menores y el remate del frontón. Lo curioso es que esta clasificación no sirvió de mucho, porque no siempre se produce correspondencia entre la nomenclatura de la parte inferior y la superior, y hay letras repetidas. Gómez observó este fenómeno y comprendió que para el montaje se había dado prioridad a la coincidencia entre pares de piezas labrados con el mismo diseño, independientemente de la letra indicada desde el taller. Sin embargo, de esta curiosa anomalía podemos extraer algunas conclusiones adicionales.

Si hiciéramos una tabla con las letras anotadas en las jambas y en los arcos, podemos comprobar que en estos últimos nunca se producen repeticiones existiendo doce pares de piezas marcadas entre la A y la M. Entre las jambas sí hay algunas repeticiones, correspondiendo la última de ellas a la letra L. En algunos casos existe coincidencia del tipo de molduración con la letra equivalente de los arcos, en otras no, pero cuando la letra está repetida, al menos en un caso coincide con el molduraje. De todo ello podemos concluir indirectamente que en el palacio hubo al menos once ventanas más, también ejecutadas en mármol y con una anotación similar, cuyas jambas eran intercambiables con las del patio.⁴¹ Esto implica que entre las piezas de la parte superior existirían diferencias tan evidentes que impedirían cualquier confusión, algo posible si en las fachadas exteriores de la casa de los Vich las ventanas fueran tríforas, como las ejecutadas en el torreón del Palacio de la Generalidad en 1538,⁴² muy probablemente heredadas de las trazadas por Luis Muñoz en 1518.

³⁸ El palmo napolitano media 26,5 cm, el de Cerdeña 26,2 cm. y el de Sicilia 25,8 cm. Tampoco cabe descartar otras regiones donde el módulo no fuera concretamente el palmo, pero encontremos un múltiplo equivalente. Así, por ejemplo, teniendo en cuenta las relaciones de $\frac{3}{4}$ entre el pie y el palmo, un "palmo" véneto tendría 26,0 cm.

³⁹ Puede comprobarse que al dividir 39,5 por 1,5 tenemos precisamente 26,3 cm.

⁴⁰ GÓMEZ LOZANO, Josep Marí, 2000 (nota 37), pp. 72-76.

⁴¹ En el plano de Tosca se aprecian seis ventanas en el frente recayente a la plazoleta desaparecida, aparte de otra en la torre y de cuatro más en la calle Embajador Vich, sumando precisamente un total de once. Por otro lado, tras un largo tiempo de almacenaje y dada la ambigüedad de la notación, es probable que los operarios intentasen unir las piezas de dos ventanas homónimas de diferente factura y, al detectar la falta de uniformidad, prefirieran una clasificación visual independiente de la signatura.

⁴² ALDANA, Salvador, 1995 (nota 16), p. 41.

Aunque el texto de Madoz contiene erratas y hay que tomarlo siempre con precaución, en el caso del palacio Vich parece confirmar que las ventanas de la fachada eran de mármol, tanto las del piso principal como las del segundo.⁴³ Por otro lado, este dato confirmaría que el patio estuvo almacenado durante suficiente tiempo como para que el encargado del montaje final no supiera cómo estaban organizadas las piezas, lo que sería coherente con la hipótesis de una labra en torno a 1515, coordinada por Agustín Muñoz, y una puesta en obra tras las Germanías, ya en la década de 1520.

Un cortile renacentista más florentino que romano

Dada la biografía del comitente y sus relaciones artísticas, el patio del palacio Vich siempre se ha querido relacionar con el avanzado panorama del *cinquecento* romano, llegando incluso a emparentarlo con obras coetáneas de Antonio de Sangallo en la Roma papal, como el Palazzo Regis o Piccola Farnesina (1521-1523) o el palacio Medici Clarelli (1536-1542) en la Via Giulia, construido por el mismo arquitecto como residencia propia.⁴⁴ Lo cierto es que, salvo por la presencia de serlianas, estos dos edificios poco tienen que ver con el patio va-

lenciano.⁴⁵ En nuestra opinión, el *cortile* del embajador Vich, con su piso superior cerrado, parece más próximo a las obras del *quattrocento* florentino proyectadas por Michelozzo, como el propio Palazzo della Signoria o el Palazzo Medici, donde además también aparecen bóforas de tradición medieval en la planta noble.⁴⁶ Esta relación con el mundo toscano adquiere todavía más fuerza si recordamos la aparición, durante la excavación del solar, en 1999, de molduras labradas en piedra caliza gris, que Mercedes Galiana ha identificado como *pietra serena* florentina.⁴⁷

Debemos ser conscientes de que el aspecto del patio sería muy diferente al actual y, sobre todo, no tendría el impactante color azul empleado en su restitución.⁴⁸ Lo más probable es que sus paramentos se resolvieran mediante un fingido de ladrillo visto (Figura 3),⁴⁹ emulando las modas romanas de principios del XVI (Santa María de Loreto, ático del palacio de la Cancillería, patio del Palazzo della Valle, etc...) que los Hernandos también representan en los fondos arquitectónicos de sus obras, incluyendo ventanas renacentistas con frontones triangulares.⁵⁰ No nos debería resultar difícil imaginar el patio del Palacio del Embajador Vich como una versión reducida del Palacio Ducal de Urbino (1466-

⁴³ "...el [palacio] del embajador Vich, objeto de admiración de los extranjeros por la perfección de su escultura y entallados, en columnas, jambas, dinteles y demás ornatos, todo en mármol de Génova, tanto en su entrada, como en su gracioso patio en forma de peristilo, y en los ajimeces de las ventanas de los pisos principal y segundo: hoy pertenece al Barón de Llauri". MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (tomo XV) Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico, 1849, p. 372.

