

C ONSTRUCCIONES, USOS Y VISIONES DEL PALACIO DEL REAL DE VALENCIA BAJO LOS AUSTRIAS¹

LUIS ARCINIEGA GARCÍA

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: The palace of Real in Valencia, of medieval origins, is analysed in this article under the Hapsburg dynasty. In particular a narrative is established covering the building process and the use of its spaces determined by social, political and aesthetic changes which collude to shape an image of the king and his residence. The point of departure of this study lays around 1500, as a bridge between the medieval heritage of the palace and its new history in the early modern age. Special attention is given to the first half of the 16th century, when it was occupied by queens Joan of Naples and Germaine of Foix, and the dukes of Calabria. The construction initiatives were very important in the early modern age and bestowed the palace not only with an almost hereditary meaning but also with the presence of a sort of spare court. Other landmarks are considered as those highlights on occasion of the royal visits, especially that of Philip II in 1586, the royal wedding of Philip III with Marguerite of Hapsburg in 1599 or the visit of Philip IV in 1645, when the front of the palace and the main stairway were rebuilt. The building was then a royal residence, but mostly court life was claimed by the viceroys who carried out activities such as theatre to keep a bond with the king lifestyle.

Keywords: Architecture / construction process / palace / court / Austria dynasty or Hapsburg / Viceroys / Governor / master builder / 16th and 17th century / Valencia.

Resumen: Este artículo analiza el palacio del Real de Valencia, de origen medieval, en su devenir bajo la dinastía de los Austrias. En concreto, se narra el proceso constructivo determinado por la evolución social, política y estética. Comienza el estudio en torno a 1500 como medio de enlazar la primera mitad del siglo XVI, cuando lo habitaron las reinas Juana de Nápoles y Germana de Foix y los duques de Calabria. Las iniciativas constructivas fueron sumamente importantes y no sólo confirieron un sentido casi patrimonial al edificio sino también establecieron una auténtica corte de prestado en él. También se abordan otros grandes momentos, como los vividos con motivo de las visitas reales, en especial la de Felipe II en 1586, la boda de Felipe III con Margarita de Austria en 1599 y la de Felipe IV en 1645, que dio motivo para que en años cercanos se remodelara la fachada y la escalera principal. El palacio es residencia real en estos instantes, pero en la mayoría de las ocasiones son los virreyes quienes reivindican la vida cortesana desempeñando actividades como el teatro que refuerzan el vínculo con el poder real.

Palabras clave: Arquitectura / proceso constructivo o de edificación / palacio / Corte / Austrias / virreyes / alcaldes / maestros de obras reales / siglos XVI y XVII / Valencia.

¹ El presente trabajo ha contado en algunas de las pesquisas con el respaldo del proyecto *Arquitectura en construcción en el ámbito valenciano de la Edad Media y Moderna*, proyecto I+D (HUM 2004-5445/ARTE) financiado con fondos FEDER. Desde éste, los profesores Amadeo Serra y Luis Arciniega han trabajado detenidamente el Palacio del Real de Valencia. La amplitud de los resultados nos ha obligado a presentarlos en diversos foros. El análisis del edificio en época medieval realizado por el profesor Serra, en cuyas ideas de interpretación nos basamos aquí, está pendiente de publicación, pero ya ha aparecido parcialmente en el capítulo "El palacio del Real en tiempos de doña Germana: visitas reales y cortes virreinales", que ambos firmamos para el catálogo de la exposición sobre *Germana de Foix* (2006). El actual, que trata la época de los Austrias, es resultado de la agrupación de dos artículos aceptados por la presente revista y que se ha creído más oportuno unir por la decisión editorial de sacar un número doble. Finalmente, el de época de los Borbones se ha publicado recientemente en *Archivo de Arte Valenciano* (2005, n. 86, pp. 21-39). De manera conjunta, pero resumida y sin aparato crítico, con el profesor Serra difundiremos algunos aspectos de estos trabajos en un libro que prepara el Ajuntament de València con motivo del hallazgo por el Dr. J. V. Boira de unos planos del palacio realizados a comienzos del siglo XIX.

El palacio del Real se erigió hasta comienzos del siglo XIX fuera de los muros de la ciudad de Valencia, en la parte de los actuales jardines de Viveros que se comunican con aquella por el puente del Real. Se trataba de una construcción de origen musulmán, que desde la conquista cristiana de 1238 se fue transformando atendiendo a las exigencias residenciales y representativas de los reyes que la habitaron regularmente, así como de los virreyes, sus representantes o procuradores en el reino, que hasta mediados del siglo XVI fueron personas muy próximas al Monarca, y desde entonces personas del estamento nobiliario con aspiraciones.

En la transición del siglo XV al XVI el edificio estaba prácticamente conformado en su dimensión administrativa y palatina, y, por consiguiente, simbólica y lúdica. Principalmente merced a la labor de María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo y virreina de Valencia con su cuñado el infante don Juan, hijo segundo de Fernando de Antequera, el palacio adquirió especial relevancia como sede de una corte y edificio monumental y representativo. En estos momentos se le confirió un cierto criterio urbano al acondicionar el Llano del Real, una diáfana extensión delante de su acceso principal que constituiría el lugar de encuentro entre la ciudad y el rey a través de las manifestaciones festivas, y comunicado con la ciudad por uno de los cinco puentes sobre el Turia, que específicamente debía enlazar la residencia real con la de su última morada en el panteón dinástico dispuesto en principio en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo, ya entonces con una plaza también de forma irregular y capaz de albergar actos multitudinarios. En su interior, se concedió gran importancia a la capilla, cuyas más destacadas reliquias se mostraron públicamente;² se consumó la ampliación iniciada en tiempos de Pedro IV en el Real *nou*, el volumen occidental y más amplio del conjunto, así como de otra sobre la sala de los Ángeles, cercana al acceso principal, y se dotó al *vell* de torres en sus esquinas; también se habilitaron amplios salones que permitieron desplegar las exigencias representativas, puesto que además de residencia del rey y de su representante con funciones gubernativas y militares, el palacio era sede de la Real Audiencia desde 1361, que el mismo virrey presidía, y desde 1419 en él se ubicó el archivo del reino.

A lo largo de la Edad Moderna la base medieval del palacio que se mantuvo sufrió numerosas variaciones físicas y de uso. En cuanto a estas últimas, siempre resulta extremadamente difícil establecer unas constantes en el ámbito palaciego. Los libros de cuentas, inventarios y descripciones ofrecen poca información

detallada de hábitos concretos y exclusivos. En general, podemos convenir en que gozaban de bastante flexibilidad y que incluso ésta se trasladó a los nombres que recibían, que a veces compartían el todo y la parte. Por ejemplo, las “capillas” o “iglesias” definen lugares concretos de devoción. El primer término es especialmente confuso, porque en estos espacios, a su vez, existían capillas con sus altares, y el palacio disponía de capilla real, que designa al grupo de personas encargadas de los actos litúrgicos. En la iglesia inferior, de San Juan o Nuestra Señora de los Ángeles, todos los días se decía misa por los reyes difuntos y tenía un carácter más abierto al público, pues presentaba acceso directo desde el Llano, y sólo hacia 1570 se abrió otro lateral desde el patio de los Leones. La capilla alta, de Santiago y Santa Catalina, tenía un carácter más reservado a las elites, a lo largo del siglo XVI se puso al servicio del mundo festivo de la sala contigua, y hacia finales de la centuria gozó de años de jubileo en vísperas de las festividades de sus titulares y se dispuso lo necesario para celebrar en Semana Santa. En todos los casos con presencia de capellanes propios y de la parroquia de San Esteban, organista, ministriles, cantores de la Seu o de la iglesia de san Martín...³ Las inundaciones que padeció la inferior cada vez que el río se desbordaba llevó en el siglo XVII a consolidar de derecho la mayor importancia de la superior. Además, por los diferentes cuartos se distribuían numerosos oratorios, y al menos en el siglo XVII en la sala principal del Consejo estaba el altar del Santo Cristo desde el que se celebraba misa, y en el paso entre patios se hallaba la imagen de la Virgen de la Soledad.

Las “torres”, símbolo de vigilancia y fortaleza, habitualmente constituían el elemento seminal de otros significativos. Dos torres, la de san Juan sobre la iglesia baja y la del Consejo sobre el ángulo de los espacios reservados a dicha institución, flanqueaban la fachada de acceso al Real *vell*. Un frontis que en 1585 se articuló a la clásica y en la segunda década del siglo XVIII fue ampliamente modificado. El acceso al Real *nou* se hacía mediante dos imponentes torres, la oriental llamada de los Ángeles, que albergaba la sala homónima, de gran trascendencia hasta la misma desaparición del edificio; mientras que la occidental tuvo continuos sobresaltos. Desde 1405 ya tenemos constancia de la existencia de la primera. Muy probablemente el nombre responda a la cercanía de la capilla inferior, así como a los ángeles tenants pintados de la bóveda y a los de bulto en las ménsulas que recibían los arcos cruceros. Alfonso V el Magnánimo hacia 1434 compró tapices flamencos para la misma, y contigua a ella dispuso su *retret* o espacio reservado de estudio y solaz, poco tiempo

² Como sucedió con el Santo Cáliz que se custodia en la catedral de Valencia. Sobre éste y su incidencia en el arte véase Alejos Morán, Asunción. *Presencia del Santo Cáliz en el arte*. Ajuntament de València, 2000. A ella dedicamos nuestro presente trabajo.

