

En torno a la portada renacentista del palacio del embajador Vich en Valencia

Federico Iborra Bernad

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

Recepción: 04/05/2017, Aceptación: 15/07/2017, Publicación: 22/12/2017

RESUMEN

El palacio del embajador Vich fue uno de los principales edificios renacentistas de Valencia. A pesar de haber sido derribado a mediados del siglo XIX, el traslado de las piezas de su patio a las colecciones del Museo de Bellas Artes ha permitido su reconstrucción reciente y que haya sido objeto de varios estudios y monografías. Menor fortuna tuvo su singular portada principal, que solo conocemos por un grabado decimonónico y un pedestal hallado en 1999. El presente texto tiene por objeto profundizar en esta pieza desaparecida y proponer algunas hipótesis sobre su posible autoría e influencias.

Palabras clave:

Embajador Vich; arquitectura renacentista; Luis Muñoz; Gabriel Joly; Juan de Salas; Jerónimo Quijano; Diego de Siloé

ABSTRACT

On the Renaissance gateway of the palace of Ambassador Vich in Valencia

The palace of Ambassador Vich once stood as one of the main Renaissance buildings in Valencia. In spite of having been demolished in the mid-nineteenth century, pieces of the inner courtyard have recently been reconstructed and are the object of several studies and monographs after being transferred to the collections of the Fine Arts Museum. The palace's singular main gate, which we know only from a nineteenth-century engraving and a plinth found in 1999, has met a worse fate. This article aims to examine this missing piece in depth and propose some hypotheses about its possible authorship and influences.

Keywords:

Ambassador Vich; Renaissance architecture; Luis Muñoz; Gabriel Joly; Juan de Salas; Jerónimo Quijano; Diego de Siloé



Orígenes aragoneses de la portada del palacio del embajador Vich

El palacio del embajador Vich fue, sin duda, el edificio privado más emblemático del renacimiento valenciano¹. Tras su estancia en Roma desde 1507 como representante ante el papa de la monarquía hispánica, el barón de Llaurí, Jerónimo 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 familiar². 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 obra³.

Los elogiosos comentarios en los primeros libros para viajeros, como los de Richard Ford (1845)⁴, no impedirán la demolición del edificio en 1858. De esta lamentable pérdida han sobrevivido los mármoles del patio y tal vez proceda de allí también algún artesonado conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁵. Peor fortuna tuvo su portada principal, ejecutada en alabastro, que conocemos únicamente a través del grabado de Cecilio Pizarro (figura 1) sobre un dibujo de Joaquín Cabrera (h. 1850), y de la que apareció el pedestal derecho en la excavación arqueológica llevada a cabo en el solar en 1999. Quizá la fragilidad del material y el estado de deterioro superficial que se muestra en la estampa decimonónica le restó importancia frente al extraordinario patio de mármol de Carrara.

A partir del grabado de Pizarro, podemos comprobar que la portada se resolvía mediante un arco de medio punto flanqueado por pedestales con columnas de capiteles compues-

tos y fustes acanalados anillados al tercio, de los que colgaban guirnaldas. Todo el conjunto presentaba un rico tratamiento superficial de grutescos, con *candelieri* en las jambas, muy deterioradas, y lo que parece un motivo repetitivo de delfines encadenados en el friso y en el arco. Aparte de su riqueza decorativa y su belleza intrínseca, de poder confirmarse su cronología hacia 1526, constituiría un hito importantísimo dentro de una tipología bastante más original de lo que pueda parecer en un primer momento.

Portadas a modo de arco triunfal y columnas con guirnaldas en Levante y Andalucía

La relación compositiva de la portada del palacio del embajador Vich con los arcos de triunfo romanos es más que evidente y está potenciada además por el anómalo y exagerado espesor que, en el dibujo decimonónico, se da al propio arco⁶. Dejando aparte algún caso singular, como el arco de Castelnuovo en Nápoles, sus precedentes renacentistas no son tan numerosos como cabría esperar, puesto que las portadas italianas del *quattrocento* y primer *cinquecento* suelen presentar pilastras o, como mucho, columnas abalaustradas. Rosenthal, por ejemplo, al analizar esta tipología, remite genéricamente a precedentes lombardos y establece un posible momento de transición en las portadas de la catedral de Como⁷. Entre ellas, la más parecida a un arco triunfal es la Puerta de la Rana, que, ejecutada en 1507, resulta más bien tardía, por lo que creemos que el diseño podría tener sus orígenes en la arquitectura doméstica, con ejemplos como los realizados por Giovanni Pietro da Rho en el Palazzo Landi de Piacenza

(1482-1483) y en el Palazzo Stanga de Cremona (1490), este último actualmente en el Museo del Louvre. En todo caso, las tres presentan columnas abalaustradas o «monstruosas», como las denominaba Diego de Sagredo en 1526.

En paralelo a estas primeras obras de ascendencia lombarda, debió desarrollarse un diseño más ortodoxo, como el que representa la portada del Palazzo Baldassini en Roma, construido por Antonio de Sangallo entre 1516 y 1519⁸. Esta, a su vez, podría derivar de la primitiva entrada al gran patio del Palacio Apostólico, que conocemos por dibujos del siglo XVI como el de Maerten van Heemskerck (h. 1533/1534), conservado en la Biblioteca Albertina de Viena (n.º 31681). La pieza se ubicaba en la parte del conjunto construida por el veneciano Pablo II (1464-1471), aunque realmente fue erigida en tiempos de Inocencio VIII (1484-1492)⁹. Coetáneo y muy similar sería el arco del patio del Palazzo de Governo de Ancona, ejecutado según diseño de Francesco di Giorgio hacia 1493, si bien en este caso su diseño deriva del primer arco exterior, realizado por Pietro Amoroso en 1470 pero resuelto con pilastras en lugar de columnas¹⁰.

En el mundo hispánico, la pervivencia de las influencias lombardas generalizará el uso de columnas abalaustradas hasta bien entrado el segundo cuarto de siglo XVI, y las primeras obras llevadas a cabo por maestranzas locales suelen resultar deformes y mal proporcionadas. Incluso en grandes obras concebidas por artistas formados en Italia, como pueda ser Diego de Siloé en el caso de la Escalera Dorada de la catedral de Burgos (1519-1522), la innovación se centra más en el repertorio decorativo que en la composición¹¹. En este contexto, la portada del palacio del embajador Vich, fechable hacia 1526, destacaría por ser una obra extremadamente refinada y ortodoxa, aunque algo obsoleta para el panorama romano de su tiempo.

Entre las pocas piezas parangonables en España con la que nos ocupa, cabría destacar la portada del desaparecido coro de la catedral de Palma, trasladada de posición por Gaudí a principios del siglo XX (figura 2). Su autor fue el aragonés Juan de Salas, quien firmó, el 22 de febrero de 1526, el contrato para construirla a partir de una traza presentada junto al mismo¹². Por aquellas fechas, Salas había concluido una colaboración de dos años con Damián Forment, aunque antes trabajó junto a Gil Morlanes en el retablo mayor de Santa María de Tauste (1520-1524), sobre el que trataremos más adelante. En todo caso, estaríamos hablando de un artista formado dentro de la extraordinaria retablistica aragonesa del momento.

El parentesco de la portada de Palma con la del palacio Vich es patente en algunos detalles,

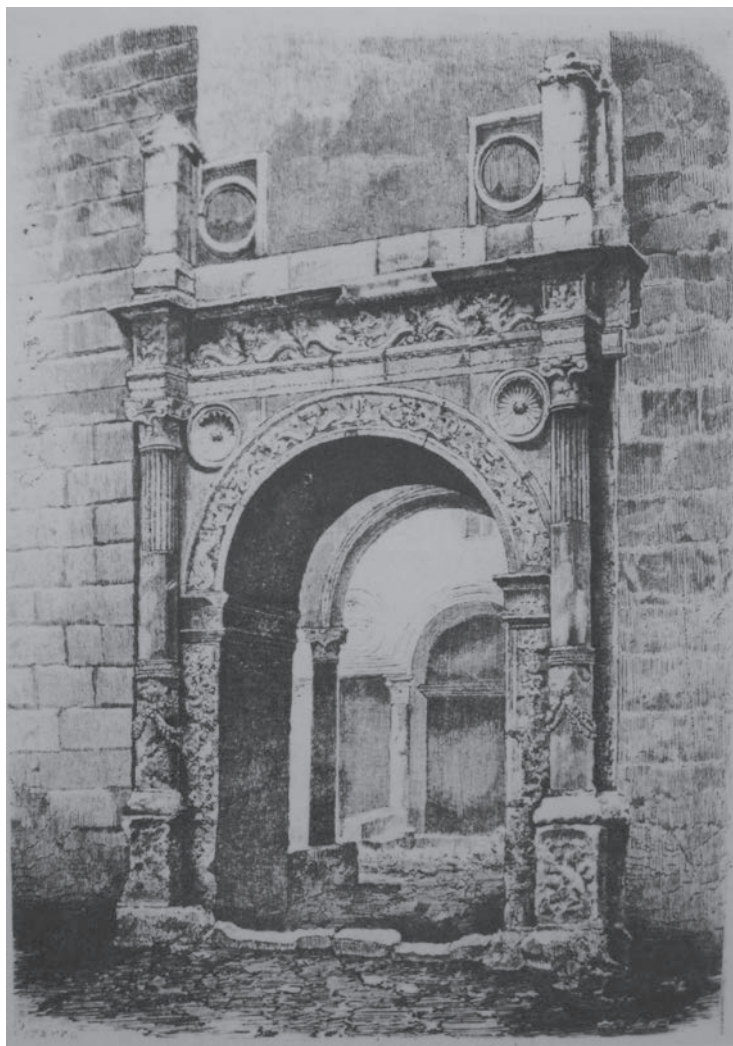


Figura 1. Portada del palacio del embajador Vich (h. 1525) en Valencia, según grabado de Cecilio Pizarro.

como el anillado con festones en el tercio inferior de las columnas, la presencia de angelotes en los pedestales y la composición de franjas decorativas en jambas, friso y arco. También las volutas del orden corintio, aunque aquí no están invertidas, nacen del centro de los capiteles. A pesar de ello, descartamos a Salas como autor de la pieza valenciana ante la recargada estética de la obra mallorquina, que, además, muestra una articulación más compleja, con elementos propios del lenguaje de Forment como las anchas retropilastras y los festones en los pedestales, presentes ya en el sotabanco para el retablo del Pilar de Zaragoza (1509-1512). Las otras guirnaldas, adheridas en la parte alta de los fustes, resultan muy novedosas y podrían entenderse como derivadas de las que decoran columnas abalaustradas en obras aragonesas coetáneas, como la portada de Santa María de Calatayud, de Juan de Talavera y Esteban de Obay (1525-1528)¹³.