⁴⁴ BÉRCHÉZ, Joaquín, 1982 (nota 1), pp. 44-49; GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 366-367.

⁴⁵ Quizá la propuesta para el cierre de la primitiva basílica de San Pedro, ya de la década de los treinta, podría presentar algún paralelo formal con el palacio Vich, pero esto se debe en gran medida a las características propias de la preexistencia. Este dibujo está reproducido en la lámina 7 de LETAROUILLY, Paul Marie, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*. París: Vve A. Morel et cie, 1882.

⁴⁶ Existe algún edificio en Roma con el piso alto cerrado y tondos en los netos de los arcos, como el Palazzo della Valle, situado en el corso Vittorio Emanuele II nº 101. Fue construido por el cardenal Andrea della Valle, erudito coleccionista de antigüedades romanas y miembro destacado de la facción más pro-hispánica de la curia. Del patio, heredero en algunos aspectos del proyecto del Belvedere vaticano (1506), sabemos que en 1515 es dibujado por Hans Vischer el Joven. CHRISTIAN, Kathleen Wren, "Instauratio and Pietas: the della Valle collections of ancient sculpture". En: PENNY, N. y SCHMIDT, E. D. (eds.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe. Studies in the History of Art* (70). Washington: National Gallery of Art, 2008, pp. 33-65.

⁴⁷ GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), p. 82. Esta piedra había sido confundida con pizarra en los textos de Joaquín Bérchez y Joan Gavara. Su altura, de 19,5 cm (*Ibidem*, pp. 404-413) nos permite confirmar la hipótesis de Galiana al relacionarla también con la métrica toscana, correspondiendo con un tercio del brazo florentino (58,3 cm).

⁴⁸ Suponemos que la elección pretende evitar cualquier posibilidad de confusión ante el desconocimiento del acabado original. Con un paramento blanco no tiene sentido utilizar mármol, por la falta de contraste, y los "tradicionales" acabados con tonos ocres en las fachadas del centro histórico de Valencia responden generalmente a una cronología decimonónica. Los edificios del siglo XVI, ejecutados en sillería o en tapia valenciana, no solían contar con ningún tipo de revestimiento, más allá de alguna lechada de cal blanca o coloreada con tierras.

⁴⁹ El paramento de ladrillo recibía una lechada de cal de protección y, sobre ella, se reproducía con almagra la fábrica latericia. Fue un recurso habitual en la arquitectura valenciana clasicista del siglo XVIII (San Felipe Neri, Palacio de la Aduana, Escuelas Pías...) con precedentes también en el XVII (claustro desaparecido del convento del Pilar, policromías ocultas en el claustro renacentista del Carmen de Valencia o el de San Jerónimo de Cotalba, etc...).

⁵⁰ Piénsese, por ejemplo, en el *Pentecostés* de una de las puertas del retablo de la Catedral de Valencia (1507-1510) o la tabla de *San Antonino de Florencia* y *San Vicente Ferrer* (h. 1515), ambas de Yáñez de la Almedina, o la *Flagelación* (h. 1520) de Fernando Llanos. La primera obra viene citada en BÉRCHÉZ, Joaquín, 2000 (nota 1), p. 127.



Fig. 3. Fotomontaje del patio del palacio del Embajador Vich con el revestimiento fingido de ladrillo.

1472), proyectado por el dalmata Luciano Laurana y concluido por Francesco di Giorgio Martini, donde también se empleó mármol blanco para columnas, molduras y ventanas, y se introdujeron tondos en los netos de los arcos. Este patio presenta además, sobre los cuerpos edificados laterales, una galería de servicio con ventanas encuadradas en franjas lisas que recuerda bastante al tercer nivel del patio Vich, si bien no descartamos que este piso del edificio valenciano sea un añadido posterior.⁵¹

Tanto Florencia como Urbino fueron importantes focos artísticos a finales del XV, y son varios los pintores y arquitectos establecidos en la Roma de León X que conocían de primera mano estas poblaciones, empezando por el propio Rafael Sanzio. No obstante, desde tiempos de Bramante la arquitectura romana estaba desarrollando una lí-

nea arqueológica mucho más avanzada, superando las superficiales lecturas brunelleschianas propias del siglo XV. El patio del palacio Vich se encuentra fuera de esa órbita *cinquecentista* y muestra –hay que reconocerlo– soluciones desafortunadas propias de un diletante, como la moldura continua en el arranque de las bóvedas de arista o el corte brusco que se produce en los arcos al llegar a la esquina y enlazar con la serliana. Parece, por tanto, la materialización de una potente y original idea resuelta dentro de un lenguaje italianizante.