³ Archivo del Reino de Valencia (ARV), Maestre Racional, 12.437. Comprende gastos de celebraciones durante el siglo XVII, pero hay muchos otros ejemplos en la sección que los reflejan desde el siglo XV.

después hizo que Jaime Gallent, maestro de obra de villa, subrayase la importancia de la *cambrá* rematándola con una torre, para la que hizo en 1441 una maqueta de madera. Tras la muerte de María de Castilla fue esta sala la elegida para abrir su testamento, por la imposibilidad de hacerlo ante el cuerpo presente debido a los lloros y lamentos que éste ocasionaba. El duque de Calabria la convirtió en centro de sus dependencias, y bajo su gobierno en 1540 se decidió recrecer las torres que flanqueaban la fachada y crear un ingreso monumental. En el remate de la de los Ángeles Carlos V colocó la monumental bandera real que debía anunciar la presencia del rey y las festividades que ordenase, como victorias militares, bodas, natalicios... Volvió a ondear en 1564 con la visita de Felipe II y en 1571 con la victoria de Lepanto, así como durante otras fiestas y alegrías. Por el contrario, la otra torre ya se encontraba desmochada en 1569 y sucesivas acciones descartaron evidenciarla por lo que se integró en el lienzo que llegaba hasta la torre de la Reina, que desde 1578 pasó a llamarse Quemada, en el lado oriental de la fachada. Felipe II tuvo en la torre de los Ángeles estrado y con criterio respetuoso con la tradición local abrió balcón como el de la Diputación y renovó la pintura de ángeles tenants que presentaba la bóveda. Entre otros lugares, éste fue elegido por el Consejo Patrimonial para realizar sus reuniones y abrir las cartas del rey. También Felipe III mantuvo esta torre y dependencias anejas como centro de su vida en el palacio. En la *cambrá dels Àngels* recibía a sus más allegados, como sucedió con el marqués de Denia, que tras besar la mano de la reina en San Mateo regresó para informarle y satisfacer su curiosidad sobre la todavía físicamente desconocida reina. Desde el contiguo balcón sobre el zaguán de acceso al palacio, que contaba con el escudo real, los monarcas contemplaban los actos con los que se les agasajaba. Incluso, cuando los Borbones quisieron dejar constancia clara de ser los nuevos poseedores, fue el frontis de esta torre el lugar elegido para que el pintor Pedro Campos hiciese en 1714 las monumentales armas del rey. Finalmente, buena prueba de la función de recepción que tuvo esta estancia abovedada hasta los últimos días es que en ella se hallaba el retrato del rey vigente, que al menos en el siglo XIX estaba acompañado por otros trece retratos reales.

Algunas "salas" o "cuadras", términos que se emplean para referirse a una estancia de mayores dimensiones y de mayor uso social, muy frecuentemente regulaban el acceso a la complejidad de los cuartos, a su vez alrededor de algunas torres. Entre la de los Ángeles y la de la Reina, en el espacio que ocupaba el lado meridional del patio grande desde el siglo XV estaba la sala mayor o principal, que en 1501 se cerró con cubierta de revoltones o bovedillas. En la crujía que servía de separación de los dos patios ha-

bía otra sala de cronología similar y algo menor, pero que en tiempos de los duques de Calabria se convirtió en la principal y con la llegada del emperador en 1542 albergó distintos regocijos. La proximidad de la iglesia, donde se ubicó la capilla musical del duque, considerada de las mejores de su tiempo, pudo motivar la comunicación de la iglesia con la sala, ampliada con la eliminación del cuarto de los Pinos, todavía existente hasta la llegada de Germana de Foix. La relación de una sala de aparato y la capilla alta del palacio valenciano también se estableció por orden del emperador en el alcázar madrileño con la construcción a partir de 1540 de la sala de la Emperatriz, después conocida como de Comedias o Saraos, junto a la capilla. En la sala del palacio valenciano en 1567 se hizo un apartamento para que sirviera de aparador de la plata, al menos desde 1578 recibió el nombre de sala de Alabarderos y en las diferentes visitas reales desempeñó un papel muy destacado, despuntando en la boda de Felipe III y Margarita de Austria. El conocido dibujo sobre la fiesta en la gran sala del palacio de Binche, construida por Du Broeucq, puede ilustrar aquellos momentos, puesto que las salas de ambos edificios compartían forma longitudinal, amplios lienzos de muro entre las ventanas para colgar tapicerías, cierre abovedado, chimenea...

Hacia el sur la citada sala daba a un cancel y de éste se pasaba a la sala del Dosel, probablemente en la intersección de las dos salas principales. Quizá contigua a la llamada desde 1568 sala de Saraos, pues en 1585 comunicaba con el corredor del patio chico y se encontraba próxima a la torre de la Reina. En el siglo XVII la impronta del uso teatral, de enorme tradición en este palacio desde tiempos de los duques de Calabria y mantenida por la gran actividad de la ciudad, así como por el éxito de las representaciones en los palacios de la corte, hizo que pasase a llamarse sala de Comedias, que recibirá continuas atenciones. En definitiva, entre la fachada y el patio chico se estableció la sala de Comedias y la del Estrado, que se convirtió en antecámara o salón de audiencias, como también lo fue la sala de los Ángeles que igualmente dispuso de dosel. La "T" invertida que unía los dos claustros se reservaba a los espacios de sociabilidad, representación y ceremonial. Estos últimos hacia la fachada, lo que con el tiempo exigió su formalización urbana, en un proceso similar al vivido en el alcázar madrileño.

Por otro lado, las salas citadas servían de comunicación hasta los "cuartos" y "apartamentos", que pueden entenderse como el conjunto de piezas o habitaciones que guardaban una unidad por sus funciones o por albergar con cierta autonomía la vida de personas frecuentemente destacadas. Con una gradación de acceso hasta lo más íntimo, pueden llegar a aglutinar "recámara", "cámara", "alcoba", "retrete" o estancia de estudio y retiro donde frecuentemente se encontraba la librería personal,⁴ y "necesaria" o "se-

⁴ También se emplea para estancias especialmente resguardadas como en la sacristía o en la botillería.

creta", escusados que se disponían en todas las plantas e incluso se desplazaron hacia los terrados. Además de elementos de servicio asociados, como cocina, despensa, bodega, pozo..., que solían situarse cerca. Así lo mostraban el cuarto de la Reina en el extremo occidental, el de las Infantas en el noroeste, y el de su Excelencia, que se mudó en varias ocasiones. Evidentemente el número de "estancias", "piezas", "aposentos" y "apartamentos", expresiones que se utilizan para hablar de diferentes dependencias, era menor en el caso de los cuartos del alcaide, sotalcaide, camarero, secretario, capitán de la guardia, caballero, gentilhombres, pajes, capellanes...

La necesidad o el capricho hizo que la mudanza de usos predominase, y que se emprendieran constantes obras, pues como establecían los propios Fueros: *Obrar cascu pot en sa casa, y refer aquella, sens impediment algú*. Pero, además, la casa del rey debía mostrarse receptiva a las necesidades de sus representantes, lo cual llevó a que alcanzase una complejidad extraordinaria, pues a la voluntad de los monarcas se sumaban las de aquellos distinguidos miembros que los representaban como virreyes, y recibieron facultad para hacer obras para su habitación y la de sus criados. El rey acudía poco, pero se aprovechaban estos momentos para realizar las propuestas más ambiciosas, por el contrario los virreyes casi siempre estaban, pero desde la segunda mitad del siglo XVI sin carácter vitalicio ni continuidad familiar que estableciese claros vínculos con el edificio. Por esta razón, la adición de soluciones parciales fue lo más frecuente y asistimos a algunas ampliaciones del espacio en detrimento de los jardines del lado occidental y de las terrazas, que son ocupadas por nuevos aposentos o dependencias, así como a la construcción de corredores de madera que abrazan el exterior del edificio para permitir el tránsito de unos espacios a otros. Y cada mudanza supone nuevos retos de comunicación que deben resolverse con corredores que se abren o ciegan, nuevos accesos y escaleras. Entre éstas destaca la solución de 1645 de abrir nueva entrada desde el Llano al patio chico u occidental, una comunicación ágil entre éste y el principal, y la construcción de una escalera en la crujía común.