Figura 2.
Portada del coro (1526) en la catedral de Palma de Mallorca.

Además de sus nexos aragoneses, la portada del coro de Palma tiene un inquietante aire de familia con la de la iglesia de San Miguel en Andújar (Jaén), fechada gracias al escudo del obispo Esteban Gabriel Merino entre 1523 y 1535. Particularmente nos llaman la atención dos detalles muy concretos que se repiten en ambas: las desmesuradas retropilastras, cuyo relieve se transmite al entablamento, y sobre todo la continuidad del remate superior del pedestal de la columna en la jamba de la puerta, una solución extraña que deriva de una lectura literal del arco triunfal de Septimio Severo en Roma¹⁴. No son los únicos, pues también podemos referir la decoración de angelotes en el arco o el anillado de los fustes en su tercio inferior. Se ha atribuido esta portada de Andújar a Juan López de Velasco o a Jerónimo Quijano, quienes hasta

1525 estuvieron trabajando junto al alemán Gutierre Gierero en el coro de la cercana catedral de Jaén¹⁵. Posteriormente los dos escultores se trasladaron a Murcia para colaborar con Jacopo Torni, yerno de Velasco, que ese mismo año comenzaba la cajonería renacentista de la sacristía de la catedral¹⁶. El italiano falleció en 1526 y Quijano le sucedió como maestro mayor en Murcia, debido a lo cual López de Velasco se trasladó con su hija y sus nietos a Granada¹⁷.

Palma de Mallorca y Murcia no están tan lejos, por lo que es plausible pensar en un intercambio de ideas entre Salas y Torni o Quijano en 1526. De hecho, la descuidada composición de la portada de Andújar hace pensar que esta sea copia de la mucho más ortodoxa de Palma, y no al revés. No sería descabellado pensar que López de Velasco, al abandonar Murcia, hubiera regresado por Jaén antes de trasladarse a Granada. En todo caso, en la cajonería murciana, las columnas del cuerpo superior poseen amplias retropilastras, como las vistas en Andújar y Palma, y algunos de sus fustes presentan las mismas guirnaldas, pero aquí con un anillado doble, con lo que conforman una franja de transición. Esta solución, que no se repetirá en otras obras murcianas¹⁸, es similar a uno de los dibujos de Tullio Lombardo conservado en la Galería de los Uffizzi de Florencia y nos estaría remitiendo al mundo véneto del que procede este motivo, que comentaremos más adelante¹⁹.

Una variante de las columnas de Palma sería la composición mediante anillado a un tercio del fuste y únicamente guirnaldas altas, como encontramos en la Capilla de la Resurrección de Valencia, promovida por el escribano municipal Gaspar Eximeno. Gracias a la documentación publicada por Reyes Candela Garrigós, sabemos que esta se contrató en junio de 1529 a los maestros Luis Muñoz, Joan Baptista Corbera y el «mestre Jagnes, picapedrer»²⁰. Las afinidades entre ambas piezas podrían explicarse por la proximidad geográfica y sobre todo por el hecho de que tanto Salas como Muñoz coincidieron en el taller aragonés de Damián Forment.

Tratamiento análogo reciben los órdenes de la capilla mayor de la catedral de Granada, obra proyectada en 1528 por Diego de Siloé y ejecutada en las décadas siguientes (figura 3), si bien el anillado se transforma en repisas para la imagería y coincide con las impostas de los arcos laterales. Según Fernando Marías, la obra granadina, destinada a enterramiento del emperador y proyectada con planta circular a modo de *martyrium* romano, parece estar adoptando intencionadamente las guirnaldas y otros motivos alegóricos propios de un edificio resurreccional y triunfal²¹, algo que también se aplica a la realización valenciana. Estas guirnaldas no

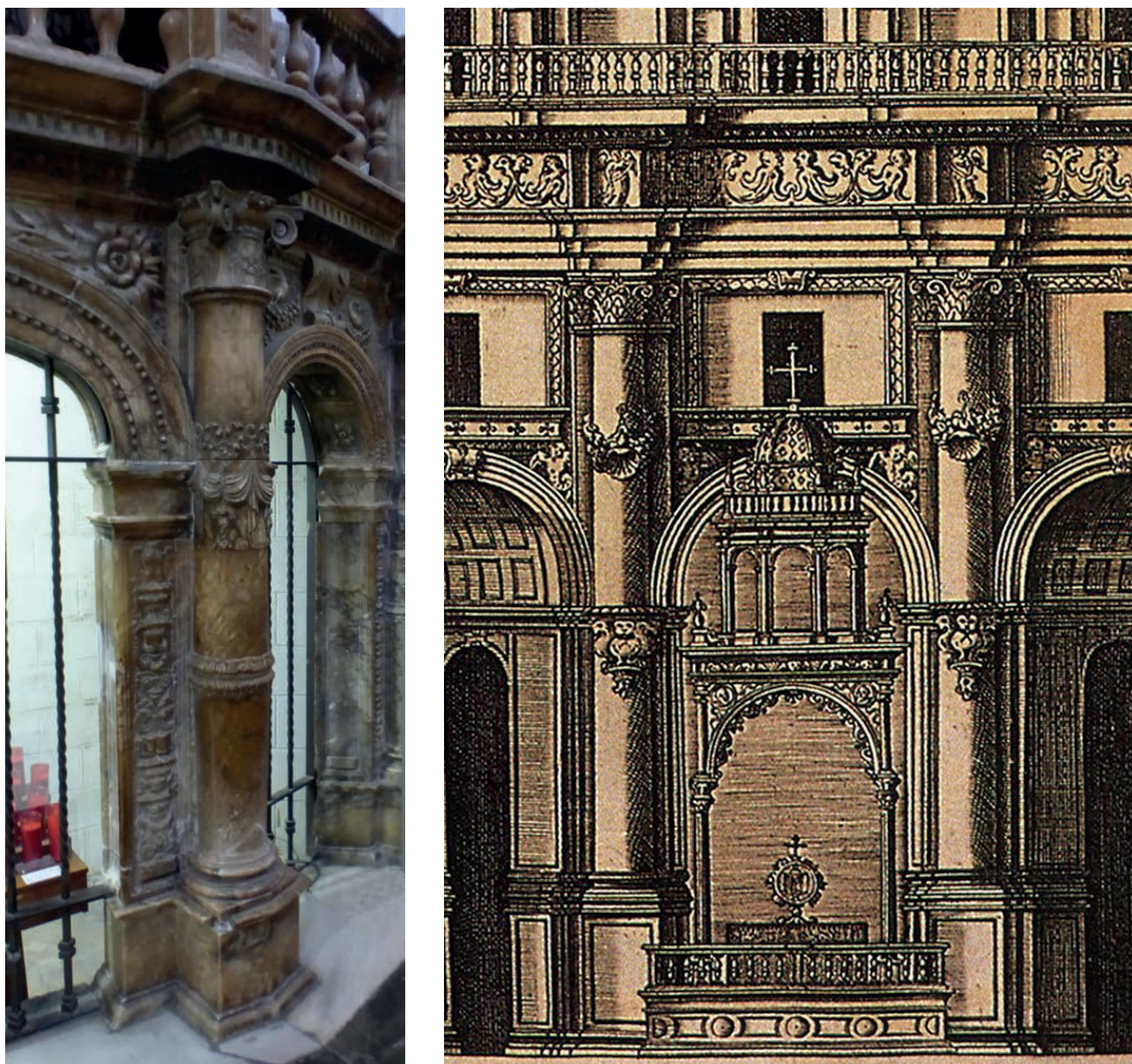


Figura 3. Comparación entre las columnas de la Capilla de la Resurrección (1529) en Valencia y la capilla mayor (1528) de la catedral de Granada, según Heylan.

aparecen en las obras anteriores de Siloé, por lo que no resulta descabellado vincularlo con los experimentos artísticos desarrollados entre Valencia, Palma y Murcia. El nexo podría haber sido Juan López de Velasco, trasladado a Granada después de haber trabajado en la cajonería de la catedral de Murcia, aunque no podemos descartar otros orígenes. Igualmente, cabría preguntarse si existió una relación directa de la capilla valenciana con el panorama granadino, tal vez a través del enigmático *mestre* Jagnes, cantero de origen claramente castellano²².

Al hablar de la catedral granadina, Rosenthal insiste principalmente en el aspecto triunfal del templo, interpretándolo como una

victoria espiritual de la cristiandad, reflejada expresamente en la inscripción conmemorativa sobre la Puerta del Perdón (figura 4)²³. Y es precisamente en esa puerta, ejecutada después de 1530 siguiendo el modelo de los arcos triunfales romanos, donde Siloé coloca guirnaldas aproximadamente a mitad del fuste, con lo que se suprime ya totalmente el anillo inferior. El mismo motivo se repite en el cuerpo bajo de la portada lateral de la catedral de Plasencia (1538-1548), atribuida también al mismo Siloé. En la del Salvador de Úbeda (1540), ejecutada por Vandelvira a imitación de la granadina²⁴ y, sea por influencia castellana o por evolución de modelos locales, volverá a Valencia en el cru-



Figura 4.
Puerta del Perdón en la catedral de Granada (post. 1528).

cerro del antiguo Hospital General (1545), de Gaspar Gregori.

Vinculada con toda esta simbología funeraria podría estar la solución de los soportes del cuerpo alto en el sepulcro del virrey Juan de Lanuza en Alcañiz, contratado por Damián Forment en 1537. Realmente aquí los fustes son abalaustrados, no ajenos al panorama aragonés, pero por sus proporciones y su configuración recuerdan bastante a las columnas anilladas de la Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia. Esta semejanza podría no ser casual, pues Forment había enviado a Valencia en 1535 al joven Gregorio Pardo, hijo de Felipe Vigarny, para ejecutar el relieve figurativo que preside la capilla valenciana²⁵. Si las cosas fueron así, tal vez podríamos hablar del viaje completo de ida

y vuelta de un motivo desarrollado inicialmente en Aragón, que habría evolucionado en Levante y alcanzaría su máximo apogeo y significado en Granada.

Orígenes aragoneses de la portada del palacio del embajador Vich

En un artículo reciente, la profesora Mercedes Gómez-Ferrer planteó muy razonablemente la posibilidad de que, detrás de la portada del palacio Vich, estuviera la figura de Luis Muñoz, hijo del maestro de obras municipal Agustín Muñoz, dadas las similitudes formales y materiales entre esta y la Capilla de la Resurrección, así como la probada relación de las familias del artista y del comitente²⁶. A diferencia de su padre, experto en albañilería, Luis Muñoz se nos presenta como un hábil tallista en madera que estuvo detrás de la ejecución de las primeras obras plenamente renacentistas de Valencia, como el órgano de la catedral (1510-1513) o los moldes para los yesos de la Capilla de Todos los Santos en la Cartuja de Portaceli (1510) y la Capilla de la Generalidad (1511-1514)²⁷.