Aun así, lo más enigmático del patio es su carácter arcaizante, que difícilmente encajamos en la residencia de un personaje tan poderoso y cosmopolita como Jerónimo de Vich. Resulta extraño que alguien interesado en el arte, residente en Roma, no contratara los servicios de alguno de los grandes arquitectos del Renacimiento italiano simplemente para que preparara unas trazas, antes o después de su retorno a España.⁵² Evidentemente, el proyecto de renovación de la casa solariega se gestó en Valencia, por lo que cabría considerar que detrás del mismo no estuviera propiamente el barón de Llaurí, sino su hermano Guillem Ramón de Vich, canónigo de la catedral de Valencia y residente en la ciudad hasta su nombramiento como cardenal en 1517.⁵³ Este prelado, impulsor de la reconstrucción de la iglesia de la Murta, podría haber tenido la intención de levantar de nuevo la casona familiar dentro del gusto italianizante, contando para ello con la colaboración de artistas próximos a la catedral de Valencia, como Fernando Yáñez de la Almedina o Paolo de San Leocadio, cuyos conocimientos sobre la arquitectura renacentista eran notables, pero no estaban actualizados. Antes de llegar a Valencia, el primero habría colaborado con Leonardo da Vinci en los frescos de la Batalla de Anghiari, ejecutados en torno a 1505 en el Palazzo della Signoria de Florencia, siendo probable que también conociera Roma,⁵⁴

⁵¹ Recuérdese lo comentado acerca del porche sobre la galería citado en el inventario de 1657.

⁵² En este sentido, cabe recordar la asistencia de Jerónimo de Vich, como embajador y miembro de la cofradía, a la colocación de la primera piedra de la iglesia de Santa María de Monserrato, en 1518. Igualmente Sangallo participará en la reconstrucción de la iglesia de San Marcelo, bajo proyecto de Jacopo Sansovino y promovida por el cardenal Guillem Ramón de Vich. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014 (nota 2), pp. 175-176. También se ha sugerido que Jerónimo de Vich pudiera estar tras la propuesta de Baldassarre Peruzzi para construir un monasterio sobre las ruinas romanas, cerca de Santa María Liberatrice (TA-FURI, *Manfredo, Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 375-376, nota 108.

⁵³ GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI". En: *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, pp. 197-216.

⁵⁴ Sobre Yáñez de la Almedina, BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.), *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998. Para algunas referencias concretas sobre sus fondos arquitectónicos, GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2014 (nota 2), pp. 167-172.

mientras que San Leocadio abandonó definitivamente Italia en 1472, en la misma época en que se estaba concluyendo el palacio de Urbino.⁵⁵

Lo que pudieran diseñar el canónigo y los pintores de la catedral de Valencia dejaría bastante que desear si lo comparamos con el avanzado panorama romano de la época, y una persona culta como Jerónimo de Vich sería plenamente consciente de ello, pero a pesar de todo la propuesta siguió adelante. Si, como sugería Gavara, hacia 1515 el barón de Llaurí se encontraba en la cúspide de su carrera diplomática y no tenía ninguna intención de regresar, es comprensible que hubiera dejado libertad para que su hermano Guillem Ramón resolviese el diseño de la casa familiar a su gusto, a pesar de lo provinciano que pudiera resultar en algunos aspectos. Y, a su regreso, después de tener almacenadas durante una década las costosísimas piezas del patio ejecutadas en mármol de Carrara, lo lógico era utilizarlas.

¿Patio, atrio o peristilo?

Uno de los aspectos que más nos llama la atención del palacio de los Vich era que la puerta principal se abría directamente a una estrecha calle lateral, en lugar de hacerlo sobre la plaza cercana, y que la entrada al patio se producía sin un vestíbulo o elemento de transición. Como han señalado algunos autores, durante el siglo XVI se identificó el patio porticado con una planta superior cerrada con el atrio *testudinato* descrito por Vitruvio.⁵⁶ Esta relación podría ser aplicable aquí, aunque el patio valenciano también podría ser interpretado

como un peristilo clásico, elemento que según Vitruvio (Libro VI, cap. IV: 22) *se dispone de través y se hará un tercio más largo que hondo*.⁵⁷ Las dimensiones interiores del espacio que nos ocupa son de 7,75 x 10,45 metros, lo que viene a constituir una relación de 3 a 4, como la expuesta por el tratadista.⁵⁸ Y, teniendo en cuenta la posición de la plaza, hubiera sido bastante razonable habilitar un ingreso al edificio desde allí, con la portada alineada al eje transversal del patio, fórmula canónica en la tradición tardogótica valenciana que de alguna manera ya propusieron Gómez Lozano y Ferrer Orts en su restitución del edificio.⁵⁹ Además, en la zona sur de la parcela hubo un espacio libre, quizá ajardinado, que podría haber servido para rematar este eje compositivo.

La secuencia de vestíbulo, patio dispuesto al través y jardín al fondo nos recordaría a la lámina con que Fra Giocondo de Verona ilustra, en su edición de Vitruvio (1511), la *Nobilium amplissimae domus* (Libro VI, cap. VII, f. 64v).⁶⁰ Esta propuesta debió tener cierta difusión en la época, pues queda reflejada en el proyecto no ejecutado de Giuliano da Sangallo (1513) para un palacio destinado a León X en la Piazza Navona, cuyo plano original se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia (GDSU 7949Ar).⁶¹ En ambos casos, tras la puerta hay un estrecho vestíbulo resuelto como un atrio cubierto o *testudinato*, al que sigue el patio principal entendido como peristilo y por ello dispuesto al través y, finalmente, un jardín rodeado por habitaciones en tres de sus lados.

⁵⁵ Sobre Paolo de San Leocadio, COMPANY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006.