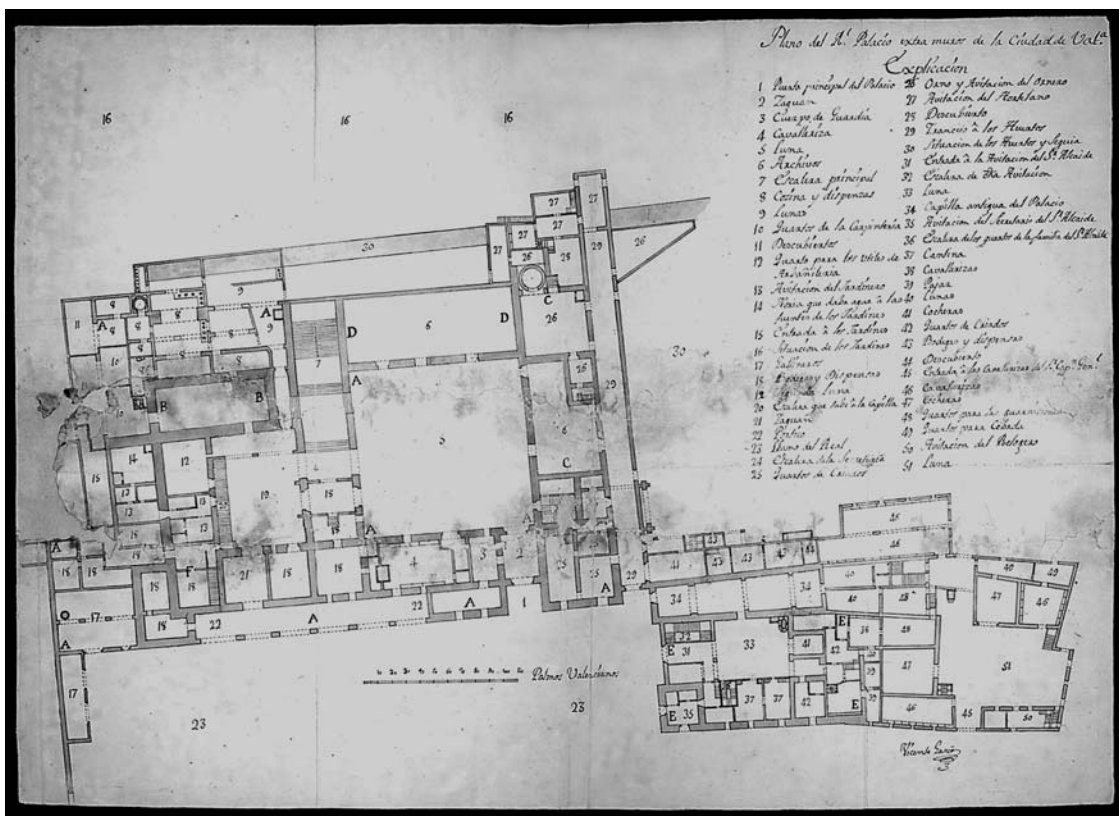
A pesar de que los espacios y usos de los mismos mudaron constantemente a golpe de visita real, incor-

poración de virrey o cambio de estación, quedando los cuartos de verano principalmente hacia los huertos, podemos convenir que durante la Edad Moderna en el Real *vell*, que había distribuido la vida del palacio desde los comienzos, se mantuvo la capilla baja de Nuestra Señora de los Ángeles o de San Juan, junto a la que a mediados del siglo XVI se creó un apartamento para el camarero mayor. En el extremo noreste y contiguo a la iglesia se hallaba el cuarto de los Leones, donde residía el alcaide y recibía su nombre por los leones que se custodiaban junto a las caballerizas, que se encontraban hacia el bosque en la zona norte, y cuya presencia era una evidencia exótica y simbólica desde época medieval, pues como "rey de los animales" desempeñaba un papel alegórico del poder del monarca. Su proximidad a la Audiencia, a los Consejos y al acceso principal no dejaría de tener su efecto.⁵ Sobre las caballerizas estaba el apartamento del caballero. Esta zona tenía bella vista sobre los jardines y tuvo diversos corredores de madera hasta que en 1635 se hizo uno de ladrillo. Finalmente, alrededor del patio de este volumen se distribuían las salas de gobierno o de los Consejos, que en el siglo XVII contaban con la sala principal donde se encontraba el casilicio del santo Cristo y se celebraba misa, así como la reunión de los miércoles de la Junta Patrimonial, la sala de los Escribanos de mandamiento en la torre del Consejo, la sala Criminal, la del Tormento...

La comunicación entre el volumen oriental y el occidental quedaba reservada al rey, con espléndidas vistas al mar y ciudad, acceso a los espacios ya citados, así como a la capilla inferior. En la quinta década del siglo XVI la torre de los Ángeles, junto al acceso principal, y sus espacios colindantes constituyeron el cuarto principal. Por su parte, a finales de siglo se desplazó la alcoba real a la llamada desde 1578 torre Quemada, al oeste de la misma fachada del palacio. A finales de siglo ambas torres se comunicaron por corredor de madera, que hacia 1640 se sustituyó por otro de piedra y ladrillo. A este progresivo acercamiento del cuarto del Rey al espacio residencial de la Reina⁶ no fue ajeno el hecho de que el monarca residiese en el palacio con motivo de su enlace matrimonial. De este modo, la torre Quemada quedaba comunicada mediante corredor con la de los Ángeles, que era espacio representativo por excelencia, y ha-

⁵ La posesión de estos animales, destacada por la mayoría de los viajeros, puede ponerse en relación con el impacto que en los embajadores del rey de Francia causó la audiencia dada por Juan II en el alcázar de Madrid, sentado sobre un estrado alto, debajo de un rico dosel y con un león manso con collar de brocado a sus pies, como describe en su crónica el halconero Pedro Carrillo de Huete.

⁶ La repercusión de la separación de las Casas, principalmente por cuestiones de género, en el plano de distribución de algunas residencias regias estables de los Austrias ha sido tratada en Wilkinson Zerner, Catherine. "Women's quarters in Spanish royal palaces". En Guillaume, Jean (ed.). *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*. Picard, París, 1994, pp. 127-136. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. "El Cuarto de la Reina en el Alcázar y otros Sitios Reales". En *La mujer en el arte español*. Alpuerto, Madrid, 1997, pp. 203-215. Sebastián Lozano, Jorge. "Etiquetas y arquitectura en los palacios de los Austrias. Una visión desde el cuarto de la Reina", *Correspondencia e integración de las Artes. 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*. Málaga, 2004, pp. 907-917; donde adelanta aspectos desarrollados en su Tesis Doctoral leída en 2005 sobre la representación de la mujer en el ámbito de la corte de este mismo periodo.



1. Plano del palacio del Real, realizado por Vicente Gascó, 1761. ARV, Mapas y planos, 14. La parte superior corresponde a la orientación norte.

cia el norte con el cuarto de la Reina. Se consolidó así la correcta comunicación entre espacios altamente significativos, pero también hacia otros en el patio más occidental: la sala del Estrado y la contigua sala de Saraos después llamada de Comedias. En la primera, la esposa del marqués de Denia nos consta que a finales del siglo XVI recibía a las visitas y su uso condujo a consolidar la sala del Estrado en 1627, donde recibían con todo el protocolo las reinas o sus representantes, mientras que la sala de los Ángeles, precedida por la sala Dorada, tenía parecida función para los varones.⁷

Al norte del cuarto de la Reina se encontraba la capilla alta o de Santa Catalina y rebasada ésta y abrazando su sacristía el cuarto de las Infantas, que debía su nombre a las dos hermanas del duque de Calabria y quedó fijado durante siglos, y mantuvo como especial atractivo las galerías y miradores hacia los jardines. Los dos cuartos citados se comunicaron por detrás de la iglesia mediante corredor en 1585. Del volumen mayor los lados sur y oeste quedaron pues reservados a los reyes y sus representantes en su au-

sencia, y como elementos de distribución y control de accesos se mantenían las dos grandes salas de palacio existentes desde el siglo XV: la de los Albardeiros o de la iglesia, y la perpendicular a ella y paralela a la fachada. La continuación de ésta en el patio chico daba lugar a la sala de visitas o del Estrado y a la de Comedias. La profusión de estos amplios espacios respondía al proceso de aristocratización cortesana que llevó a dividir el ceremonial clásico de las entradas reales, haciendo frecuente desde el último cuarto del siglo XV el encuentro del rey con las elites a través de la proliferación de actos techados o de salón donde desplegaban protocolizadas y simbólicas formas galantes, refinadas y cultas: recibimientos, bailes, máscaras, teatro...⁸ Estos espacios configuraban el espacio social de la corte, y eran ámbitos de sociabilidad exclusivos de las clases dominantes a diferencia de lo que ocurría en la explanada del Real donde se mantuvo la participación popular: desfiles, combates, toros...

El resto del palacio se destinó, por un lado, a espacios residenciales de otros familiares, destacados sir-

⁷ Academia de la Historia, 11-4-4 (Ant.), 11-4-4-863-37, 9-7162, nº 20. Existen algunos papeles del siglo XVII sobre etiquetas para ir a dar el pésame al virrey de Valencia por la muerte del Príncipe.

⁸ Narbona Vizcaino, Rafael. "Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*. 1993, nº 13, 2, pp. 463-472.

vientes y criados que, según los casos, se extendieron como hiedra que ocultaba los antiguos espacios y sus usos. A este proceso se vinculan las construcciones en los extremos este y oeste, y en las terrazas del edificio, así como la compartimentación de lo existente, incluso en vertical, pues asistimos desde 1501 a una progresiva sustitución de las bóvedas y alfarjes, por techumbres de bovedillas o revoltones que por su menor desarrollo eran más económicas y apropiadas para espacios de menor altura, y a partir del segundo tercio del siglo XVII por forjados de madera ocultos por bóvedas de cañas y yeso. Por otro lado, diferentes lugares se reservaron para el desempeño de los trabajos de los oficiales reales, como el archivo y la sala del maestre racional, que ocupaban la parte norte de la crujía que separaba los dos patios hasta que en 1645 se construyó la escalera principal y se desplazaron al lado este del patio principal, en cuya parte superior y antes de la sala de los Ángeles se había trasladado la secretaría. También disponían de espacios, aunque modestos y en frecuente mudanza, los maestros de obras reales dedicados al mantenimiento del palacio. Y, finalmente, muchas dependencias se destinaron a las funciones relacionadas con el transporte, como las caballerizas, y el suministro de comida y combustible, como cocinas, hornos, bodegas, despensas..., y de las que muchos cuartos solían tener las propias. No obstante, existe una mayor concentración en la zona norte del conjunto al aprovechar las posibilidades del curso de la acequia, que a su vez era utilizada para recoger gran parte de las inmundicias generadas en las cocinas y escusados bajos y altos. En el extremo noroeste del conjunto, se hallaba la cisterna, el tinelo, la botillería, la despensa... En el noreste del *nou* el horno.