No conocemos otras obras de Luis Muñoz en alabastro, aunque un hijo suyo homónimo firmaba, en septiembre de 1524, un convenio de colaboración por cinco años en el taller del prestigioso escultor Damián Forment, activo en esos años en Zaragoza y, desde 1527, en Tarragona²⁸. Este segundo Luis Muñoz podría haber sido el responsable último de la Capilla de la Resurrección, ejecutada a su regreso a Valencia en 1529. Por su parte, en agosto de 1526, el «carpintero» Luis Muñoz aparece documentado como testigo en la compra de una carga de yeso para el palacio Vich²⁹. Hay, por tanto, pruebas documentales que vinculan a los Muñoz con la residencia que nos ocupa, aunque no son suficientemente explícitas como para confirmar la autoría de la portada.

Tanto en el palacio Vich como en la Capilla de la Resurrección aparecían elementos decorativos muy singulares y novedosos, como los anillados y las guirnaldas o festones colgando de las columnas. Sin embargo, en ambas obras se resuelven de manera diferente. Por ejemplo, los capiteles de la primera presentaban volutas invertidas, frente a la solución más ortodoxa de la Capilla. A nivel de ejecución formal también puede comprobarse que las armerías talladas en el pedestal, hallado en 1999 en la excavación del solar del palacio³⁰, resultan mucho más planas que los frutos labrados por Muñoz en un elemento equivalente como la balaustrada de la Capilla.

El pedestal recuperado presenta, además, la particularidad de incluir en una de sus caras un



Figura 5. Comparación entre el sotabanco del retablo de Santa María de Tauste (1520-1525) y el pedestal hallado en 1999 en las excavaciones del solar del palacio del embajador Vich.

angelote sobre las armerías. Es un motivo muy original y extraño en el área valenciana, cuyos precedentes pueden rastrearse en ámbito aragonés³¹. Aparece resuelto de manera muy similar en el sotabanco del retablo de Santa María de Tauste (figura 5), una pieza de gran interés, porque en el banco y el primer cuerpo del mismo también se labraron tempranísimas columnas con guirnaldas similares a las del palacio Vich, aunque sus capiteles presentan un diseño más convencional. Igualmente encontramos en Tauste los mismos motivos repetitivos de acantos entrelazados que se insinúan en el friso y en el arco del palacio valenciano³².

Para entender el retablo de Tauste, hay que analizar la historia de su ejecución y relacionarlo con la coetánea Capilla de San Miguel en la catedral de Jaca³³. El retablo fue contratado el 22 de noviembre de 1520 por Gil Morlanes el Joven y el francés Gabriel Joly, quienes poco antes habían formado una sociedad para repartirse los encargos que recibieran. Suele considerarse que el primero habría sido responsable del diseño general y de la mazonería, mientras que el segundo, mucho más hábil como escultor, se dedicó a labrar la mayoría de las imágenes³⁴. El 25 de abril de 1521, Morlanes delega su parte del trabajo en Juan de Salas, acordando cederle parte de los encargos que contrate en el futuro, y al día siguiente firma la ruptura de su sociedad con Joly.

Los tres seguirán ejecutando el retablo, aunque, el 2 de agosto de 1521, Morlanes se comprometía a colaborar, junto con Salas, en la Capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, comenzada poco antes por Moreto. El banco del retablo de Tauste se colocaba en mayo de 1522, y entre junio de ese año y octubre de 1523, Morlanes y Salas se centraron en el proyecto jacetano. El 7 de junio de 1524, Morlanes y Joly firman el último albarán por la obra de Tauste, aunque la parte asignada al primero no estaba concluida y tuvo que solicitar ayuda a Moreto (según la documentación, las cuentas entre los dos se liquidaron en agosto de 1525). Sería, por tanto, plausible que, después de esa fecha, alguno de sus autores pudiera haber trabajado en la portada de Valencia.

El retablo de Tauste y la capilla de Jaca son dos hitos importantísimos dentro de la retablística renacentista aragonesa, porque van a suponer la introducción de un importante repertorio de raigambre toscano-lombarda, según modelos de finales del *quattrocento* e inicios del *cinquecento*. El florentino Juan de Moreto, nombrado como *architector* en la documentación de la capilla de Jaca, con toda seguridad habría traído consigo muestras y dibujos, que empujarían a otros artistas como Morlanes, conocedores de antemano de las nuevas directrices estéticas³⁵. Esta evolución es patente y, de hecho, ninguna



Figura 6. Comparación entre las columnas del retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536) y las de la portada del palacio del embajador Vich.

de las novedades que nos interesan está presente en el retablo que Morlanes y Joly realizaron poco antes (1520) para la Capilla de Santiago —hoy de San Agustín— en la seo de Zaragoza. Moreto parece, por tanto, ser el introductor de las columnas anilladas con guirnaldas y pañuelos colgados en su tercio inferior, aunque en sus obras este elemento se pierde entre la abigarrada decoración de enramado con que cubre los dos tercios superiores de su fuste y que contrasta con el elegante acanalado que encontramos en Tauste y en la portada valenciana.

El tema de las columnas con guirnaldas es poco común en el Renacimiento italiano, y todavía más si las buscamos resueltas de la manera en que se despliegan en el palacio del embajador Vich y Tauste, anilladas en el tercio inferior de una columna acanalada³⁶. Fueron usadas de forma muy similar por Pietro Lombardo en la Casa Olzignani de Padua (1466) y, giradas, en

la tumba del dux Andrea Vendramin (+1478), dentro de la veneciana iglesia de los santos Giovanni e Paolo. El mismo Lombardo trabajó con columnas anilladas en otras obras venecianas, aunque sin guirnaldas y con resultados diferentes³⁷. Aparecen nuevamente en las columnas de la logia central del segundo piso en el patio del Palacio Ducal de Venecia, reconstruido tras el incendio de 1483 por el veronés Antonio Rizzo, pero de cuya obra se hizo cargo Pietro Lombardo a partir de 1498³⁸.

Las guirnaldas serán frecuentes en el Renacimiento francés³⁹, pero, en el caso que nos ocupa, la cronología, la ortodoxia en la articulación compositiva y la presencia de otros elementos de raigambre véneta nos hacen decantarnos por la vía italiana antes que por la francesa⁴⁰. En este último aspecto podemos señalar, además, que Miñana y Sarriá observaron que la organización de algunos motivos ornamentales del sotabanco del retablo de Tauste (máscara, dragones, aves, candelabro, cartela y roleos) es similar a la dispuesta en alguno de los paneles decorativos de Santa Maria dei Miracoli en Venecia, realizados por el taller de Pietro Lombardo⁴¹. Por otro lado, en el referido patio del Palacio Ducal de Venecia, encontramos precedentes de los tondos avenerados que aparecen en la portada del palacio del embajador Vich, poco frecuentes en el panorama del *quattrocento* italiano⁴², que se repiten en las fotografías de la desaparecida portada de la casa Coloma de Zaragoza (ca. 1528-1535)⁴³.

Después de Tauste, aparecen fustes con guirnaldas resueltos del mismo modo en el piso principal del retablo de la Asunción de la catedral de Teruel (1532-1536), obra contratada por Gabriel Joly en solitario (figura 6), donde se repite, además, la idea de los angelotes coronando los relieves del sotabanco⁴⁴. En este caso, además, los capiteles sí que presentan volutas invertidas similares a las del palacio Vich que, aunque no se emplearon en Tauste, formaban parte del repertorio usado por Juan de Moreto en la ya comentada Capilla de San Miguel de Jaca o en el órgano de la basílica del Pilar de Zaragoza (1529)⁴⁵.

¿Cuál de los escultores de Tauste pudo diseñar la portada del palacio Vich? Gabriel Joly sería un buen candidato, vista su obra posterior en Teruel, pero, en los retablos en que trabajó entre 1525 y 1532, los soportes se resuelven siempre mediante columnas abalaustradas, quizá porque en ellas el diseño de la mazonería corrió a cargo de Esteban Obray⁴⁶. En todo caso, no debe pasarse por alto que, en octubre de 1532, Joly se comprometía con Juan de Moreto para realizar la imaginería del desaparecido retablo mayor de la iglesia de El Portillo de Zaragoza, que, en sus pisos altos, sí presentaba

columnas «de dos tercios», aunque «revestidas al romano»⁴⁷. No sería, por tanto, descabellado pensar en la obra de Teruel como una derivación de esta efímera sociedad con Moreto, más que una continuidad del repertorio desplegado en Tauste una década antes.

La otra alternativa sería pensar en su compañero Gil Morlanes el Joven, tal vez en compañía de Juan de Moreto. El artista aragonés se habría formado trabajando en la portada de alabastro de Santa Engracia de Zaragoza junto a su padre, escultor del rey, y hay constancia documental de que realizó retablos y sepulcros de este material después de 1525. Por otro lado, las relaciones paternas con personalidades del entorno real habrían favorecido para Morlanes una clientela de altos cargos administrativos⁴⁸, lo que podría relacionarlo directa o indirectamente con la figura del embajador Vich. Casi toda su obra se ha perdido, aunque en el Museo de Zaragoza se conservan dos magníficas columnas anilladas de alabastro, procedentes del templete de la iglesia del Portillo (1527) que, por su abigarrada decoración, recuerdan más a la obra de Moreto que a la de Joly⁴⁹.

Hay otras circunstancias que podrían respaldar la autoría de Morlanes para el palacio Vich. Anteriormente, hemos hecho referencia muy de pasada a la desaparecida portada de la casa Coloma de Zaragoza (figura 7), cuyos tondos avenerados eran similares a los vistos en Valencia. Además de esto, la composición general de la pieza o sus generosas impostas les otorgan un aire de familia indiscutible y sus proporciones resultan bastante más creíbles que las del grabado de Pizarro, demasiado esbeltas. Es más que probable que ambas fueran trazadas por la misma persona, aunque una se ejecutó en alabastro y se enriqueció con grutescos y candelabros, de modo arcaizante, y la otra responde plenamente a la sobria estética del *cinquecento*. Su austeridad formal podría relacionarse con la llegada a Zaragoza de los primeros tratados ilustrados de arquitectura y, de hecho, el orden jónico de la casa Coloma está claramente tomado de la edición vitruviana de Cesariano (1521)⁵⁰.