⁵⁶ BÉRCHÉZ, Joaquín, 2000, (nota 1), p. 125, sugiere la idea, que encontramos desarrollada por GALIANA, Mercedes, 2012 (nota 1), pp. 361-362. A lo expuesto por estos autores podemos añadir que la identificación del patio porticado abovedado con el atrio *testudinato* queda patente, por ejemplo, en los dibujos y anotaciones de Giovanni Battista da Sangallo en los márgenes del manuscrito Ms. Corsini F.50.1, conservado en la Accademia dei Lincei, del que se ha editado recientemente una edición fac-símil.

⁵⁷ VITRUVIO POLIÓN, Marco, *Los Diez Libros de Arquitectura* (Edición de José Ortiz y Sanz, 1787). Madrid: Akal, Madrid, 1992, p. 149.

⁵⁸ Esta proporción derivaría de tomar la profundidad y añadirle un tercio para obtener la anchura equivalente a 4/3. Sin embargo, también podría interpretarse que la profundidad tiene 2/3 de la anchura, con lo que la relación sería diferente.

⁵⁹ GÓMEZ, Josep Marí y FERRER, Albert, 2014 (nota 1), pp. 125-158.

⁶⁰ Fra Giocondo parece aplicar las proporciones del patio en su perímetro murario y no en el deslunado central, si bien su dibujo tampoco coinciden exactamente con las relaciones comentadas anteriormente.

⁶¹ Sobre este edificio, véase BENTIVOGLIO, Enzo, "Il progetto per palazzo Medici in piazza Navona di Giuliano da Sangallo". *L'Architettura*, 1972, 201, pp. 196-204. El proyecto tendría su precedente en la propuesta no ejecutada del propio Sangallo de un palacio para el rey Ferrante de Nápoles (1488), también presidida por un patio rectangular. DE DIVITIIS, Bianca, "Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples. Architecture and Cultural Exchange", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2015, 74-2, pp. 152-178. Esta autora supone que la propuesta de Fra Giocondo podría derivar del proyecto de palacio para el rey de Nápoles que Giuliano da Sangallo presentó a Ferrante en 1488, en la misma época en que el erudito religioso formaba parte de la corte de este monarca. Aun siendo posible, el proyecto para León X parece inspirado en el tratado vitruviano publicado en 1511. Fra Giocondo y Sangallo coincidirán en Roma entre 1514 y 1515, como asesores del joven Rafael en la fábrica de San Pedro.

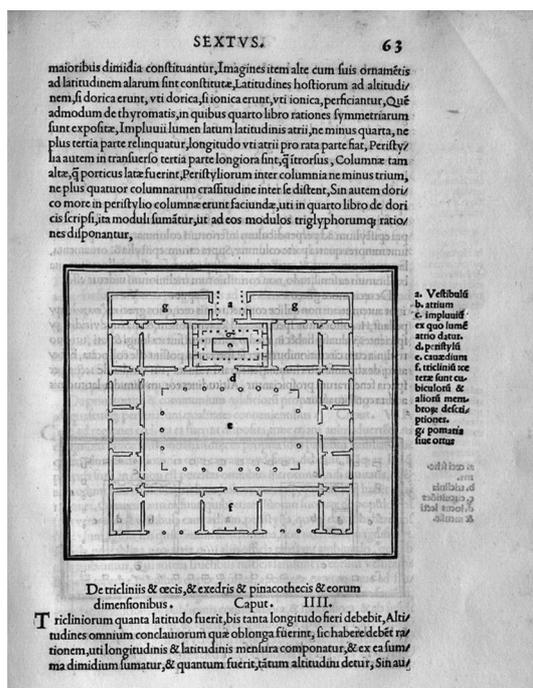


Fig. 4. La casa romana descrita por Vitruvio, según Fra Giocondo (Libro VI, cap. III, f. 63r).

Fra Giocondo también ilustra una casa romana más modesta (Libro VI, cap. III, f. 63r), con una solución de patio similar a la de la vivienda aristocrática, pero sin jardín. Curiosamente, en la primera edición de su libro (1511)⁶² suprime una columna del lado derecho del peristilo, no sabemos si intencionadamente o por un error del grabado, pero en todo caso sugiriendo de manera sorprendente la solución de serliana que se adoptará años después en el patio Vich (Figura 4).

La relación vitruviana de 3 a 4 para el peristilo es problemática,⁶³ porque no permite desarrollar dos ejes compositivos perpendiculares y, de hecho, Giuliano da Sangallo preferirá resolver su proyecto para el palacio papal en Piazza Navona con una rela-

ción de vanos de 3 a 5, algo que además se aproxima a la proporción áurea y remite a las recomendaciones dadas por Vitruvio para los atrios (Libro VI, cap. IV: 18). Fra Giocondo, por su parte, asume como inevitable condenar el eje transversal otorgando a sus frentes un número impar de columnas, a pesar de que detrás del fuste central coloca una puerta. Es por ello que decimos que la errata de su eliminación en el dibujo de la casa romana común resulta bastante afortunada y podría ser una propuesta intencionada.