* * *

Las constantes obras de mantenimiento o aquellas de mayor ambición estuvieron a cargo de los maestros de las obras reales, que no sólo trabajaban en el palacio sino en los bienes patrimoniales del rey en tierras valencianas. Un puesto que frecuentemente se transmitía a través de los vínculos familiares, los cuales facilitaban una formación constante en el mismo lugar o para el mismo promotor. Así sucedió principalmente en las obras de carpintería con los Gregori en las décadas centrales del siglo XVI y desde 1565 con los Crespo. Entonces, Miguel ocupó el cargo hasta 1606, y desde ese momento, con la excepción de Gabriel Sancho hacia 1615 y Vicent Mabres, menor, en la segunda mitad de la década, se suceden varias generaciones que comparten el nombre Jerónimo. Desde 1696 serán los Ravanales, próximos a los anteriores, los que se transmitirán el cargo e incluso el nombre Hipólito, hasta la demolición del palacio; También hubo notable continuidad en las obras de

cantería a manos de los Leonart Esteve, que tuvieron especial protagonismo en la realización de enlosados, portadas y la escalera principal de 1645. Leonart Esteve, de origen milanés y activo en el Real desde 1560 intervino en los dos accesos principales del palacio; Tomás Leonart Esteve (1592-1645) hizo en 1610 la portada principal de la iglesia alta, y años después modelo y traza para la escalera principal, en la que con la modificación de 1645 actuó como sobrestante su hijo Pedro Leonart Esteve. Éste ostentó el cargo de maestro de cantería de las obras reales, lo cual no fue muy frecuente, y estaba en consonancia con el ascenso de una familia que tenía capilla propia en el convento del Remedio y entre cuyos miembros había clérigos, notarios y arquitectos. Por el contrario, entre los maestros a cargo de las obras de albañilería no fue tan constante la transmisión del cargo, sólo en la segunda mitad del XVII se aprecia continuidad en los Ballester, Diego en el tercer cuarto y Pedro en el último hasta que Antonio Pons ocupe el cargo en 1690. No obstante, muchas sucesiones se realizaban a través de lazos de parentesco indirecto.

Varias súplicas de estos maestros permiten identificar el reconocimiento a su trabajo. En 1578 el albañil Joan Salvador reclamaba salarios semejantes a los que desde hacía unos doce años pagaban los diputados e inquisidores; esto es, al maestro 6 sueldos, a los obreros 5 y medio, y a los manobres 4 y medio. Solicitud que se concedió, aunque manteniendo el salario de 3 sueldos y 10 dineros de los últimos en obras de larga duración. Por otra, Sebastián Jover en 1599 suplicó al rey una compensación por los servicios de su suegro como antecesor en el cargo, y la necesidad de establecer un salario anual a sus servicios, puesto que cobraban por día trabajado, con un salario semejante al del resto de maestros en la obra, pero los contratos los conseguían aquellos que con sus cuadrillas ofertaban al precio más bajo, sin atender a su habilidad. Razón por la cual el maestro de las obras del rey debía estar pendiente y aconsejando para seguridad de la obra, pero sin beneficio alguno en ello, lo que llevó a Navarro a morir pobre, como ahora decía estarlo el suplicante.⁹ La solicitud muestra la precaria situación de algunos de estos maestros y el impacto de los destajos en el sistema de trabajo y la economía de la obra.

Precisamente a cargo de la última faceta citada estaba el alcaide, en cuyo cargo se mantuvo la misma familia durante siglos hasta que avanzado el siglo XVIII retornase a la Corona tras la muerte sin hijos de su último representante directo. En 1479, el mismo de su ascenso al trono de Aragón, Fernando concedió el título de alcaide y guardián del Real a Fernando Torres de Santarén. En 1482 añadió, con un salario anual de 50 florines (550 sueldos), los títulos de *suboperarii operum dicti Palatii et custodii animalium*, que formaron un auténtico parque zoológico en el

⁹ La súplica de Salvador en ARV, Bailía, 293, ff. 236-236v. La de Jover en ARV, Maestre Racional, 9.156.

que a las especies de leones presentes desde comienzos del siglo XV, se sumaron tigres, camellos, osos, gacelas, ciervos, jabalíes... Y en 1485, por concesión del monarca el título de alcaide se extendió a sus descendientes, que por vínculo familiar a comienzos de la siguiente centuria pasaron a llamarse Joan de Torres.¹⁰ Por su cargo era sobrestante de las obras, intervenía en el pago a los operarios y participaba en la decisión de las más necesarias, principalmente las concernientes a la habitabilidad del inmueble. Siempre actuaba bajo el control del baile, y con un menor apego a sus obligaciones cotidianas, que recayeron en el sotalcaide, a medida que se produjo su ascenso. A comienzos del siglo XVII ya se les permitió reformar a su criterio sus aposentos en el palacio,¹¹ situado junto a la sacristía de la iglesia baja y con corredor que salía a las leoneras y por lo tanto, en el cuarto de los Leones que por corredor comunicaba con la sala de los Ángeles, y Felipe IV antes de 1647 les concedió el título de conde de Peñalva, y un salario como alcaide de 180 libras anuales. Uno de los miembros de esta familia llegó a virrey de Mallorca, mientras que en Valencia Carlos Joan de Torres, conde de Peñalva, a pesar de no haber precedentes, en 1665 fue elegido junto a mosén Jacinto Hernández, maestro de ceremonias, para recibir el duelo por la muerte de Felipe IV, por ser el único criado que quedaba de los del rey, y por ser un honrado caballero,¹² y que hasta su muerte en 1679 fue consejero de capa y espada de la Real Audiencia de Valencia, por lo que además percibía unas 240 libras anuales. Su sobriño y caballero sanjuanista heredó el título nobiliario y el de alcaide perpetuo del real palacio, que no dudó en vincular a su promoción atrayendo a las elites culturales valencianas, como constata la obra *Academia que se celebró en la ciudad de Valencia en la Alcaydía del Real Palacio casa, de don Luis Juan de Torres y Centelles, conde de Peñalva... Dedicada a la muy ilustre señora doña Juana Manuela Mingot Ro-*

cafull, condesa de Peñalva, 5 de febrero, 1685 (Valencia, Vicente Cabrera, 1685). Por estas mismas fechas consolidó su acercamiento a la realeza a través de la construcción en la iglesia de San Juan del Hospital de una nueva capilla en honor a Santa Bárbara que renovara la que servía de mausoleo a Constanza Hohenstaufen, emperatriz de Nicea, muerta en Valencia en 1307. Ofreció su vaso familiar en el mismo templo para acoger el cuerpo de la difunta mientras durasen las obras, argumentando su relación familiar, pues los Joan de Torres se consideraban descendientes de Enzo, hermanastro de la emperatriz, casado con Adelasia Torres, hija del rey de Cerdeña. El escudo familiar de la capilla, cuartelado en sovter con torres y águila, testimoniaba su relación con la familia imperial, y esta defensa de los lazos que unía su linaje con el de los emperadores bizantinos y los reyes de Cerdeña fue entregado en un memorial al rey Carlos II en 1687.¹³ Su pretensión quedaba reforzada por el hecho de que Pedro III encargara a la emperatriz la administración del palacio del Real, auténtica competencia vitalicia del linaje de los Torres. La promoción llevada a cabo por los alcaldes no fue un caso aislado y también procuraron ejercerla los virreyes, con menos tiempo en el palacio, pero frecuentemente con más bagaje.

El resultado, como adelantamos y se suponía, es complejo, por lo que es oportuno analizarlo con detenimiento de manera diacrónica, señalando algunos de sus motivos y artífices.

Cortes de reinas viudas y de los duques de Calabria

En la transición de siglos las opiniones de los viajeros eran unánimes sobre la belleza del emplazamiento y trascendencia simbólica del edificio. Hacia 1495 el alemán Jerónimo Münzer destacó la amenidad de sus huertas, muy amplias y sembradas de diversos

¹⁰ Ortiz, José Mariano. *Descubrimientos de las leyes palatinas y derechos que tiene V.M. como Rey de Aragón en vuestro Palacio Real de Valencia*. Imprenta Andrés de Sotos, Madrid, 1782. Mención especial exige este autor entre la bibliografía del palacio, pues es sin duda el germen consciente y sobre todo inconsciente de muchos otros trabajos sobre el tema. El silencio de algunos autores, como es el caso de Zacarés, y el desconocimiento de otros ha llevado hasta el siglo XXI esta deuda historiográfica. Los escasos errores de Ortiz los reproduce Zacarés, como la fecha de 1644 al tratar la llegada de Felipe IV para jurar los fueros (Zacarés, José María. "El Palacio Real", *El Fénix*. 5, 19 y 26 de octubre de 1845). No obstante, éstos siempre presentan algunas discrepancias en su interpretación. Por ejemplo, según otras fuentes Fernando el Católico concedió en 1483 a Diego Torres, natural de Torres de Lobatón, que gozase de los privilegios de los valencianos, en 1484 el cargo de *taulager de la Bailia General* y después a él y su mujer Margarita Agramunt la alcaidía del palacio del Real. ARV, Real Patrimonio, Bailia, Letra B, expediente 25. Joan de Torres fue nombrado adjunto de sobrestante en las obras del palacio (ARV, Pergaminos Reales, nº 94). Por otro lado, sabemos que en 1750 Miguel Eugenio Muñoz recibió la aprobación para publicar *Discurso histórico é instrumental de la real capilla del Palacio, llamado el Real de Valencia, y tradiciones de sus capillas*, y aunque no la hemos encontrado, el tema que presenta el título insta a suponer que fue un claro precedente de la de Ortiz.