El enorme parecido entre ambas portadas podría no ser casual, ya que, como recuerda Gómez Urdáñez, el aragonés Juan Francisco Pérez de Coloma fue secretario del Consejo Real y señor de la baronía de Elda en el Reino de Valencia, por lo que, con toda seguridad, tuvo contacto con Jerónimo de Vich y pudo llegar a conocer su casa⁵¹. Ambos personajes debieron emprender la remodelación de sus residencias de manera casi simultánea y pudieron intercambiar ideas y artistas. La documentación conservada relativa a la casa Coloma corresponde al período 1528-1534, pero ya en 1526 dos de sus



Figura 7.
Portada de la desaparecida casa Coloma en Zaragoza (h. 1528-1535).

techumbres son señaladas como referente para la nueva casa de Miguel Velázquez Climent, por lo que se ha supuesto que antes de esa fecha hubo una primera etapa de reforma⁵².

Podría avalar esta relación el hecho de que los artesonados de la casa Coloma, referidos en el documento de 1526, presentan un diseño muy similar al de la Sala Dorada Grande del Palacio de la Generalidad en Valencia y a otro techo coetáneo conservado en la residencia de los duques de Segorbe, actualmente sede del Ayuntamiento de esta localidad⁵³. Este modelo, que parece más aragonés que valenciano⁵⁴, podría responder a la expresión «techo de casetones cuadrados con adornos en las carreras», con que se describe el que hubo en una de las estancias del palacio del embajador Vich⁵⁵.

Volviendo al tema que nos ocupa, debemos señalar que Gil Morlanes el Joven aparece documentado como autor de decoraciones en la casa Coloma y que Gómez Urdáñez le ha atribuido la factura de la portada⁵⁶. Aparte de eso, participó en tasaciones y peritajes dentro del proyecto, lo que podría estar indicando incluso



Figura 8.
Portada de la iglesia de Santa María, en Onteniente (h. 1530).



Figura 9.
Portada del desaparecido palacio de los duques de Mandas en Valencia.

una responsabilidad última en la planificación y diseño de toda la actuación⁵⁷. La relación entre Coloma y Morlanes debió ser estrecha, pues sus padres fueron grandes amigos⁵⁸, y el escultor labró en 1524 el retablo de alabastro para la capilla de los Coloma en el convento de Jerusalem, en Zaragoza. Por otro lado, de entre todos los maestros relacionados con Jaca y Tauste, Morlanes es el único que también trabajó como constructor o arquitecto, remodelando la iglesia de San Miguel de los Navarros (1517-1520) y realizando obras en los castillos de Güesa (1520) y de Segura (1520-1524). Si a esto añadimos que se desconoce su actividad entre agosto de 1525 y finales de 1526⁵⁹, precisamente el momento en que se estaba reformando la casa de los Vich, quizá no resulte nada descabellado proponerlo como responsable de la portada valenciana. Una posible estancia de Morlanes en Valencia por estas fechas podría explicar la presencia en Palma, desde febrero de 1526, de su antiguo colaborador Juan de Salas.

Algunas portadas herederas del palacio del embajador Vich

Si nuestra hipótesis anterior es correcta, las primeras portadas emparentadas con la del palacio del embajador Vich podrían haber sido las de Palma y Andújar, tras las que destacaríamos por su especial relación la casa de los Coloma (h. 1528-1535) con sus propias secuelas en las casas zaragozanas de Miguel Velázquez Climent (1532-1533), Miguel Donlope (1537-1538) y, años más tarde, los ayuntamientos de Jaca y Alcañiz⁶⁰.

Dentro del ámbito valenciano, el paralelo más directo de la portada del palacio Vich es la realizada en la iglesia de Santa María de Onteniente hacia 1530 (figura 8)⁶¹. Se le atribuye al cantero francés Benoit Augier, responsable de las bóvedas del templo (1518-1530) y autor probablemente también de la escalera del palacio de los Sancho en la misma localidad⁶².

Podríamos extender la influencia tipológica a otras dos obras realizadas con posterioridad

en la misma ciudad de Valencia: la del palacio de los duques de Mandas y la desaparecida del palacio del barón de Náquera. La primera (figura 9) presenta una composición similar a la que nos ocupa, aunque la decoración varía y los netos del arco se encuentran ocupados por medallones con retratos, como suele ser habitual en la tradición del *quattrocento* italiano y en sus ecos hispánicos. La factura es bastante tosca, pero plantea en tierras valencianas un modelo decorativo paralelo al del palacio Vich, que tendrá incluso una mayor aceptación.

Aunque durante mucho tiempo el edificio perteneció al linaje de los Maza de Lizana, hay razones para considerar que no fuera la casa primitiva de esta familia, sino la residencia privada de Ramón Ladrón de Vilanova y Rocafull (+1557), señor de Castalla y Ayora, quien recibirá las posesiones de los Maza de Lizana en 1548⁶³. Este dato es importante, porque el señor de Castalla contrajo matrimonio con Luisa de Vich, hija del embajador⁶⁴, lo que quizás podría explicar una similitud intencionada de esta portada con la realizada en la casa paterna⁶⁵.

En cuanto a la portada de la casa del barón de Náquera (figura 10), edificio situado a espaldas de la parroquia de San Lorenzo, conservamos únicamente un dibujo de Antonio Suárez y este elocuente comentario:

Esta portada, según se advierte, es muy antigua, pues aunque el escudo lo juzguemos de tiempos de los Reyes Católicos, no por esto debe juzgarse de este tiempo la portada, pues se advierte que para colocar el escudo se rompió la cornisa, según se nota en las figuritas del friso, que quedaron solo las piernas en el friso, y lo restante de los cuerpos se quitó para colocar el dicho escudo, lo que no juzgo se hubiera executado á ser todo de un mismo tiempo hecho. La escultura, aunque gastada, demuestra un todo muy bueno, y las dos figuras que están en los tímpanos están muy bien dibujadas, muy semejantes á las que se ven en las obras de Micael Angel⁶⁶.

Dejando aparte las desafortunadas disquisiciones cronológicas⁶⁷, sí que destacaremos la apreciación de Suárez en cuanto a la calidad de la ejecución, ya que el erudito platero valenciano fue discípulo del pintor y escultor Luis Domingo y alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por lo que sabía bien de qué hablaba. Efectivamente, las figuras reclinadas de los tímpanos miran hacia el exterior, por lo que no responden al modelo canónico de las victorias aladas de los arcos triunfales romanos, sino a los diseños de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1511), que tendrían una gran reper-



Figura 10. Portada del desaparecido palacio del barón de Náquera en Valencia, según A. Suárez.

cusión en la arquitectura italiana a partir de la década de 1530⁶⁸.

Esta portada valenciana podría relacionarse con la figura de Jacopo Torni, maestro de obras de la catedral de Murcia entre 1522 y 1526, quien conocía de primera mano los frescos de la Capilla Sixtina al haber sido, según recuerda Vasari, uno de los colaboradores de Miguel Ángel para su realización⁶⁹. No obstante, parece más prudente plantear una cronología posterior y quizás vincularla a la figura de Jerónimo Quijano quien, a pesar de no gozar de tanta libertad como su predecesor para trabajar fuera de la diócesis de Cartagena, aparece documentado residiendo en la ciudad de Valencia en 1536⁷⁰.

En el dibujo de Suárez, comprobamos además la existencia de retropilastras detrás de las columnas, particularidad propia de varias obras de Jerónimo Quijano y su círculo. Igualmente, la riqueza decorativa del friso y los netos contrasta con la sobriedad del resto de la portada, como ocurre en aquellas y en la anteriormente comentada portada de Andújar, atribuida también al mismo artista. Por último, en la pieza jienense y en el dibujo de Suárez se observa un pequeño plinto sobre el que se eleva el pedestal de la columna, solución poco frecuente que podría confirmarnos una relación directa entre ambas.

Aparte de estas tres portadas, a lo largo del siglo XVI se desarrollarán múltiples secuelas del modelo inspirado en el arco de triunfo, en las que no vamos a entrar aquí. Más interés tiene rastrear el éxito en la arquitectura posterior de las columnas anilladas con guirnaldas que, ya descontextualizadas, encontramos repetidas entre las ventanas del piso superior de la fachada del hospital de Játiva, fechable en el segundo cuarto del siglo XVI⁷¹. Sorprendentemente, aparecen fustes similares en varias portadas burgalesas de entre 1540 y 1550, vinculadas a la figura de Juan de Vallejo⁷², y no son muy diferentes los usados en obras coetáneas de Rodrigo Gil de Hontañón, como la portada sur de la iglesia de Santiago de los Caballeros, en Medina de Rioseco (1547), y los cuerpos superiores de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (1543-1553). Sería interesante comprender las circunstancias concretas que llevaron a introducir dicho motivo en la vieja Castilla y las razones de su éxito, pero escapa ya de nuestros objetivos.

¿Y por encima de la cornisa?

Hasta ahora hemos analizado la portada del palacio del embajador Vich hasta el nivel de su cornisa, pero por encima de ella el grabado de Pizarro representa restos de una franja compuesta por losas con tondos lisos y flanqueada por unos pedestales a eje de las columnas inferiores, bastante más esbeltos que los del cuerpo inferior. Todo ello se caracteriza por su gran simplicidad y limpieza de líneas, en evidente contraste con lo ejecutado por el anónimo responsable de la parte inferior. Además, esta franja que estamos comentando resulta ajena a la composición de la retabística de la época y tampoco la encontramos en portadas aragonesas coetáneas de más de un piso, como Santa Engracia de Zaragoza o Santa María de Calatayud. Es por ello que consideramos que se trata de una ampliación atribuible a un autor distinto.

El problema es más interesante de lo que parece a primera vista, porque los esbeltos pedestales superiores y el pequeño plinto que los eleva para tener mejor visibilidad están proporcionados como los áticos de los arcos de triunfo de Constantino o Septimio Severo⁷³. También los tondos podrían estar inspirados en el Arco de Constantino en Roma y, en todo caso, los encontramos en una de las variantes del proyecto de Antonio de Sangallo para la ordenación de la fachada del atrio de San Pedro (h. 1536)⁷⁴ y, de manera muy similar a la que nos ocupa, en el cuerpo superior de la tumba del dux Giovanni

Mocenigo en la basílica veneciana de los santos Giovanni e Paolo, completada en 1522 por Tullio Lombardo. En todo caso, se trata de una solución erudita y nada convencional, que no tiene paralelos en la arquitectura hispánica de la época. En ámbito valenciano, salvando bastante las distancias, el tema del ático reaparece en la portada de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela, de Jerónimo Quijano (1561-1564) o en la traza de Gaspar Gregori para la casa del General del Tall en Valencia (1571)⁷⁵. Podemos añadir la portada —ya del último cuarto del siglo XVI— de la Casa de la Sirena en Alfara del Patriarca, quizá la más parecida a la que nos ocupa, pero que desplaza los pedestales extremos del eje de los órdenes inferiores para adaptarse a la menor anchura de la ventana. Se trata de tres soluciones muy dispares que parecen confirmar un desconocimiento en el siglo XVI de la intención real para concluir la portada del palacio del embajador Vich.