¿Respondía el patio valenciano a la idea de atrio o de peristilo? Es difícil de saber con certeza porque, como hemos sugerido, el patio se debió ejecutar en torno a 1515 por encargo de Guillem Ramón de Vich y se montó hacia 1525 en el edificio levantado por su hermano Jerónimo, cuyo proyecto podría haber introducido importantes variantes. En este sentido cabe señalar la aparición de varias cimentaciones sin aprovechar durante la excavación arqueológica de 1999, que remarcan la idea de que no existía un proyecto de conjunto definido. Una de estas cimentaciones se desarrollaba en paralelo a la fachada con un retranqueo de unos 3 metros, algo que se puede interpretar como un intento de ceder terreno para ensanchar la calle Embajador Vich y crear una amplia plaza delante de la puerta principal. Por su parte, otras dos alineaciones perpendiculares, paralelas a los cimientos definitivos, son compatibles con sendos intentos de desplazar el patio hasta el ángulo nordeste de la parcela, en un caso bajo la alineación actual y con el retranqueo citado (Figura 5, C y D). En ambas circunstancias parece que se está buscando un acceso desde la plazoleta en la zona de la actual calle de Santa Irene.

Lo que caracteriza a la mayoría de los tanteos comentados es que el patio siempre queda en una posición desplazada hacia la fachada, sin que en ningún caso haya interés por introducir un vestíbulo ni convertirlo en el elemento central y articulador del edificio. Hay muchas causas que pudieron contribuir a ello y, de hecho, el programa resi-

⁶² M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit, [Venetiis: Johannes de Tacuino, 1511]. Al final: Impressum Venetiis... sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino Anno Domini M.D.XI. Die XII Maii. Sobre el libro puede verse, por ejemplo: CIAPPONI, Lucia. A., "Fra Giocondo da Verona and his Edition of Vitruvius". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1984, 47, pp. 72-90.

⁶³ ¿Cómo se resolvería el peristilo descrito por Vitruvio? La verdad es que la casa romana era bastante menos ortodoxa que su ideal renacentista, y en Pompeya encontramos diversos ejemplos que nos pueden sacar de dudas. Uno de los más conocidos es el de la Casa del Fauno, cuyo enorme peristilo presenta seis vanos en sus lados cortos y ocho en los lados largos. Existen otros ejemplos, como la Villa de Diómedes o la Casa de las Columnas, con patios menores donde sí encontramos tres vanos en un sentido y cuatro en el opuesto, aunque también existen soluciones diferentes. Salvo algunas villas y residencias singulares, la casa romana solo parece respetar la axialidad en la relación entre el atrio y el *tablinum*, ya que el tránsito al peristilo se realiza por un paso lateral.

dencial del palacio Vich era bastante modesto a pesar de su aparatosa fachada. No obstante, también podría haber una alusión explícita a un referente italiano. Piénsese que la disposición final del *cortile* valenciano, centrado y sin elementos de transición, guarda algunas semejanzas con el patio del Palazzo della Signoria de Jesi (1486-1498), proyectado por Francesco di Giorgio Martini. En ambos casos se accede directamente desde el espacio público y el eje queda marcado por un vano central desigual, que en Jesi es un arco rebajado un poco mayor que el resto. También las proporciones de ambos son parecidas, aunque no exactamente iguales, si bien es cierto que Francesco di Giorgio sí que recomienda para los patios la relación de 3 a 4 en su tratado.⁶⁴

A su vez, el Palazzo della Signoria de Jesi estaría retomando esquemas propios de los palacios públicos medievales toscanos y umbros, y en el propio Palazzo della Signoria de Florencia podemos encontrar un patio de entrada de proporciones parecidas, que sirve de vestíbulo para el edificio. Este patio, construido por Michelozzo a mediados del siglo XV, presenta tondos en los netos de los arcos y ventanas bíforas de ascendencia medieval. Tal vez no sea casualidad que el pintor Fernando Yáñez de la Almedina, afincado en Valencia hasta 1515, estuvo trabajando junto a Leonardo da Vinci precisamente en este edificio, en los frescos que decoraban el gran salón del *Cinquecento*. Igualmente es interesante observar que, como en la *Signoria* florentina, el palacio de los Vich presentaba artesonados de casetones cuadrados, octogonales y hexagonales.⁶⁵

Es sabido que las ideas arquitectónicas de Leonardo estuvieron muy influenciadas por la obra del veterano Francesco di Giorgio, con quien coincidió personalmente al menos en 1490, y poseyó una copia de su tratado con múltiples anotaciones.⁶⁶ Por ello no resulta descabellado que un discípulo suyo



Fig. 5. Localización de las cimentaciones halladas en 1999 y superposición del patio: A) Posición del patio, considerando los cimientos bajo los muros de carga. B) Propuesta alternativa, considerando los cimientos bajo las columnas del patio. C) Tanteo de cimientos con retranqueo de la fachada. D) Tanteo de cimientos con patio adosado a la esquina y alineación actual.

como Yáñez tuviera conocimiento del tipo de arquitectura desarrollado por Martini en Jesi o en Urbino y pudiera tomarla como modelo para el *cortile* valenciano.

Serlianas y arcos sirios en tiempos de León X

El motivo de arco entre dos vanos adintelados, conocido como serliana, alcanzó una gran difusión gracias a su empleo sistemático en los proyectos

⁶⁴ *I cortili debbano essere di quadro perfetto, o veramente un quadro e terzo, uno e mezzo, ovvero uno e due terzi; in tutti i detti modi stanno proporzionati. Richiedono le colonne intorno con quelle proporzioni che nel libro de' templi si dimostrerà. Sopra a questo cortile si può fare le logge in due modi, cioè parte con parapetti e colonne, o serrate con finestre.* MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattato di Architettura Civile e Militare*. Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841, pp. 176-177. Hay otras coincidencias, como el parecido entre la galería alta del edificio italiano y la columnata del piso bajo del palacio Vich, incluyendo la solución de esquina con dos semicolumnas adosadas, si bien es verdad que en el caso italiano se ejecutó en 1519. Igualmente el palacio de Jesi es uno de los pocos edificios de la época donde la molduración de las ventanas exteriores viene enriquecida con perlas o cuentas, cuando tradicionalmente este delicado motivo se empleaba solo en las puertas interiores.