¹¹ ARV, Maestre Racional, 12.432. En las obras efectuadas en 1610 en los aposentos de Carlos y en los de su hijo Francisco, se dio la posibilidad de que si las obras excediesen de las 100 libras que debía pagar la Bailia, se hiciese a cargo propio el interesado.

¹² ARV, Bailia, 305, ff. 176v-179v.

¹³ El conde Peñalva tuvo acceso a una nueva capilla como lugar de enterramiento: la de san Francisco, en el mismo presbiterio en el lado del Evangelio, que servía de acceso a la cámara oculta. Sobre este templo y las capillas citadas véase Llorca, Fernando. *San Juan del Hospital de Valencia: una fundación del siglo XIII*. Prometeo, Valencia, 1930. Ordeig, Margarita. *Constanza Hohenstaufen, emperatriz de Grecia*, Iglesia de San Juan del Hospital, Valencia, 2000, pp. 119-120. García Marsilla, Juan Vicente. "Pere Balaguer y la iglesia de Sant Joan de l'Hospital de Valencia". *Ars Longa*. 2000, 9-10, pp. 87-92.

frutos, con acequias y estanques, mientras que en 1502 el flamenco Antoine de Lalaing, del séquito de Felipe el Hermoso, lo consideró muy antiguo, pero de jardín bellissimo, y sin más detalles el bachiller y sacerdote ovetense Alonso de Proaza, catedrático de retórica de la Universidad de Valencia desde 1504, lo incluyó entre las obras destacadas en su *Oratio luculenta de laudibus Valentie*.¹⁴

En este tiempo era virrey Enrique de Aragón, primo hermano del monarca, que en 1501 recibió a Juana de Aragón, hermana del rey y viuda de Fernando I de Nápoles. La *Triste Reina*, como firmaba, desempeñó la lugartenencia general desde el principio y fue virreina desde 1505 hasta su muerte en 1517. Con motivo de su llegada, de marzo a diciembre se registran gastos de obras por valor de 26.237 sueldos valencianos. La cifra testimonia la envergadura de la reforma, pues el palacio debía acondicionarse para recibir de manera estable y digna a la Reina y su amplio séquito. Por esta razón muchas actuaciones estuvieron destinadas a conseguir nuevos espacios en detrimento de las terrazas del edificio, como en la iglesia baja, donde Pere Benia y Antoni Camorera, maestro de las obras de carpintería del rey, hicieron un porche, tal vez en substitución del anterior que protegería el acceso al Real vell desde el Llano y permitiría crear sobre la iglesia una tribuna en las procesiones y festejos, y paralelo a él una estancia para aposento. Además, debían hacerse los pesebres de los establos y nuevos apartamentos, como era común a todo el palacio que también requería escaleras de caracol, algunas mejoras en la cocina nueva, tabiques y pasamanos. De éstos, el más relevante por sus dimensiones y significación fue el de la escalera principal, que en substitución del ya caído se hizo de piedra con intervención de los canteros Rodrigo Navas y Miguel Castillo.¹⁵

Otras obras persiguieron adecuar los espacios donde debía desarrollarse la vida cortesana. En concreto,

sabemos a través de esta actuación de la existencia de dos salas principales en la planta noble del patio principal. La del lado sur tenía 126 palmos de largo y corría paralela a la frontera del edificio desde la sala de los Ángeles hasta donde se producía el giro hacia la otra sala principal que recorría el lado oeste del patio. En la primera Pere Benia, obrero de villa maestro de obras de la ciudad y de las obras del rey, cobró 6.615 sueldos de Valencia por su quehacer en *les cambres de una de les dos sales grans del dit Real; ço és en aquella per on se entrava a la cambra apellada dels Àngels. Cubierta en la sala gran y real del Rey de revoltons de rajola y fusta*. Por su parte, en esta cámara que con frecuencia recibirá el nombre de sala Dorada, García de Carcastillo pintó su cubierta por 210 sueldos de Valencia.¹⁶ El pintor ponía su arte al servicio de un tipo distinto al de los alfarjes de finales del siglo XV. Ahora se optaba por un sistema que se difundía asociado a novedades renacentistas. No sabemos si tuvo *rellevats al romà*, como se pensaron en 1512 para la cubierta del *studi nou* de la Diputación, o como se hicieron en el palacio de los Centelles en Oliva y en el monasterio de Jerusalén en Valencia, o más probablemente presentó estos motivos pintados, como se hizo a finales del siglo XV en la escalera de la Aljafería de Zaragoza, de motivos "al romano", grutescos y símbolo real de nudo gordiano enmarañado en el yugo y atravesado por saetas. En este sentido, es significativo que el mismo García de Carcastillo en 1504 realizase pinturas *al romà* en la cubierta del archivo de la Diputación de Valencia.¹⁷

Otros trabajos atendieron el aspecto más íntimo o espiritual, como la realización de un oratorio en el apartamento de la reina por el obrero de villa Juan Corbera,¹⁸ o el tabernáculo de madera dorado por Joan Martí, pintor del rey, para adorno de la capilla, probablemente la superior y cercana a las estancias de la Reina. En ellas, sin lugar a dudas, sus bienes vistieron el palacio. Mientras que otras actuaciones miraron el entorno lúdico y de esparcimiento de los

¹⁴ Münzer, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Ms. 1495. Ediciones Polifemo, Madrid, 1991, p. 47. Lalaing, Antoine de (Sr. de Montigny). *Voyage de Philippe d'Autriche, le Beau*. Gachard, M. y Piot, M., Collection des voyages des souverains des Pays Bas (Ms. 1501-1503), 1876, t. I, pp. 121-385. Marías, Fernando. "La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV. Lo moderno, lo antiguo y lo romano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 2000, vol. XII, pp. 25-38.

¹⁵ Noticias comprendidas en ARV, Maestre Racional, 9.150.

¹⁶ ARV, Maestre Racional, 9.150, ff. 54-55. La primera referencia a este maestro según esta fuente la encontramos en Falomir Faus, Miguel. *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 415-418. Posteriormente, su actuación se ha identificado, creemos erróneamente, con una habitación sobre la capilla del palacio.

¹⁷ Aldana Fernández, Salvador. *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, 3 vols.; t. III, p. 40. De la rápida aceptación de esta propuesta da testimonio que en 1502 Pedro del Rincón se comprometiese a pintar parecidas estructuras como *maneres romanes* en un palacio de la capital (Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes; Corbalán, Joan. "La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)", *Ars Longa*, 13, pp. 11-31). Recientemente se ha destacado cómo a partir del patrocinio real a finales del siglo XV aparecen en Aragón los programas decorativos a la antigua, y cómo a partir de 1502 se difunden con cierto paralelismo con Valencia (Criado Mainar, Jesús; Ibáñez Fernández, Javier: *Sobre campo de azul y carmín*. Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006, pp. 19-37). Lo que parece corroborar el ejemplo que aportamos.

¹⁸ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Albatros, Valencia, 1998, p. 189.

alabados huertos, donde se plantaron 276 árboles.¹⁹ Pasado este momento, se sucedieron los trabajos de Mateo Pellicer, nuevo obrero de villa de las obras reales, Antonio Camorera de las de carpintería y muchos otros, como los canteros Joan Virnesques, Sancho Dartagna...²⁰

Los primeros años del palacio bajo la casa de Austria fueron convulsos. En septiembre de 1517 una crecida del río Turia obligó durante un año a reparaciones en el *pati del palau dels Marbres*, probablemente el del volumen oriental o encuentro hacia los huertos del *vell* y el *nou*, y evocación de un espléndido pasado medieval que suscitó el expolio de una portada por Pedro de Castilla. También se sacó fango de la capilla real, así como en huertos, campos, acequias, etc.²¹ En 1520 Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito y virrey de Valencia, huyó de la capital con motivo del conflicto de las Germanías y no regresó hasta finales del siguiente año. En este lapso quedó su hermano Rodrigo, I marqués de Cenete, que era entonces gobernador de la ciudad, y ya habitaba con regularidad en ella desde 1514. Es probable que en el palacio realizase alguna obra, pues documentación posterior a su muerte habla de elementos *que feu lo dit marqués del Zenete*.²² Muy probablemente, el palacio pudo sufrir desperfectos en este tiempo, lo que obligó a su reparación por orden del emperador.²³

El marqués murió en 1523 y el virrey fue reemplazado por Germana de Foix, mientras que su segundo marido, el marqués de Brandenburgo, poco después fue nombrado capitán general. En este tiempo sabemos de la actividad de Melchor Andrés, carpintero, y Martí Cavaller, albañil, en obras que se acercan a los diez mil sueldos, en una serie de espacios que todavía recuerdan la experiencia real.²⁴ delante de la puerta de la iglesia superior se trabaja en *les estancias del apartament vell que es diu dels Pins*, cuya nueva cubierta fue rematada por un pintor, también se cita el *apartament dit del Cardenal junt al pati chich*, el *apartament de davall del ortet de la Reyna*, el del *Princep* con terrado que sale al patio grande, el del Infante, el del Alcaide,

el *dels Àngels*, las *necesarias sobre les cambres del bany*, la Audiencia... El matrimonio se desplazó al palacio arzobispal donde él falleció en 1525, prácticamente coincidiendo con la breve e insigne estancia en el Real del cautivo Francisco I de Francia, que era acompañado y custodiado por oficiales reales.²⁵

La viudedad de doña Germana no afectó su alto cargo, que continuó durante su tercer matrimonio, celebrado en 1526 con Fernando de Aragón, duque de Calabria, título correspondiente al heredero al trono de Nápoles. La boda se convino por el emperador, que actuó como padrino, durante las celebraciones en Sevilla de la propia con Isabel de Braganza, a quien el mismo duque fue a recoger a Portugal. La nueva pareja acompañó a la imperial durante su estancia en la ciudad hispalense, Córdoba y Granada. Aquí, el 31 de agosto recibieron el nombramiento de virreyes de Valencia con carácter vitalicio, y el 27 de noviembre entraron en la capital, fijaron su residencia en el palacio del Real e iniciaron un periodo cultural de gran relevancia. Los trascendentes acontecimientos que se sucedieron vertiginosamente a lo largo de este año y el ambiente cortesano en que se produjeron tuvieron que dejar profunda huella en los virreyes. Éstos, recibieron de primera mano la idea de poder al que representaban y asumieron o aspiraron a algunos de sus elementos de expresión. Y esta relación volvió a producirse bajo el mismo techo, pero ahora en el palacio del Real de Valencia, con motivo de la visita del emperador en 1528 para jurar los fueros del reino.²⁶ Por lo que desde el mismo pudo contemplar las luminarias y parada de oficios con que la ciudad lo agasajó.