¿Cómo se resolvería el cuerpo superior de esta portada? Las representaciones en los planos de Tosca (1704) y Fortea (1738) sugieren vagamente la existencia de algún elemento central, quizá un escudo o una hornacina, que sobresaldría por encima de la horizontalidad marcada por el ático. Es lo que de alguna manera sucede en la curiosa composición de la iglesia de Santo Domingo en Orihuela. Sin embargo, en el grabado decimonónico de Pizarro, observamos claramente un amplio vacío entre los muros de sillería, que abarcaba prácticamente la misma anchura del cuerpo inferior y que más bien parece corresponder a un segundo piso desaparecido, que formaría parte de un diseño mucho más ambicioso. No sería, por tanto, una simple ventana cegada, sino algo mayor. En este sentido, y a la vista del singular diseño del patio Vich, debemos recordar la hipótesis ya planteada por Earl E. Rosenthal de que sobre la portada del palacio se hubiera previsto un ventanal dispuesto a modo de serliana, similar a la ejecutada en el palacio de Carlos V en Granada⁷⁶. Por nuestra parte, querríamos añadir la coincidencia con la solución de la Puerta del Perdón de la catedral granadina, derivada inferiormente del arco triunfal romano y mucho más próxima a la composición que nos ocupa, cuyo segundo cuerpo queda también presidido por una serliana que en este caso es ciega (figura 4). Aunque de autores distintos (Pedro Machuca y Diego de Siloé), ambas piezas pudieron ser proyectadas hacia el año 1528 en la misma población y para el mismo comitente.

Sin pretender hacer un recorrido exhaustivo por la historia de la serliana, recordaremos que Bramante fue el primero que introdujo este motivo en el renacimiento romano, en ventanas

como las del coro de Santa María del Popolo (1505-1507) o de la Sala Regia del Vaticano (h. 1507). Rafael lo retomó para representar balconadas monumentales en los frescos de la Sala del Incendio del Borgo (1514-1517) y la Sala de Constantino (1517-1525), ejecutados ya por su discípulo Giulio Romano. No hay que pasar por alto que en la segunda pintura no se trata de serlianas ortodoxas, con arcos superpuestos sobre dinteles, sino del denominado «arco sirio», donde la moldura es continua⁷⁷.

Aunque inspirado en modelos de la antigüedad, el arco sirio es una solución muy rara en el renacimiento italiano, y Giulio Romano puede ser considerado como su introductor. En el mundo hispánico hay serlianas muy tempranas, como la del palacio de La Calahorra, pero se considera que el primer arco sirio que se construye es precisamente el del patio del palacio del embajador Vich. Después de este, encontramos el de la portada sur del mencionado palacio de Carlos V, proyectada hacia 1528 aunque levantada dos décadas después⁷⁸.

Frommel y Parada han puesto de manifiesto que en la Sala de Constantino no hay una, sino dos serlianas enfrentadas, por las que asoman las figuras del papa y el emperador. Estos autores consideran que los frescos fueron realizados por orden de Clemente VII (1523-1524) y que, como otras escenas de la misma estancia, simbolizan la preeminencia de la Iglesia frente al Imperio, dentro de una atrevida política papal que desembocaría en el Saco de Roma de 1527⁷⁹. Por su parte, Stiglmayr cree que el arco sirio del palacio de Carlos V no se relacionaría con obras italianas coetáneas y sugiere que haría referencia a edificios construidos por emperadores de procedencia hispánica, en un intento de acentuar la legitimación como emperador romano y rey español⁸⁰. Asumiendo este simbolismo áulico, por nuestra parte consideramos más razonable la tesis de Rosenthal, que propone como modelo el de las monumentales galerías del palacio de Diocleciano en Spalato, resueltas con la inclusión de varios arcos sirios⁸¹.

Las relaciones entre Jerónimo de Vich y la corte imperial fueron estrechas en esta época a través de la figura de fray Antonio de Guevara, predicador, cronista y consejero de Carlos I. Guevara fue el preconizador del mito imperial romano del monarca hispánico y estuvo presente en la estancia del verano de 1526, junto a Antonio y Juan Valdés, Juan Boscán y los embajadores italianos Andrea Navagero y Baldassare Castiglione, durante la que se decidió construir el palacio renacentista en la Alhambra. El erudito religioso también estuvo en Valencia en 1525 y en 1526 con motivo del levantamiento de los moriscos en la sierra de Espadán, admiró las ruinas



Figura 11.
Puerta lateral de la catedral de Plasencia (1538).

romanas de Sagunto y mantuvo correspondencia con Jerónimo de Vich a propósito de la interpretación de un epitafio romano hallado por el diplomático valenciano en Italia⁸². Por todo ello, es razonable pensar que desde la capital del Turia se podía estar al tanto del debate arquitectónico que se desarrollaba por las mismas fechas en relación con el palacio y la catedral de Granada, obras promovidas directamente por el emperador.

En este contexto, la hipótesis de la serliana sobre la portada del palacio Vich es muy sugerente y creemos que bastante plausible. Es evidente que la ampliación de esta obra nunca debió concluirse y que por ello no tuvo secuelas en el entorno valenciano, lo que nos permitiría afinar un poco más su cronología. Si asumimos que el cuerpo superior se debía ejecutar en alabastro, para armonizar con lo ya realizado inferiormente, la muerte de Luis Muñoz en 1531 podría explicar una súbita interrupción de los trabajos, perpetuada con el fallecimiento

del propio Jerónimo de Vich en 1535. El proyecto de esta ampliación inconclusa se podría haber gestado hacia 1530 o poco antes y no sería descabellado plantear incluso una posible participación de Diego de Siloé en las trazas, que proponemos basándonos en dos singulares coincidencias. La primera es el enorme parecido entre los extraños tondos vacíos que decoran el ático de la portada valenciana y los utilizados por Siloé en el friso de la entrada lateral de la catedral de Plasencia, comenzada en 1538 (figura 11). Estos elementos están ya presentes en el diseño de las impostas del segundo cuerpo de la Puerta del Perdón granadina, sobre las hornacinas, aunque en su tardía ejecución (h. 1610) Ambrosio de Vico debió interpretar erróneamente los dibujos de Siloé y por ello los netos aparecen resaltados y no rehundidos⁸³.

La segunda coincidencia se refiere a las columnas de la ya comentada Capilla de la Resurrección en la catedral de Valencia, de Luis Muñoz (1529), y la capilla mayor de su homóloga granadina (figura 3). Aunque ambas se pueden entender como una derivación paralela de las experimentaciones aragonesas de la década de 1520, su enorme parecido y la concurrencia en las dos obras de simbolismo funerario y ascensional pueden hacer pensar en una relación mucho más directa entre sus artífices.

Debemos tener en cuenta que hacia 1529-1530 apenas se estaban ejecutando los muros de la capilla mayor de la catedral de Granada y que la propia Puerta del Perdón no pasaría de ser una idea plasmada sobre el papel. Por ello, la única explicación plausible para las coincidencias antes reseñadas pasa por un contacto directo o indirecto entre Muñoz y Siloé. En el primer caso, podría pensarse en una visita del artista valenciano, dentro de un viaje formativo o acaso comisionado por el propio Jerónimo de Vich, para que investigase lo que se estaba proyectando allí. En el segundo, estaríamos hablando de trazas o dibujos llegados desde Granada por encargo del aristócrata, cuyas novedades habrían sido asimiladas por parte de Muñoz y adaptadas a su léxico particular. De una manera u otra, nos encontraríamos ante un proyecto que trascendería el ámbito local.

Epílogo

Al extendernos en el diseño y en los referentes de la portada del palacio del embajador Vich, hemos tenido que prescindir de cualquier referencia a su patio renacentista, sobre el que esperamos tener oportunidad de profundizar en otra ocasión. Sin embargo, nos gustaría dedicar unas líneas a relacionar ambos elementos partiendo del extraño hecho de que, como observó Mercedes Galiana, la portada del palacio no abría a la primitiva plaza, sino a una estrecha calle lateral⁸⁴.

Según hemos visto, la portada podría haberse construido hacia 1525 o 1526 y formaría parte de una remodelación y ampliación de la vieja casa de los Vich. Esta cronología sería coherente con la hipótesis planteada, en la que proponemos para su autoría a Gil Morlanes el Joven, quien ya habría trabajado para los Coloma. Creemos que la pieza originalmente estuvo localizada en el frente recayente a la plaza, en la posición lógica que proponen Josep Marí Gómez y Albert Ferrer⁸⁵. Estaba labrada en un alabastro local que, a diferencia del usado en Aragón, presentaba un tono verdoso y muy diferente al mármol blanco de Carrara. Por ello, finalmente, se habría optado por el empleo de este último material en el patio, que, al tener que llevarse a Valencia por mar de todos modos y requerir una mano de obra muy especializada, finalmente se labró en Italia.

Una vez montado el patio, debió pensarse en trasladar la portada para situar el acceso principal a eje de sus dos serlianas. En paralelo a esta operación, se habría planteado la realización de un segundo piso de la portada también en alabastro, por coherencia, obra que pudo comenzar Luis Muñoz poco antes de su fallecimiento en 1531. La visibilidad de este segundo piso quedaba muy restringida si no se acompañaba de la apertura de una plaza frente al nuevo acceso, lo que explicaría que la propuesta se congelase tras la muerte de Jerónimo de Vich en 1535. Aunque no se conserva ningún documento que lo avale, creemos que esta podría haber sido la historia de la enigmática portada del palacio del embajador Vich.