⁶⁵ Nos referimos a los techos de las salas del Consejo de Doseientos (*Dugento*), de la Audiencia y de los Lirios. Coincide además el número de filas de casetones, que son cinco, cuatro y siete, respectivamente. Es cierto que desde principios del XVI en Valencia serán comunes los casetones cuadrados y octogonales, pero los hexagonales son extraordinariamente raros, con algún ejemplo tardío en el Palacio de En Bou.

⁶⁶ La relación entre la obra de ambos personajes, al menos desde el punto de vista de la investigación sobre máquinas, se conoce desde hace décadas. Puede verse, por ejemplo: PAPINI, Roberto. *Francesco di Giorgio Architetto*, vol. I, Florencia: Electa, 1946, p. 219-222. Para una visión más actualizada sobre el tema: LONG, Pamela O. "Picturing the Machine: Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci in the 1490s". En: *Picturing machines 1400 - 1700*. Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 117-141.

propuestos por Sebastiano Serlio en su Libro IV (1537). Sin embargo, su origen se puede rastrear entre las grandes aportaciones anteriores al Saco de Roma, con obras extraordinarias como la Piccola Farnesina (1521) de Antonio da Sangallo o la Villa Lante (1523), de Giulio Romano. En todos estos casos nos encontraríamos ante los frutos maduros de unas reflexiones desarrolladas en las décadas anteriores.

Bramante parece haber sido el primero en introducir la serliana en el renacimiento romano,⁶⁷ en ventanas como las del coro de Santa María del Popolo (1505-1507) o la Sala Regia del Vaticano (h. 1507). Sin embargo, medio siglo antes se había construido el pórtico de la Capilla Pazzi (1459-1461) en Santa Croce de Florencia, que puede entenderse como el precedente de la utilización de la serliana para un patio. Esta obra tuvo secuelas, entre las que destaca el atrio de Santa Maria Maddalena de Cestello⁶⁸ construido por Giuliano da Sangallo en 1492 y resuelto magistralmente con dos serlianas enfrentadas. El mismo arquitecto retoma este elemento compositivo en la fachada de una propuesta para la villa medicea de Agnano (Pisa), anterior a 1498, (Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, 132 Ar. b.).⁶⁹ También se suele atribuir a Giuliano da Sangallo el pequeño Chiostro dello Scalzo en Florencia, espacio que funcionaba como atrio de la desaparecida iglesia de la Compagnia dei Disciplinati di San Giovanni Battista y cuyos muros fueron decorados entre 1509 y 1526 por Andrea del Sarto.⁷⁰ Este pro-

yecto nos interesa particularmente porque, a diferencia de Santa Maria Maddalena, se resuelve con serlianas en sus frentes y arcos en sus laterales, como ocurre en el patio del palacio de los Vich. El mismo modelo se repetirá, al menos, en la planta baja del patio del Palazzo Cenami (h. 1530) en Lucca, cerca de Florencia, con dimensiones y composición similares.⁷¹

Es difícil saber hasta qué punto las ventanas en forma de serliana de Bramante pudieran estar inspiradas en las experiencias de Giuliano da Sangallo. El arquitecto florentino acudió a Roma en 1505 reclamado por Julio II y presentó un proyecto para San Pedro en 1505, aunque en 1507 regresó a su ciudad al no ver satisfechas sus expectativas profesionales. Tras la elección en 1513 del papa florentino León X, hijo de Lorenzo de Medici, regresó a Roma y, junto con Fra Giocondo, se convirtió en asesor de Rafael en la fábrica de San Pedro, donde trabajó entre enero de 1514 y julio de 1515. En este momento preparará un nuevo proyecto para la basílica vaticana, introduciendo un pórtico monumental con una serliana central (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 7 A), cuya disposición parece inspirada en el frente del patio de Cestello o la Capilla Pazzi.⁷² Muy similar a esta propuesta de Sangallo resulta otra conocida planta para San Pedro, atribuida a Rafael y publicada por Serlio en su Libro III, cuyo pórtico se podría restituir como una serliana central flanqueada por tres grandes arcos a cada lado.⁷³

⁶⁷ Sobre la utilización de la serliana en los siglos XV y XVI remitimos a FROMMEL, Sabine y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, "Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial". En: *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia: Bononia University Press, 2014, pp. 287-318.

⁶⁸ Esta iglesia también recibe el nombre de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, aunque no tiene nada que ver con los promotores de la capilla brunelleschiana, sino con una monja carmelita homónima, fallecida en 1607.