En estas fechas Carlos V mantenía el carácter itinerante de la corte y carecía de una política de construcción de palacios y de un plan arquitectónico nítido de representación de poder. Incluso, la introducción de la etiqueta borgoñona en tiempos de su sucesor simplemente consolidó la separación de las Casas y cuartos, es decir aposentos y sirvientes más cercanos a los esposos reales, pues ya se hallaba presente en los tratados clásicos, así como en la tradición

¹⁹ ARV, Maestre Racional, 9.150, ff. 55-55v.

²⁰ ARV, Maestre Racional, 9.223. A diferencia de lo sucedido en 1501 parece que los canteros ahora activos sí estaban en la ciudad con anterioridad, es el caso de Joan Virnesques. No obstante, sobre este cantero y como ejemplo de la diversidad de grafías que podía adoptar la misma persona en la documentación sirva el comentario que hacemos de él en Arciniega García, Luis. *El palacio de los Borja en Valencia*. Cortes Valencianas, Valencia, 2003, p. 135. Por otra parte, Sancho Dartagna tal vez sea Sancho de Artiaga.

²¹ ARV, Maestre Racional, 9.225. Se invirtieron en estas labores 8.674 sueldos.

²² ARV, Maestre Racional, 12.425.

²³ Ortiz, José Mariano. *Op. cit.*, 1782.

²⁴ ARV, Maestre Racional, 12.425.

²⁵ *Extractum ex libro Memoriarum Francisci Beneyto...*, en Diago, fray Francisco. *Apuntamientos recogidos...* (Mss. finales del XVI principios del XVII), Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, 1936-1947, 2 vols.; t. II, p. 134.

²⁶ Sobre la pérdida de los derechos del duque por la acción militar, y sobre sus relaciones con Carlos V véase Arciniega García, Luis. "Arquitectura a gusto de Su Majestad en los conventos de Santo Domingo y San Miguel de los Reyes (siglos XVI y XVII)", *Historia de la ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. CTAV - Ayuntamiento de Valencia - Universitat de València, 2002, pp. 186-204.

de la monarquía medieval castellana y aragonesa, en esta última incluso establecida en las *Ordinacions de Cort* (1344) del Ceremonioso, y evidenciaba la necesidad de adaptarse a exigencias protocolarias, como las representativas, que obligaban a intervenciones concretas. En el caso del Real de Valencia éstas fueron llevadas a cabo por los duques de Calabria, unos virreyes que prácticamente continuaron su experiencia real y cuya corte alcanzó alta relevancia. Así lo ha destacado desde hace tiempo la investigación sobre el periodo y sus protagonistas,²⁷ y algunas de sus manifestaciones culturales, como las literarias,²⁸ así como la que ha tratado el amplio marco de la cultura cortesana provincial, considerándola la *más activa de la corona de Aragón y, quizás, de la Península*.²⁹

El perfil de la corte del duque queda definido por las más de doscientas personas a su servicio, aparte las más cercanas a doña Germana hasta su muerte en 1536 y desde 1541 las que lo estuvieron de doña Mencía de Mendoza y Fonseca, marquesa de Cenete, segunda esposa del duque. Abrumadora resulta esta lista de oficiales, muy por encima de los que presentaban otras cortes virreinales, incluso en fechas posteriores, y sumamente interesante es considerar la fuerte presencia que hay en la misma de italianos y de personas con experiencia en la corte española, donde la tradición castellana y la de Borgoña se fundieron. Los virreyes y sus acompañantes tenían un conocimiento directo de la corte real hispana y napolitana, por lo que sus inquietudes no se desarrollaron como meros trasuntos de una corte ajena. De hecho, la magnificencia que implicaba la idea de majestad quedó delegada en los bienes que mostraba su propio linaje y exigían un marco arquitectónico acorde.

De este modo, hicieron reparar el palacio del Real y acondicionarlo para su residencia y el desarrollo de actividades lúdicas e intelectuales, y para el despliegue del fasto cortesano de carácter representativo. De lo primero nos da cuenta la referencia documental a la construcción de nuevos estudios y al jardín

suspendido para doña Germana que se hizo contiguo a sus aposentos y hacia el patio del baño.³⁰ Mientras que los restantes fines se consiguieron no tanto por la configuración de una imagen urbana del palacio, indefinida en estos momentos hasta para el emperador, y en este sentido son elocuentes las imágenes del alcázar madrileño desde la captada por el flamenco Jan Cornelisz Vermeyen hacia 1535, cuanto por la exposición y disfrute de los bienes salvados de la Casa Real de Aragón en Nápoles, que principalmente llegaron desde Ferrara en 1527. Algunos lo exigían por tamaño, otros por calidad y otros por valor, sin que se excluyeran distintas combinaciones. Llegaron valiosas joyas como la *Espinella* o la *Tortuga*; una magnífica biblioteca con libros de carácter religioso, de poetas e historiadores clásicos, de las más destacadas plumas del humanismo italiano y con volúmenes de arquitectura, como los de Vitruvio y Filarete, hasta el momento única referencia en España, y obras que se preocupaban por la recuperación del pasado clásico; así como objetos de devoción y elementos que legitimasen su procedencia dinástica, como las armas reales, la galería de retratos familiares y el arco de linaje y descendencia desde el infante don Pelayo hasta el mismo duque de Calabria, las magníficas series de tapices, entre los que sobresalía la *Pastorella* o *Poncella de Francia*, formada por cuatro tapices de terciopelo azul recamados y bordados en oro, plata y seda de diversos colores, de 9 por 4 metros, donde muy probablemente se tratase la historia y martirio de Juana de Arco, y que fueron tasados a la muerte del duque en 5.000 ducados, etc. Todo ello con una notable presencia del arte figurativo, pero teniendo en cuenta una gran diversidad de soportes: cofres, banderas, tapices, cortinas, tablas, lienzos, libros, medallas y monedas, etc., y con un gran equilibrio entre lo religioso y el deseo de recuperar una antigüedad histórica y mitológica.

Por otra parte, las crónicas y diarios de viajes son unánimes al reconocer la inclinación del duque por

²⁷ Sobre esta etapa, con datos de archivo y las aportaciones del marqués de Cruilles (Mss. 1891), Vicente Castañeda y Alcover (1911), Luis Querol y Rosso (1931), Lluís Fullana (1926, 1935 y 1936), José García Mercadal (1942), Francesc Almela i Vives (1958), M^a de la Concepción Gamir (1961), Josefina Mateu Ibars (1963), Regina Pinilla Pérez de Tudela (1982 y 1994), José Martí Ferrando (1993 y 2000) y Miguel Falomir (1994) nos ocupamos en Arciniega García, Luis. "El legado de la Casa Real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión". En *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Valencia, 1998, pp. 114-121. Arciniega García, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001; 2 vols. Arciniega García, Luis. *Op. cit.*, 2002. Con posterioridad debemos destacar la aparición de las obras de Martí Ferrando, José. "La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria", *Reales Sitios*. n.º 158, 4.º trimestre de 2003, pp. 16-31. Ríos Lloret, Rosa E.. *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*. Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003.

²⁸ Oleza Simó, Juan. "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial" y Sirera, Josep Lluís. "El teatro en la corte de los duques de Calabria". En Oleza Simó, Juan (dir.). *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 61-74 y 259-279, respectivamente. Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Tamesis Books Limited, Londres, 1991. Narbona, Rafael. *Op. cit.*, 1993.

²⁹ Destaca el amplio estudio de Gil Pujol, Xavier. "Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias". En Fernández Albadalejo, Pablo (Coord.). *Monarquía, imperio y pueblos en la España Moderna*. CAM – Universidad de Alicante – A.E.H.M., Alicante, 1997, pp. 225-257. Hernando Sánchez, Carlos. "La corte y las cortes de la Monarquía". En Ribot, Luis (Com.). *Felipe II: un Monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 71-79; la cita corresponde a la p. 77.