1. Sobre este edificio existe una amplia bibliografía. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar a J. BÉRCHEZ (1982), «El palau del Ambaixador Vich a València», *Debats*, 1, p. 44-49; M. FALOMIR FAUS (1996), *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Generalidad Valenciana, o J. BÉRCHEZ (2000), «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, 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 M. GALIANA, A. MAS, C. LERMA, M.J. PEÑALVER y S. CONESA (2014), «Methodology of the Virtual Reconstruction of Architectonic Heritage: Ambassador Vich's Palace in Valencia», *International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration*, 8-1, p. 94-13. Concluiríamos con la propuesta de J.M. GÓMEZ LOZANO y A. FERRER ORTS (2014), «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 de Xàtiva*, Játiva, Ulleye, p. 125-158.
2. Ha generado cierta confusión una anotación en el dietario de Jeroni Soria, donde se indica que, a su regreso a la ciudad en 1521, el embajador se alojó en una casa junto al Portal de San Vicente (J. SORIA [1969], *Dietario de Jeroni Soria*, Valencia, Acción Bibliográfica Valentina, p. 57). Por otro lado, habría constancia documental de que, en 1516, el residente en el edificio de la esquina que nos ocupa era mosén Anthoni de Vich (J. BÉRCHEZ, «Consideraciones...», op. cit., p. 128). No obstante, un análisis más pausado del texto original sugiere que la mencionada casa de Anthoni de Vich estaría en otra esquina, 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 convalidado como noble en las cortes de 1524, 1528 y 1534 (V. PONS ALÓS y M.C. MUÑOZ FELIU, «La nueva nobleza valenciana: El ejemplo de los Vich», en *L'Ambaixador...*, op. cit., p. 43-74, espec. p. 57). Por otro lado, sabemos que, en 1484, Joan de Vich vendió 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 (M. GÓMEZ-FERRER [2009], «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*, XC, p. 43-54, nota 5). Este edificio hipotecado, que no creemos que fuera la residencia particular de Anthoni, tal vez podría ser una de las propiedades usadas en la ampliación del palacio del embajador Vich.
3. La primera referencia (1527) la encontramos en J. BÉRCHEZ, «Consideraciones...», op. cit., p. 126, mientras que la fechada en 1526 la recoge M. GÓMEZ-FERRER LOZANO (2014), «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, p. 160-183, espec. p. 174.
4. R. FORD (1855), *A handbook for travellers in Spain*, 3.^a ed., Londres, John Murray, p. 372.
5. J.J. GAVARA PRIOR, «Consideraciones en torno a las trazas del Palacio Vich y la fortuna de algunas de sus pertenencias», en: *L'Ambaixador...*, op. cit., p. 93-128, espec. p. 112-118, ha planteado la hipótesis de que los dos arcos instalados en el Museo de Bellas Artes de Valencia pudieran proceder de este edificio.
6. Lo habitual es que el arco tenga unos 20-25 cm de espesor y que el resto del muro quede retranqueado y resuelto superiormente mediante un dintel o un capialzado para poder encajar unas puertas cuadradas. Sin embargo, en el grabado, existe continuidad en todo el ancho del muro y no hay espacio preparado para las puertas. Esta misma solución es la de los dos arcos del Palazzo di Governo de Ancona o el del Castelnuovo de Nápoles, que carecen de carpinterías.
7. E.E. ROSENTHAL (2015), *La catedral de Granada: Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, p. 115-116.
8. Algún autor (M. GALIANA, *Análisis...*, op. cit., p. 320) la ha propuesto como posible modelo para la pieza valenciana, aunque con su desnudo orden dórico rematado por un entablamento de triglifos y metopas resulta mucho más avanzada que lo ejecutado en Valencia.
9. Probablemente hacia el final de su pontificado, pues no aparece representada en la vista de Roma publicada por Hartman Schedel en su *Liber chronicarum* (1493). A falta de otra fuente, nos fiamos de la anotación de Jacopo Grimaldi en la ilustración del folio 153r. y de los comentarios de los folios 155r. y 155v. del códice Barberini latino 2733, disponible en <http://digi.vatlib.it/mss/view/MSS_Barb.lat.2733.pt.1#> (consultado el 17 de octubre de 2016). En cuanto a la imagen de Schedel, puede cotejarse en R. MARTA (1995), *L'architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503): Technique e tipologia*, Roma, Kappa, p. 281. La portada fue restaurada en tiempos de Pablo V (1605-1621). Tal vez podría estar inspirada en ella la portada del Palazzo Prosperi-Sacratì de Ferrara, ejecutada después de 1505 por Antonio Lombardo (+1516) en un edificio construido entre 1493 y 1514 para Francesco da Castello, médico personal del duque de Ferrara Ercole I d'Este (+1505).
10. Sobre estos dos arcos, véanse las fichas 73 y 128 redactadas por Ferruccio Canali en A. GAMBARDELLA y D. JACAZZI (2009), *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento: Marche*, Roma, Gangemi, p. 120 y 171. Relacionado con este arco, podríamos añadir también el portal ejecutado hacia 1492 en la iglesia de Santa Maria Novella, en Orciano da Pesaro, atribuido a Baccio di Fino Pontelli.
11. F. SPERANZA (2001), «La escalera dorada de la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte*, 293, p. 19-44. En esta pieza, se observa una composición ya bastante equilibrada, al menos en la hornacina central, y dos de los arcos presentan semicolumnas canónicas, aunque revestidas de una rica decoración superficial.
12. M. GAMBÚS (2008), «L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca (1526-1538): Noves aportacions», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64, p. 255-280.

13. Sobre esta portada, J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2012), *La portada de Santa María de Calatayud: Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos. El origen último de estos balaustres es lombardo (piénsese, por ejemplo, en el conocido grabado de Bernardo Prevedari de 1481). En Brescia, Gaspare Cairano, entre 1490 y 1510, desarrolló columnas con guirnalda altas en el interior de Santa Maria dei Miracoli o en el altar de San Girolamo en San Francesco, pero consideramos poco probable una conexión directa entre estas y la obra de Salas, que respondería a una evolución paralela.

14. En el monumento romano, este elemento se explica al prolongarse la moldura para definir las impostas de dos vanos arqueados que comunican transversalmente los tres arcos principales, particularidad que no se repite en otros arcos triunfales. Hay algún raro ejemplo renacentista donde también lo podemos encontrar, como la tabla de la *Presentación de la Virgen en el Templo* (h. 1467) de Fra Carnevale, actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston.

15. J. DOMÍNGUEZ CUBERO (1995), *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jienense*, Jaén, Soproargra, p. 116. Aunque la atribución de la portada de Andújar no está probada documentalmente, sí que es cierto que Quijano repite las dos particularidades reseñadas en obras posteriores, como la entrada a la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela (1561-1564).

16. La cajonería quedó inconclusa a la muerte de Torni (1526) y, a pesar de que el Cabildo intentó priorizar su terminación, todavía seguía ejecutándose por diversos colaboradores a finales de 1528, desatendida por un Quijano completamente desbordado por las otras obras que, como nuevo maestro mayor, dirigía en la catedral. E. GÓMEZ PIÑOL (1971), *Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la catedral de Murcia*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 52-53 y 59-60.

17. Juan López de Velasco trabajó en Jaén entre 1519 y 1525 y fue suegro de Jacopo Torni, arquitecto mayor de la diócesis de Cartagena. Seguramente esto explica que Quijano se trasladara a Murcia, donde sucedería a Torni tras su fallecimiento en 1526. Al enviudar, Juana de Velasco se trasladó con sus hijos a Granada junto a su padre. M.A. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA y C.

SOLDEVILLA ORIA (2013), *Jándalos: Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander, Universidad de Cantabria, p. 122. La relación previa entre Murcia y Jaén se establece a través de la figura de Gutierre Gierero, que, trabajando en Murcia, casó con Beatriz de Riquelme, vecina de Jaén pero descendiente de murcianos.

18. Sí que aparecen paños colgando a modo de festones en la parte superior de los fustes en la portada de la sacristía, que nos recuerdan a Palma y a lo que veremos después en Granada. Aunque esta portada se solía atribuir a Torni, estudios más recientes sugieren que pudo ser labrada por Quijano hacia 1531. Véase J. CALVO LÓPEZ, M.A. ALONSO RODRÍGUEZ, E. RABASA DÍAZ y A. LÓPEZ MOZO (2005), *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*, Murcia, Colegio de Arquitectos, p. 106.

19. A. VENTURI (1938), *Storia dell'Arte Italiana XI: L'Architettura del Cinquecento*, 1, Milán, Hoepli, p. 857.

20. En el contrato se hace referencia explícita a la autoría de la traza, pues se debía realizar «según lo designe fet per mestre Bernat Cetina argenter de la seu y lo dit mestre Lois Munyos». Véase R. CANDELA GARRIGÓS (2012), «La Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia: Aportaciones documentales», *Ars Longa*, 21, p. 165-176.

21. F. MARÍAS (1992), *El siglo XVI: Gótico y renacimiento*, Madrid, Sílex, p. 157-158.

22. Reyes Candela («La Capilla...», op. cit., p. 169) plantea, con reservas, la identificación de este Jagnes con el pintor Yáñez de la Almedina, quien, durante su estancia en Valencia, dio trazas para obras escultóricas como la caja del órgano de la catedral. No obstante, el documento menciona claramente que se trataba de un cantero.

23. E.E. ROSENTHAL, *La catedral...*, op. cit., p. 133-139.

24. L. ULIERTE VÁZQUEZ (2009), «De portadas y retablos: Siloé y Vandelvira», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, p. 23-41.

25. J. MARTÍNEZ RONDÁN (1998), *El retaule de la Resurrecció de la Seu de Valencia*, Sagunto.

26. El 19 de noviembre de 1515, Muñoz solicitó permiso para marchar a Roma «per a certs ne-

gocis», 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, que, patrocinada por el cardenal Guillem Ramon y su hermano Jerónimo, debía convertirse en panteón familiar de los Vich. El maestro debía actuar aquí como asesor del maestro cantero Joan de Alacant, que había trabajado para el marqués de Zenete en 1512 en el palacio de la Calahorra (M. GÓMEZ-FERRER, «Viajes...», op. cit., p. 172-173). Sobre La Murta, véase L. ARCINIEGA GARCÍA (1999), «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, p. 269-292.

27. J. BÉRCHEZ (1994), *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, Bancaixa, p. 34 y 38.

28. El contrato de aprendizaje se firmó en septiembre de 1524 y tendría una duración de cinco años. En él se menciona claramente a «Loys Munioz, menor de días, fijo de Loys Munioz, vezino de la ciudad de Valencia». Véase M. ABIZANDA BROTO (1915-1932), *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, La Editorial, I, p. 98.

29. M. GÓMEZ-FERRER, «Viajes...», op. cit., p. 174.

30. Se publicaron fotografías de este elemento en *El patio...*, op. cit., p. 36.

31. El ejemplo más antiguo que hemos localizado es el del púlpito de la catedral de Tarazona, contratado en 1506 con el enigmático Pedro de Cerdeña o Pedro Cervellera. Sobre esta pieza, véase J. CRIADO MAINAR (1992), «Las artes plásticas del primer renacimiento en Tarazona (Zaragoza): El tránsito del moderno al romano», *TVRIASO: Revista del Centro de Estudios Turiasonenses*, X-II, pp. 389-452, espec. pp. 395-397 y doc. 4. En el contrato, se indica que debe seguirse el modelo del desaparecido púlpito de Santa Engracia de Zaragoza. Igualmente, hay angelotes en el sotabanco del retablo del Pilar de Zaragoza (1509), de Damián Forment.