⁶⁹ Solo se conserva una planta, donde se introduce una *loggia* a modo de vestíbulo con una separación central mayor, que debería corresponder a una serliana. Leonardo da Vinci también estuvo experimentando con este tipo de fachadas, por influencia de Sangallo. FROMMEL, Sabine, "Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci: Cross-Pollination or Parallels?". En: *Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*. Leiden: Brill, 2016, pp. 85-99. Los dos artistas formaban parte del entorno de Lorenzo el Magnífico, en Florencia. Leonardo asistió en Vigevano, en octubre de 1492, a la presentación de la maqueta de madera de la Villa de Poggio a Caiano, de Sangallo. En 1500 ambos coincidieron en Florencia al ser requeridos como peritos sobre un problema en los cimientos de San Salvatore y probablemente volvieron a encontrarse en Roma, en 1505. Tras la elección de León X, ambos residirían en Roma hasta 1515, año en que Sangallo regresó a Florencia y Leonardo se trasladó a Francia.

⁷⁰ Sobre este claustro: PROTO PISANI, Rosanna Caterina, "Il Chiostro dello Scalzo a Firenze: studio e scuola di pittura". Florencia: Sillabe, 2004.

⁷¹ Sobre este edificio, VENTURI, Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana VIII: L'Architettura del Quattrocento*. Milán: Hoepli, 1923, vol. I, pp. 480 y 484.

⁷² FROMMEL, Christoph Luitpold, "San Pietro". En: *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo La rappresentazione dell'Architettura*. Milano: Bompiani, 1994, p. 605.

⁷³ Este diseño es menos afortunado que el anterior, pero se entiende mucho mejor si le añadimos un segundo piso completo integrando la *loggia* de las bendiciones. Es curioso observar que, dado el número de vanos, si plegáramos este pórtico entre los arcos y la serliana obtendríamos la misma composición del patio del palacio del Embajador Vich, aunque no creemos que esta coincidencia pase de ser una casualidad.

Rafael también adoptó el motivo de la serliana en sus frescos para los apartamentos vaticanos, concretamente en la *loggia* de las bendiciones de la Sala del Incendio del Borgo (1514-1517) y en sendas balconadas monumentales de la Sala de Constantino (1517-1525), ejecutados ya por su discípulo Giulio Romano. En el segundo caso no se trata de serlianas ortodoxas, con un arco superpuesto sobre dos dinteles, sino del denominado “arco sirio”, donde lo que tenemos es un arquivado que se curva, presentando una moldura continua. Estos arcos sirios constituyen una solución muy rara en el renacimiento italiano y por ello se suele considerar a Giulio Romano como su introductor, aunque lo cierto es que no lo volverá a utilizar en sus obras como arquitecto. Teniendo en cuenta el hecho de que el Canopo de la Villa Adriana no se conocía todavía en esta época y dado el fuerte simbolismo áulico de la representación pictórica vaticana,⁷⁴ el referente directo podría ser la fachada del palacio de Diocleciano en Spalato.

Dentro del mundo hispánico hay serlianas muy tempranas, como la del palacio de La Calahorra, anterior a 1515, pero se considera que el primer arco sirio que se construye es precisamente el del patio del palacio del Embajador Vich. Después de este lo encontramos en la portada sur del palacio de Carlos V, proyectada probablemente hacia 1528 aunque levantada dos décadas después.⁷⁵ Es evidente el simbolismo imperial de esta última que, sin embargo, en el patio valenciano no está justificado. No obstante, si tenemos en cuenta el conjunto y la necesidad de alcanzar la misma altura con los arcos laterales y los frontales, podemos entender que el arco sirio de Valencia no es más que una solución razonable para un problema complejo. Piénsese, por ejemplo, que tanto en el Chostro dello Scalzo como en el Palazzo Cenami solo es posible mantener la ortodoxia de la serliana introduciendo dados o fragmentos de entablamiento sobre las columnas laterales, un recurso bas-

tante forzado pero utilizado ya por Filippo Brunelleschi en San Lorenzo y Santo Spirito, por razones similares.⁷⁶

Sobre la cronología y la autoría de la portada del edificio

Recientemente hemos publicado un artículo monográfico sobre la portada principal del palacio Vich, analizando su programa decorativo y poniendo de manifiesto los paralelos con el lenguaje desplegado en el retablo de la iglesia de Santa María de Tauste.⁷⁷ A partir de ahí, se planteó la posible autoría de alguno de los responsables del mismo: Juan de Moreto, Gil Morlanes el Joven o Gabriel Joly. No nos extenderemos demasiado sobre este tema, pero sí querríamos hacer algunas reflexiones.

Juan de Moreto (Giovanni di Moreto) parece que era natural del Señorío de Florencia. Debió llegar a tierras aragonesas en torno a 1519 y dos años después tenía a su cargo la construcción de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca, donde contará con la colaboración de Morlanes. Se desconoce su trayectoria anterior, aunque no sería descartable una breve estancia en Valencia antes del conflicto de las Germanías, habiéndose trasladado a Zaragoza quizá con motivo de la epidemia de peste de 1519. Resulta extraño para un florentino el empleo de elementos decorativos propios del renacimiento véneto, como las columnas con guirnaldas, lo que hace preguntarnos si acaso este escultor pudiera ser hijo de Mauro Codussi, nombrado también como Moro Lombardo, Moretus o Moretto en algunos documentos.⁷⁸

En Aragón, Moreto estableció relación con Gil Morlanes el Joven, quien le ayudó en la realización de la portada de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca. A diferencia de las columnas de Tauste, acanaladas, las del templo jacetano presentan una exuberante decoración vegetal sobre los anillados, solución que repite Morlanes en

⁷⁴ FROMMEL, Sabine y PARADA, Manuel, 2014 (nota 67), p. 309-312. De todos modos, no olvidemos que estos frescos de la Sala de Constantino se comenzaron precisamente en 1517, año en que Guillem Ramón de Vich se traslada a Roma al ser nombrado cardenal de San Marcelo.