³⁰ ARV, Maestre Racional, 9.230, ff. 7-9 y 93v.96v.

la lectura y la música, lo que invita a suponer una especial atención a espacios donde pasaba muchas horas: el estudio, la capilla y recintos de reunión galante. Y a los que el palacio podía estar perfectamente preparado, pues Alfonso V potenció de manera especial a la capilla de música y ya sólo sus insignias revelan parecidas aficiones y manifestaciones. Con los duques el palacio contó con una de las mejores bibliotecas y una de las capillas musicales más destacadas, y desarrolló una auténtica corte agrupada en torno a manifestaciones festivas, literarias y musicales. El cronista jerónimo fray José de Sigüenza, recogiendo testimonios que se muestran unánimes, llegó a afirmar que don Fernando tuvo la mejor capilla de músicos en España. Y otras crónicas destacaron cómo se celebraba siempre en la capilla de su palacio el *oficio divino como en capilla real, con toda solemnidad y veneración*. Mientras que Luis Milán en su libro *El Cortesano* nos inculca ese ambiente de actividades cinegéticas, fiestas y juegos galantes.³¹ De este modo, se habla de los jardines y artilugios dispuestos en ellos, como la "Fuente del deseo", hecha de plata y con una columna rematada por la figura de Cupido, y a cuyos caños los enamorados acercaban sus labios pidiendo un deseo, y para regocijo de los asistentes sólo se concedía si el agua manaba; o se utilizaba la sala principal del palacio en una fiesta para remediar "el desamor que había en Valencia", y por la que los duques, tras oír las desavenencias entre los esposos, aconsejaban una solución a sus problemas, actuando como jueces, extendiendo su poder hasta la esfera de lo privado; o se representaban obras teatrales, para cuyas escenografías trabajaron diversos pintores. En la unión de estas facetas, puede explicarse que la sala principal del palacio pasase a ser la contigua a la capilla en detrimento de la de la fachada. Su excelente capilla musical formada por músicos, cantores y ministriles, pudo estar al servicio de las prácticas de devoción de la corte, pero también de sus actos de solaz.

Claude de Brosenal de paso por Valencia en 1532 encontró al duque en su estudio cultivando la lectura, Juan Luis Vives en uno de sus *Diálogos* (1538), protagonizado por algunos de los más principales nobles valencianos, como los Borja, Centelles y Cavnilles, hace que este último rechace la propuesta del anterior de ir a verlo en su palacio por no interrumpir a tan *docto varón*, en 1542 se realizaron obras en

la sala reservada o *retret del apartament del dit senyor duch hon aquell se retrau y té la librería*,³² y el acto de apertura de su testamento el 29 de octubre de 1550 comienza con las siguientes palabras: *E primerament, essent en lo Reyal Palacio de la present ciutat de València construhit fora los murs de aquella ha hon lo dit Excelentissimo Senyor Duch havita-ba, dins lo retret de la librería de sa Excellència que es lo loch ha hon sa Excellència més residia (...)*.³³ Según el mismo documento otros lugares de especial concentración de sus bienes son la *cambra de sa Excellència*, donde hay numerosas piezas de plata, así como diversas *recambras* o *apartaments* a cargo de distintas personas, que las custodian agrupadas bien por materias de los objetos, bien por la procedencia de los mismos a través frecuentemente de las herencias, como la *recambra de les señores Infantes*, sus hermanas ya fallecidas.

En definitiva, muchas dependencias de la planta noble no eran más que almacenes donde conservar objetos de manera ordenada, otras se reservaban como residencia de uso privado y otras eran de marcada sociabilidad. En cuanto a las segundas, la de Germana se encontraba desde tiempos de la reina María de Castilla en la parte más occidental del palacio, entre la iglesia alta que tenía una torre llamada también de Santa Catalina y la torre occidental de la fachada que recibía el nombre de la Reina. Mientras que las del duque estaban alrededor de la *cambra dels Àngels*. Una distribución que prácticamente se remontaba al siglo XV y se mantuvo en época de los duques de Calabria, tanto por el rango de los contratantes, como por la vinculación siempre perseguida del duque al recuerdo de Alfonso V el Magnánimo. En este sentido, pretendió rescatar el proyecto de su bisabuelo de fijar su última morada al otro lado del puente del Real, en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo, pero el emperador cercenó toda posibilidad.³⁴

La quinta década del siglo comenzó con sobresaltos y gran actividad edilicia con gastos que superaron los cincuenta mil sueldos³⁵ y con participación destacada de Joan Navarro y Gaspar Gregori, maestros de obras del rey de albañilería y carpintería respectivamente, y del cantero Pere Vilanova;³⁶ y esto por cuatro razones. La primera, porque se debía acoger a Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, y a toda

³¹ Gómez Muntané, Maricarmen. "San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)". En VVAA. *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. Generalitat Valenciana, 2000, pp. 91-111. Milà, Lluís de (Ed. Vicent Josep Escartí). *El Cortesano*. Biblioteca Valenciana - Ajuntament de València - Universitat de València, 2001.

³² ARV, Maestre Racional, 9.151 y 9.230.

³³ ARV, Varia, legajos, caja 83, n. 4. Año 1550 (traslado del s. XVIII).

³⁴ Arciniega García, Luis. *Op. cit.*, 2002.

³⁵ ARV, Maestre Racional, 9.151 y 9.230. Sólo de 1540 a 1543 se documentan gastos de más de 40.000 sueldos.

³⁶ Los trabajos en esta época de los Gregori, Joan Navarro, Pere Vilanova y Joan de Alacant (Joan de Antón) han sido detalladamente apuntados en las biografías que les dedica Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Op. cit.*, 1998, pp. 186, 213-215, 291-299, 316 y 326-329.

la gente que traía a un palacio que conocía bien, pues tal vez lo habitó a comienzos de la tercera década del siglo, pero que ahora debía compartirlo con un hombre con el que coincidió en la citada boda del emperador, y con el que nuevamente por su designio estaban conminados a contraer matrimonio, muy a pesar de ambos. Mencía exigió que la amante del duque abandonara la ciudad, así como mejorar los aposentos que debían acogerla, incluida la *cambrá del oratori de la reyna*, y crear estancias dignas a sus sirvientes, con reubicación de los del duque si era preciso. Incluso, el duque dispuso un nuevo lugar para sus propias dependencias. A finales de 1540 en las estancias bajas de la torre de los Ángeles el maestro Joan de Antón realizó nueva cocina, pozo..., y fue algo generalizado que se ocuparan terrazas y zonas de la planta baja. Así, Joan Navarro eligió uno de los espacios abovedados que servían de comunicación entre los dos patios del *nou*, bajo la sala principal del mismo y cercana a la capilla alta, para crear un apartamento que se entregó a Pedro de Arracho. El de Jerónimo de Yciz, secretario del duque y que antes fuera de doña Germana, también recibió atenciones, como la realización de una escalera de caracol para poder bajar al patio de sus establos, donde asimismo se repararon sus cubiertas. En 1541 y 1542 se arreglaron cubiertas que afectaban a las estancias del duque, como su librería, se trabajó en el apartamento de los Leones y en el del Camarero, situado cerca de las estancias del duque y de la iglesia baja.³⁷ Para acoger al personal de la duquesa se ocupó parte del cuarto de las Infantas, cuyas estancias eran contiguas a la capilla alta o de santa Catalina, sobre cuyas paredes las obras fueron ascendiendo al construir sobre las estancias antes mencionadas el guardarropa con mirador y cubierta, lo que obligó a abrir nuevas ventanas en la capilla, y se hizo otro apartamento entre este cuarto y el llamado del Cardenal.³⁸

La segunda razón de la efervescente actividad que vivió el palacio en este tiempo se debe a que en agosto de 1541 una nueva riada del Turia obligó a labores de limpieza en huertos y acequias, al igual que a otras de reparación o construcción.³⁹ Principalmente afectó al llamado apartamento de los leones, situado en el lado norte del Real *vell*, donde estaba la caballeriza del duque y ya Pere Vilanova había realizado un portal de piedra y se elevó el acceso para evitar que el agua entrase con las crecidas del río.⁴⁰ Situaciones

que con mayor o menor gravedad se repitieron en 1545, 1546 y 1554,⁴¹ e iniciaron un proceso frecuente en la llamada "Pequeña Edad del Frío".⁴²

La tercera se produjo con el aviso del emperador, desde Barcelona a finales de noviembre de 1542, de que aprestaran el palacio para recibirlo junto al príncipe. Hay disposiciones generales sugeridas por el alcaide, como arreglar los establos, los terrados, el mirador o cubierta del guardarropa de las Infantas, y las estancias de éstas, del duque y de la duquesa, que ocuparían el emperador, su hijo y otros miembros de la familia real. Otras atienden aspectos funcionales, como la compra y disposición de lo necesario para iluminar el interior del palacio, o la realización de nuevas cocinas y el alquiler de camas para servicio de oficiales y familiares de S.M., e incluso algunas sobre la seguridad tienen una connotación simbólica, como la disposición de elementos para asegurar puertas, cuya máxima expresión eran las cadenas en los pilones de entrada al Real. Otras perseguían el deleite, como las flores que debían distribuirse por algunas estancias, o el cuidado de los huertos y jardines, como rehacer la encañada de los que están junto al Viver y plantar en éste doce naranjos. Y otras, señaladas por el emperador, mostraban su preocupación por disponer de elementos representativos, principalmente para colgar las tapicerías que viajaban con él, o la realización de estrados de madera en la sala grande para fiestas y regocijos, o el acopio de lo necesario para las luminarias y los fuegos artificiales, o la regularización del Llano donde se realizarían actos multitudinarios.

La cuarta razón, es que existía desde el inicio de la década un deseo de subrayar la entrada y cuarto principal. En el verano de 1540, precisamente cuando se negociaban con el emperador las condiciones del matrimonio del duque con Mencía, se fijó la más importante obra del palacio, que además confería una especial dimensión a su fachada a través de la significación de las dos torres de acceso.⁴³ El análisis de los planos conservados nos muestra cómo el Real *nou* mostraba en su lado meridional tres torres avanzadas: dos flanqueando el acceso, de las que los posteriores alzados sólo nos muestran la más oriental o de los Ángeles, y otra en el extremo occidental. El grosor de los muros y su disposición indica que eran obras medievales, y precisamente lo que se pretende en tiempos de don Fernando es elevar las dos que

³⁷ ARV, Maestre Racional, 9.151, 9.152, 9.226, 9.228 y 9.229.