32. También se repiten en la Capilla de San Miguel, en Jaca. Este

diseño parece emparentado con el motivo clásico de delfines entrelazados y podría interpretarse como una simplificación del mismo. El caso que nos ocupa presenta la singularidad de que los roleos que atan los acantos son bastante horizontales y no superan en altura la mitad del friso, algo poco frecuente, pues se suele ocupar toda su altura. Forment lo repetirá años después en el retablo de Poblet, de manera casi idéntica en el friso del sotabanco y algo más recargado en los cuerpos superiores. Véase R. SERRANO, M^a. L. MIÑANA, A. HERNANDEZ, R. CALVO y F. SARRIÁ (1992), *El retablo aragonés del siglo XVI: Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, p. 111 (fig. 42) y 165 (fig. 133).

33. Sobre la relación entre ambas obras, véase R. SERRANO et al., *El retablo...*, op. cit., p. 109-125 y, de manera más concreta, L. MIÑANA RODRIGO y F. SARRIÁ ABADÍA (2011), «Una puerta al renacimiento en Aragón: El retablo mayor de Tauste», en: *Tauste en su Historia: Actas de las XII Jornadas sobre la Historia de Tauste. 14 al 18 de Febrero de 2011*, Tauste, Asociación cultural El Patiaz, p. 35-54, espec. p. 12-13. Para más datos sobre el retablo de Tauste y una bibliografía actualizada, véase C. MORTE GARCÍA y M. CASTILLO MONTOLAR (2012), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, espec. p. 33 y s. Respecto a la obra jacetana, C. MORTE GARCÍA (2004), «La capilla de San Miguel Arcángel», en: *Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Baguer: Catedral de Jaca, Huesca*, Madrid, Área de Comunicación e Imagen BBVA, pp. 12-37.

34. R. SERRANO et al., *El retablo...*, op. cit., p. 93-94.

35. R. SERRANO et al., *El retablo...*, op. cit., p. 109.

36. El motivo de las columnas con guirnalda podría derivar de una decoración similar en algunos candelabros o jarrones propios de la escultura de la época. También hay guirnalda en zonas de columnas abalaustradas, como las de la Puerta de la Rana de la catedral de Como (1507), cuya influencia concreta es patente en las realizaciones de Michele Carlone para el castillo de La Calahorra (1509-1512). Para las portadas de columnas abalaustradas con guirnalda, véase M. FERNÁNDEZ GÓMEZ (1987), *Los grutescos en la*

arquitectura española del protorenacimiento, Valencia, Generalidad Valenciana, p. 149-161 y 170-172. En cuanto a la relación iconográfica de la obra de Carlone con la catedral de Como, véase R. CORZO SÁNCHEZ (2008), «Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el castillo de La Calahorra: La catedral de Como y el Codex Escorialensis», *Temas de Estética y Arte*, XXII, p. 57-92.

37. Para tener una visión panorámica del siglo XV italiano, todavía sigue siendo un referente A. VENTURI (1923-24), *Storia dell'Arte Italiana VIII: L'Architettura del Quattrocento*, Milán, Hoepli. Dentro del panorama hispánico, puede añadirse un ejemplo aislado en el sepulcro de Juan II de Ribagorza en el monasterio de Santa María de Montserrat (h. 1507-1508), aunque las guirnalda no se resuelven exactamente al modo veneciano y, además, el conjunto probablemente no se montó hasta la muerte del comitente, en 1528. Sobre esta pieza y su atribución, véase J. YEGUAS I GASSÓ (2005), *La glòria del marbre a Montserrat: Els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

38. D. HOWARD (2002), *The architectural history of Venice*, New Haven, Yale University Press, p. 124.

39. Autores recientes como Krista de Jonge, en sus trabajos sobre «Le Précurseur», han apuntado a un origen francés para motivos similares adoptados en los Países Bajos a mediados de siglo, algo bastante razonable dada su situación geográfica.

40. En España, la influencia francesa tendrá peso verdaderamente en las décadas posteriores a 1520, normalmente relacionada con un lenguaje poco ortodoxo y muy recargado. Acerca de dicha cuestión, véase, por ejemplo, J. GÓMEZ MARTÍNEZ (2001), «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, p. 131-151. Dentro del ámbito aragonés, esta componente francesa es patente en algunas actuaciones tempranas, como la fachada de Santa María de Calatayud (1526-1528), de Esteban de Obray, donde —en palabras de Javier Ibáñez— «la libertad compositiva y la exuberancia ornamental propias de las manifestaciones

artísticas del primer Renacimiento normando, en las que el nuevo repertorio decorativo de raíz italiana se aplicó, por lo general, de manera estrictamente superficial, epidérmica, y con un sentido compositivo alejado de toda norma, desbordante» (J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2007), «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artigrama*, 22, p. 473-511; más centrado en los escultores activos en la década de 1520, J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2011), «Sculpteurs français en Aragon au XVI^e siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray & Pierres del Fuego», en *La sculpture française du XVII^e siècle: Études et recherches*, París-Marsella, Institut National d'Histoire de l'Art, p. 126-137).

41. L. MIÑANA y F. SARRIÁ, «Una puerta...», op. cit., p. 45.

42. Se trata de otro elemento poco ortodoxo, puesto que normalmente lo encontramos usado como fondo para escudos o bustos, ya en obras lombardas del tercer cuarto del siglo XV, como Santa María delle Grazie o la Banca Medicea, ambas en Milán. Libre de añadidos, lo utilizó Donato Bramante en algunos fondos de los frescos realizados entre 1487 y 1488 para la casa del poeta Gaspare Visconti, conservados actualmente en la Pinacoteca de Brera. Sobre estos últimos, véase R. SCHOFIELD (2013), «Bramante dopo Malaguzzi Valeri», *Arte Lombarda*, 167, p. 5-51, espec. p. 7-8.

43. El otro elemento característico de esta obra aragonesa es el friso estriado, que claramente remite a la tempranísima portada de Santa Engracia de Zaragoza (1512-1515). El éxito del modelo de la portada de la casa Coloma puede comprobarse al encontrarla repetida casi literalmente en el Ayuntamiento de Alcañiz, ya de la segunda mitad del siglo XVI (J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2009), «La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, p. 151-189, espec. p. 166-167).

44. Sobre esta pieza, véase J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2001), «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artigrama*, 16, p. 297-327. Gran parecido presentan las columnas del controvertido retablo de la Adoración de los Pastores para el monasterio de Santa María de la Mejorada de Olmedo (Valladolid), obra que durante bastante tiempo se ha venido atribuyendo a Joly. Sin embargo,

en la pieza castellana, la ejecución de las acanaladuras es más tosca y las guirnaldas se resuelven como paños, variando también el diseño de las colgaduras a su alrededor.

45. La ejecución podría haber empezado antes, porque la noticia que tenemos es que ese año Moreto subarrienda a su discípulo Esteban Ropic la ejecución de las seis columnas de la caja del órgano (M. ABIZANDA, *Documentos...*, op. cit., II, p. 283).

46. Nos referimos, por ejemplo, a los retablos de San Juan Bautista de Cintruénigo, la Virgen del Castillo de Aniñón o el procedente de San Nicolás de Tudela en el Museo Decanal de esta localidad. Véase J. CRIADO MAINAR (2011), «El retablo del Crucificado del Museo del Palacio Decanal de Tudela», en: *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro: Universidad de Navarra (memoria 2011)* (julio), p. 269-272. Para contextualizar estas piezas, contratadas hacia 1525 pero comenzadas hacia 1530, véase P.L. ECHEVARRÍA GOÑI (2012), «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra», *Príncipe de Viana*, 256 (mayo-agosto), p. 515-548, espec. p. 520-521.

47. M. ABIZANDA, *Documentos...*, I, op. cit., p. 148-149.

48. C. MORTE y M. CASTILLO, *El retablo...*, p. 48.

49. A. HERNANDEZ MERLO (1993), «Columnas talladas, procedentes del Santuario de Nuestra Señora del Portillo», en *Escultura del Renacimiento en Aragón* (catálogo de exposición), Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, p. 20-21.

50. Aparte del rigor en las proporciones, hay detalles significativos que la alejan del trabajo de mazonería renacentista anterior a 1530, como los capiteles con traquelio estriado o la supresión de la banda de ovas y dardos. Todo ello remite directamente a la lámina que ilustra el folio LxR. del Vitruvio de Cesariano (Como, 1521) y se aleja de las esquemáticas ilustraciones de Fray Giocondo (1511) o de Sagredo (1526), quien, en el dibujo con que ilustra la formación de la cornisa, sustituye la columna por una pilastra y suprime el traquelio.

51. Juan de Coloma, padre de Juan Francisco Pérez de Coloma, fue secretario de Juan II y Fernando el Católico y falleció en 1517. Adqui-

rió el señorío de Elda por compra al conde de Cocentaina en 1497 y contrajo matrimonio con María Pérez de Calvillo, quien redactó su último testamento precisamente en la ciudad de Valencia, en 1525. C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1987), *Arquitectura civil en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, I, p. 181, 185-186.

52. *Ibidem*, p. 181.

53. Del primero se desconoce la cronología exacta, porque, aunque la obra se comenzó en 1519, fue interrumpida durante las Germanías y el techo no se montó hasta 1533. S. ALDANA FERNÁNDEZ (1995), *El palau de la Generalitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, p. 36-37. En cuanto a la de Segorbe, su cronología es incierta, aunque podría situarse dentro del ducado de Alfonso de Aragón (1522-1563). En el mismo edificio existe otro techo de casetones octogonales y cintas, quizá también de tradición mudéjar y parecido al de la casa de Miguel Donlope en Zaragoza, inspirada en la de los Coloma.

54. En los artesonados valencianos tempranos, como los del palacio de mosén Sorell, el de los Centelles de Oliva o la sala del castillo de Alaquás suele prolongarse el plano inclinado del casetón sobre las vigas, cuyo espesor aparentemente llega a desaparecer. Por contra, en los techos descritos, el frente inferior de las mismas queda evidenciado y se decoran mediante lacerías de tradición mudéjar.