⁷⁵ Rosenthal sugiere que se habría previsto otra serliana para la fachada principal, aunque después el proyecto se modificó. Esta serviría de “ventana de apariciones” del emperador, mientras que la ejecutada lo sería de la emperatriz, función enfatizada por la ausencia de antepecho y la existencia de sendas plazas ante las referidas fachadas. ROSENTHAL, Earl, E., *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 269-270.

⁷⁶ En San Lorenzo se entiende perfectamente su necesidad, al introducirse un orden completo con entablamiento continuo sobre el frente de las capillas, queriendo mantener la misma altura en sus pilastras y las columnas de la nave. En Santo Spirito, donde las capillas coinciden con los arcos de la nave, realmente no serían necesarios. El referente último para esta solución de entablamiento fragmentado parece ser el Mausoleo de Santa Constanza en Roma.

⁷⁷ IBORRA, Federico, 2017 (nota 1). Remitimos a la bibliografía de este artículo para los datos sobre los tres autores.

⁷⁸ Según Paoletti, de su primera esposa Mauro Codussi tuvo un hijo, cuyo nombre se desconoce, que siguió su profesión: PAOLETTI, Pietro, “Mauro Codussi”. En: THIEME, U. y BECKER, F., *Künstlerlexikon*, VII. Leipzig: E. A. Seeman, 1912, p. 159.



Fig. 6. Fernando Yáñez de la Almedina. *San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer* (h. 1515), (detalle).

el templete de la iglesia del Portillo de Zaragoza (1527). La posible relación de este artista con Valencia podría venir a través de Juan Francisco Pérez de Coloma quien, además de Consejero Real, era señor de la baronía de Elda en el Reino de Valencia. El escultor desaparece de la documentación aragonesa entre agosto de 1525 y finales de 1526, fechas en que la casa de Jerónimo de Vich estaba en construcción.

Finalmente, Gabriel Joly es el único de los tres autores que va a repetir columnas como las realizadas en Tauste, concretamente en el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536).⁷⁹ La relativa cercanía entre Teruel y Valencia hace plausible una estancia de este escultor francés afincado en Aragón, sobre todo si tenemos en cuenta el fallecimiento en 1531 de Luis Muñoz, autor del retablo de alabastro de la Resurrección en la catedral de Valencia (1529).

Teniendo en cuenta la semejanza de esta portada con la realizada por Juan de Salas para el coro de la catedral de Palma en 1526, la hipótesis más razonable para la portada del palacio Vich sería la segunda, sin descartar tampoco la colaboración de

Moreto en esas fechas. En todo caso, resultaría coherente con la idea de un patio de mármol labrado en 1515 y una puesta en obra mucho más tardía, con ideas diferentes a las originales.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos comprobado que es posible compatibilizar la cronología de en torno a 1515 propuesta por Joaquín Bérchez para el patio del palacio del Embajador Vich con la ejecución documentada del edificio hacia 1525. Las razonables dudas planteadas por Joan Gavara sobre las intenciones del barón de Llaurí de regresar a Valencia antes de 1521 y el carácter arcaizante del patio nos han hecho plantear la hipótesis de que el encargo partiría del canónigo y futuro cardenal Guillem Ramón de Vich, y que las trazas pudieran ser debidas a Fernando Yáñez de la Almedina, activo todavía en Valencia en la fecha referida. Este pintor, discípulo de Leonardo, habría conocido de primera mano el panorama artístico florentino antes de su llegada a Valencia, a finales de 1506, y en su obra introduce ventanas con frontones triangulares similares a las del *cortile* valenciano (Figura 6).

Por otro lado, el referente más probable para la serliana del patio del palacio Vich podría ser el Chiostro dello Scalzo, en Florencia. Proyectado seguramente por Giuliano da Sangallo tras su primera estancia en Roma, estaba terminado en 1509. Es cierto que por esas fechas Yáñez ya residía en Valencia y, por tanto, no lo pudo conocer de primera mano, lo que resulta coherente con el hecho de que el *cortile* de los Vich se resuelva mediante un arco sirio en lugar de una serliana ortodoxa. Sin embargo, cualquiera podría haber informado al pintor sobre la originalidad de esta novedosa obra. Por otro lado, Giuliano da Sangallo también estuvo en Roma entre 1513 y 1515, por lo que no puede descartarse que el propio arquitecto florentino comentase o desarrollase allí alguna idea similar, que a través Jerónimo de Vich o de cualquier otro medio pudiera llegar a Valencia.

En cuanto a la residencia de los barones de Llaurí, tras contrastar los inventarios de 1608 y 1657, la parcelación actual, la cartografía histórica y los croquis de los artesonados, se ha llegado a una restitución posible y probable, aunque con algunas incógnitas abiertas y, por tanto, sujeta a revisiones. No obstante, confiamos en que pueda servir para conocer y comprender mejor este edificio desaparecido de Valencia.

⁷⁹ Curiosamente Joly no emplea columnas como las descritas entre 1525 y 1532, año este último en el que se asocia con Juan de Moreto para la realización del retablo de la iglesia del Portillo de Zaragoza.