55. J.J. GAVARA, *Consideraciones...*, op. cit., p. 115.

56. Morlanes firmaba un albarán por obras de decoración en la casa Coloma el 14 de enero de 1530 (M. ABIZANDA, *Documentos...*, op. cit., I, pp. 110-114 y 206). En los documentos se le nombra como picapedrero, por lo que deben descartarse las decoraciones interiores, que eran de aljez o yeso (C. GÓMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., I, p. 183).

57. Las obras se contrataron a destajo al maestro de casas Juan de Lanuza, pero Morlanes aparece tasando algunas actuaciones no consideradas inicialmente en 1529 y 1530, y arbitrando por reclamaciones en 1534 y 1535 (C. GÓMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., I, p. 181-187, y R. SERRANO et al., *El retablo...*, p. 268-269). Esta faceta de mediador entre comitente y constructor nos recuerda a la que todavía desempeñan los arquitectos que han proyectado y dirigen una obra.

58. Así lo declaraba Juan de Coloma en su testamento de 1517 (M. ABIZANDA, *Documentos...*, op. cit., II, p. 103).

59. El 9 agosto de 1525, Gil Morlanes declara saldada la deuda de 1000 sueldos jaqueses que Moreto le debía por la obra de Tauste, pagada en parte por trabajos que el italiano había hecho para Morlanes en su casa, que acaso podríamos relacionar con el retablo de los Coloma. El mismo día Morlanes le prestaba otros 220 sueldos jaqueses. C. MORTE y M. CASTILLO, *El retablo...*, op. cit., p. 105-106, documentos 6 y 7. En mayo de 1526, Moreto y Juan Picart firman un albarán por el retablo mayor de San Felipe de Zaragoza. Por su parte, Morlanes reaparece en mayo de 1527 trabajando en el sepulcro del vicescanciller Antonio Agustín, aunque en 1526 firma un ápoca sin fechar por un censal al conde de Sástago, que seguramente debió firmarse a final de año, como ocurre con otros albaranes similares (R. SERRANO et al., *El retablo...*, op. cit., p. 260-263, 266-269).

60. Sobre estas piezas aragonesas, véase J. IBÁÑEZ, «La arquitectura...», op. cit., p. 166-167.

61. J. BÉRCHEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 48.

62. A. ZARAGOZÁ CATALÁN (2008), *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Un estado de la cuestión*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 53-54.

63. El escudo de armas que aparece en la puerta es el de Ramón Ladrón de Vilanova y Rocafull (+1557), señor de Castalla y Ayora, quien recibió en 1548 dos terceras partes de la herencia de la familia Maza de Lizana, barones de Mandas. Véase O. ESQUERDO (2001), *Nobiliario valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, I, p. 155. Sus descendientes adoptarán el apellido Maza de Lizana por razones testamentarias y elevarán a ducado la baronía de Mandas, lo que, unido a los salvajes con mazas que sostienen el escudo, ha llevado a identificar tradicionalmente este edificio como la antigua casa solariega de los Maza. No obstante, ahora sabemos documentalmente que aquella se encontraba en la calle de Mascons, cerca de la de los Vich (compruébese en el documento de 1516 citado por J. BÉRCHEZ, «Consideraciones...», op. cit., p. 128). La ausencia de referencias al linaje extinto en la portada que

nos ocupa parece confirmar que esta vivienda fuera la propia de Ramón Ladrón de Vilanova, construida mucho antes de 1548.

64. Para este parentesco, véase V. PONS ALÓS y M.C. MUÑOZ FELIU, «El Embajador Vich», en: *L'ambaixador...*, op. cit., p. 75-92, espec. p. 91.

65. Tal vez en un primer momento la portada del palacio Vich presentase también un escudo soportado por tenantes y, como en Onteniente, leones sobre las columnas. Ambos elementos coexisten de manera natural en la burgalesa casa de Íñigo Angulo (1547), cuya portada, emparentada con las citadas, presenta también columnas con anillado a un tercio y guirnaldas.

66. F. ALMARCHE VÁZQUEZ (1925), «Noticias topográficas de la ciudad de Valencia, según un manuscrito de Antonio Suárez (conclusión)», *Archivo de Arte Valenciano*, 12, p. 83-95. Suárez únicamente indica que se trata de la casa n.º 15 de la manzana 138. Para la identificación de la misma, nos hemos basado en los datos indirectos sobre la calle Náquera, aportados por M.A. ORELLANA (1924), *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, II, p. 337-338.

67. El escudo, que se detalla en otro dibujo, realmente pertenecía a la casa de Austria e incluía el escusón de Portugal. Si el edificio realmente perteneció a los barones de Náquera desde sus orígenes, podría haber sido levantado o reformado por Margarita Rois de Corella, II baronesa de Náquera, que falleció sin descendencia a avanzada edad en 1574, dejando el señorío a su sobrina Ana Pardo de la Casta. No obstante, es probable que, en el siglo XVI, este edificio hubiera pertenecido a otra familia.

68. Esta disposición de las figuras está presente en algunas obras realizadas en Venecia por Jacopo Sansovino, como la *Loggetta* (1537-1549) y la Biblioteca de San Marcos (1537-1553), así como en el Palazzo Bevilacqua en Verona (h. 1530), de Michele Sanmicheli. También será empleada por Andrea Palladio, heredero artístico de estos dos arquitectos. Suárez no debía ir tan desencaminado en sus apreciaciones, porque las figuras de la biblioteca de Sansovino se suelen considerar de clara inspiración miguelangelesca (A. VENTURI [1940], *Storia dell'arte italiana XI: Architettura del Cinquecento*, Milán, Hoepli, III, p. 128). En el ámbito hispánico tam-

bién encontramos figuras recostadas sobre los arcos y mirando hacia el exterior, aunque con un diseño más torpe, en algunas de las portadas ejecutadas por el taller de Diego de Siloé en la catedral de Granada durante la década de 1530.

69. G. VASARI (2004), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, p. 444. Sobre la trayectoria pictórica de Jacopo Torni, puede verse L. CAMPOS PALLARÉS (2011), «Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: Características e hipótesis en torno a ella», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 42, p. 19-36.

70. Mercedes Gómez-Ferrer se apoya en este dato para proponer la posible autoría de las trazas de la cabecera casetonada de la iglesia parroquial de San Martín. Véase M. GÓMEZ-FERRER LOZANO (2014), «Sobre algunas bóvedas renacentistas valencianas y su relación con la diócesis de Cartagena: Jerónimo Quijano en Valencia», en: *Bóvedas valencianas: Arquitecturas ideales, reales y virtuales en época medieval y moderna*, Valencia, Universidad Politécnica, p. 58-79. La posición de las figuras recuerda también a Onteniente y a la Puerta del Perdón de la catedral de Granada, por lo que no descartamos una cronología incluso anterior a 1530.

71. Se desconoce la cronología precisa de este edificio, aunque aparece ya citado por Viciana (1564) como «muy grande y suntuoso» (M. VICIANA [2002], *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, edición a cargo de Joan Iborra, Valencia, Universidad de Valencia, p. 433). J. BÉRCEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 98, lo considera de las décadas centrales del siglo, poniéndolo en paralelo con el Almudín de la misma población (1545-1548) o el Ayuntamiento de Alcira (h. 1549).

72. Entre ellas podemos citar las portadas de la casa de Íñigo Angulo (1547), de la parroquial de San Cosme y San Damián en Burgos (1552) o de San Miguel en Hontoria de la Cantera, todas ellas con retropilastras tras las columnas, como en Palma, así como los sepulcros de Juan Ortega de Velasco (1548) en la catedral de Burgos y Juan García de Castro (+ h. 1550) en la también burgalesa iglesia de San Esteban.

73. El modelo más directo para la portada quizá sería el arco de Tito,

que, en el siglo XVI, estaba mutilado e incorporado a una muralla medieval. Sin embargo, este arco no presenta pedestales sobre las dos columnas centrales, y los laterales son fruto de la restauración del siglo XIX.

74. Este dibujo está reproducido en P.M. LETAROUILLY (1882), *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, París, Viuda de A. Morel, lámina 7. Sabemos que las tres puertas se abrieron en el año 1449, en época de Nicolás V (Barberini.lat.2733.pt.1, fol. 157v.) y que en el entablamento se hacía referencia al papa Pablo, seguramente Pablo III (1534-1549). Además, encontramos la portada ejecutada de forma efímera según el diseño sangallesco en los dibujos que recogen la decoración realizada con motivo de la visita de Carlos I en 1536. B.L. DUNBAR III (1992), «A Rediscovered Sixteenth Century Drawing of the Vatican with Constructions for the Entry of Charles V into Rome», *The Sixteenth Century Journal*, 23 (2), p. 195-204.

75. Véase, respectivamente: J. BÉRCEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 72 y 180, y M. GÓMEZ-FERRER LOZANO (1995), «Una traza renacentista del arquitecto valenciano Gaspar Gregori», *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45, p. 223-232. Ni una ni otra presentan elementos de remate superior, por lo que tenemos nuestras dudas sobre la reconstrucción propuesta por Pascual Sanz a principios del siglo XX, que coloca pequeños florones similares a los que sí marcan los ejes de columnas en otras portadas valencianas de finales del XVI, como las de Algemés, Ollería y Sax, desprovistas de ático.

76. E.E. ROSENTHAL (1998), *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, Alianza, p. 221.

77. Sobre la utilización de la serliana en los siglos XV y XVI, remitimos al magnífico trabajo de S. FROMMEL y M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (2014), «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, Bolonia University Press, p. 287-318.

78. 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. La función parece corroborarse por la ausencia de antepecho y la existencia de sendas plazas ante las referidas fachadas.

79. S. FROMMEL y M. PARADA, «Serlianas...», op. cit., p. 310-311.

80. C.M. STIGLMAYR (2000), *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 203-204. Este autor considera como posibles precedentes la loggia del Canopo de Villa Adriana

y el disco de Teodosio, aunque, como observan Frommel y Parada, no se conocían todavía en esta época.

81. E.E. ROSENTHAL, *El palacio...*, op. cit., p. 269-270.

82. J. BÉRCEZ, «Consideraciones...», op. cit., p. 122-123.

83. Para la cronología de esta portada, véase E.E. ROSENTHAL, *La catedral...*, op. cit., p. 116. Podemos añadir además el empleo de tondos vacíos de similar apariencia

en los netos de las capillas del deambulatorio de la catedral granadina. El referente último podría ser la capilla Caracciolo di Vico en Carbonara (Nápoles), donde trabajaron Diego de Siloé y Bartolomé Ordóñez entre 1517 y 1519, que presenta tondos incrustados con placas de pórfido verde en sus intercolumnios menores.

84. M. GALIANA, *Análisis...*, p. 283-287.

85. J.M. GÓMEZ y A. FERRER, «El Palau...», fig. 8.