³⁸ ARV, Maestre Racional, 9.151 y 9.230.

³⁹ ARV, Maestre Racional, 9.927.

⁴⁰ ARV, Maestre Racional, 9.151 y 9.230. Las obras en el apartamento de los Leones y en la torre de los Ángeles, en virtud de una provisión dictada un año antes, ascendieron a 8.164 sueldos.

⁴¹ ARV, Maestre Racional, 9.154.

⁴² Véase Meliá Uribe, Vicente. *La "Junta de Murs i Valls". Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, Siglos XIV-XVIII*. Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1991.

⁴³ Señala esta obra Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Op. cit.*, 1998, pp. 214-215. Con pequeñas variaciones de interpretación seguimos en este caso la misma documentación (ARV, Maestre Racional, 9.151 y 9.230).

flanquearían el acceso. En la de la izquierda la duquesa instaló su librería y en la de la derecha el duque fijó el centro de su cuarto. Entre ambas debía hacerse una cubierta que protegiera la de la sala sobre el ingreso al palacio, y aparejar las dependencias de toda esta zona. Desde luego, un acceso entre torres tan monumentales enraizaba con entradas que conoció el duque y bien pudieron impresionarlo: el arco de Castelnuovo en Nápoles, el portal de Serranos en Valencia y el alcázar de Madrid. En este caso coincide la planta cuadrada de sus torres, y no podemos olvidar que la imagen del palacio debía ser la del monarca. De hecho, en mayo de 1543 se recordaba que esta obra se hiciese *com convé e pertany a semblant casa real*. Además, estos temas comenzaban a tener interés en el círculo del emperador puesto que los arquitectos Luis Vega y Alonso de Covarrubias emprendieron las reformas del alcázar madrileño en 1537. La solicitud que hizo el duque al emperador para que este último arquitecto trazara el monasterio de San Miguel de los Reyes, que debía servir de enterramiento para la reina Germana y para sí mismo, invitan a pensar en un posible contacto previo en las obras del palacio.

Esta zona tenía especial significación, pues era el acceso principal, concentraba espacios de relevante significación, como la sala Dorada y la sala de los Ángeles, y era el lugar desde donde el monarca solía disfrutar de los actos festivos y exponerse, por tanto, ante sus súbditos. La idea de este recuerdo permanente, como si de un dosel se tratara, llevó a algunos “mestres de architectura de la present ciutat e altres persones molt àbils” en estos temas, a considerar que debía hacerse de la siguiente manera: una terraza con vertiente a la rambla entre las dos torres que flanqueaban el acceso principal. Las dos torres debían recrecerse hasta los cincuenta palmos, y todo el conjunto rematarse con antepechos y merlones como estaban los antiguos de palacio. Es muy significativo este deseo de construir el pasado para armonizar con la obra existente, y su rigor queda reflejado en la compra de ladrillos antiguos. Por otro lado, también se persiguió crear una imagen unitaria a través de volúmenes simétricos y elementos de cohesión entre lo antiguo y lo nuevo, como las tres esquinas encadenadas con sillares de piedra desde el suelo hasta su remate, con un total de 50 palmos de altura, y las ventanas. Las cantonadas de piedra eran tres, dos hacia la puerta del Real, y la otra hacia la

parte del apartamento de los Leones. En cuanto a las ventanas se dispusieron dos *corves* para los aposentos bajos de cada torre, y otras dos con columnas de Girona para los altos, y tres ventanas cuadradas para la obra entre las torres.⁴⁴ En el interior Joan Gregori realizó las cubiertas de las cámaras de las Armas, pues portaban motivos heráldicos de madera, y se hizo una escalera de caracol en la torre de los Ángeles.⁴⁵ Con la intervención de los maestros citados, así como la de los tapiadores Joan Domingo, Pedro de Mena, Sancho Baldri, Joan Garent, Joan Moreno y Joan Amorós, y la de decenas de oficiales y manobres de los diferentes oficios, pudo avanzarse la obra, que se remató con elementos simbólicos, como dejar en condiciones la cercana torre, o tal vez ya sólo espadaña de la iglesia de San Juan, y la disposición por Pere Vilanova de la piedra necesaria en las dos torres para hacer los soportes que mantuviesen los mástiles de las banderas reales, como ya se había hecho en las otras antiguas. Joan Navarro asentó la bandera real en la torre de los Ángeles.⁴⁶ Con esto prácticamente se completaba la escenificación de poder y toma de posesión del palacio, que culminaría a la llegada del rey con la salida del duque en clara prueba de subordinación y vasallaje.⁴⁷

En años sucesivos las obras no declinaron. Muchas responden a las tradicionales aspiraciones de habitabilidad, pero otras rebasaron el carácter doméstico y se intuye una cierta rivalidad.⁴⁸ En 1543 en la zona occidental del palacio, ocupada por Mencía, en la zona baja se debía pavimentar, hacer cubiertas de revoltones y obras de saneamiento; en la escalera del segundo patio arreglar el pasamano de la escalera; en la planta noble ampliar la estancia de las criadas situada cerca del acceso a la capilla, por lo que debían hacerse columnas y basas en el andador que debía soportar una nueva cubierta. También debían arreglarse las cubiertas del andador y mirador del cercano aposento de la infanta Isabel, y colocar un banco de piedra en el remate de esta escalera, donde se encontraba el acceso a sus estancias. Finalmente, en la sacristía de la capilla alta, situada sobre la cocina de la señora duquesa, debía realizarse un *retret* o habitación reservada, para albergar las reliquias y ornamentos de su propiedad, por lo que debía protegerse con rejas de hierro. Mientras que en las obras que conciernen al duque, se habla de arreglos en sus caballerizas y la comunicación de éstas con el apartamento del caballero, así como de ree-

⁴⁴ Los maestros canteros Juan Bautista Corbera, presbítero, y Salvador Bas, nombrados por el baile, y Juan de Vidanya por Pere Vilanova tasaron en 5.213 sueldos y 6 dineros el suministro de piedra y trabajo de este último. Aparte se le pagan 105 sueldos por la compra de las columnas de piedra de Girona.

⁴⁵ ARV, Maestre Racional, 9.151. Obras valoradas en 366 libras.

⁴⁶ ARV, Maestre Racional, 9.153. Los gastos en el escaso tiempo de realización ascendieron a 7.862 sueldos.

⁴⁷ Muchos de los estudios sobre la corte parten del clásico trabajo de Elias, Norbert. *La sociedad cortesana* (1969), Fondo de Cultura Económica, México, 1982. Desde esta obra se tiende a reconocer la corte como estructura de poder que establece medios específicos de dominio y en la que todo tiene un significado.

⁴⁸ ARV, Maestre Racional, 9.230. La exposición que el 24 de septiembre de 1543 realizaron Joan Navarro y los también maestros albañiles Pere Lopiz, Joan Bravo y Damià es sumamente elocuente.

dificar el aposento de los pagos, donde se debían poner rejas y otras cosas necesarias para su seguridad, y de disponer un aposento para tener la munición de las obras, debajo del *aposeno del Senyor duch en lo pati del bosch dels tarongers*. Una referencia que creemos hace mención a la parte orientada hacia el noreste donde el Real *vell* y *nou* se unen en ángulo recto y delimitan una zona arbolada. Toda esta parte, cercana a la sala de los Ángeles y a la iglesia baja es la que parece ocupar, y allí mandó hacer una galería parecida a la del remate del corredor de su apartamento en el rincón de los dos palacios, pero hacia la rambla, con sus columnas y basas, y sobre dicha azotea hacer otra cubierta, *per la qual cubierta que novament se farà se puixa entrar de la torre que està sobre la esglesia de Sant Joan a la dita obra nova, torres e porxada de aquella*. En septiembre de 1544, reunidos los responsables financieros y los maestros albañiles Joan Navarro, principal responsable por su cargo sobre las obras reales, y Pere Lopiz, y el maestro cantero Pere Vilanova, se manifestó la necesidad de acabar las obras comenzadas, *torres que son stades fetes sobre lo appartement nou hon té son aposento lo Excellentissimo Senyor Duch (...)* y otras partes para que no se pierdan.⁴⁹ Lo que indica su establecimiento en los nuevos aposentos, si bien las obras en las torres continuaban.

También en 1544 se trató la solicitud de Mencía para construir una escalera que bajase desde sus aposentos a los huertos, pues para acceder a ellos debía dar mucha vuelta y pasar por las estancias de las Infantas. El carácter aditivo de estancias al que estamos aludiendo de manera reiterada contribuyó a crear una configuración laberíntica que dificultaba la comunicación y era de difícil solución sin medidas drásticas. Pero ésta era la situación más común en la mayoría de palacios de la época. Finalmente se hizo la escalera, cuya cubierta de madera fue trabajada por Joan Gregori, que también hizo los pesebres de las caballerizas en el apartamento de los Leones.⁵⁰ En 1547 se realizaron los pesebres de las caballerizas de la duquesa, situadas en la parte norte del patio principal, en el apartamento de la Audiencia. Sin embargo, en 1553 se decidió retirarlas, pues su proximidad a la entrada del archivo le restaba *reputación*.⁵¹

Durante estos años se abonaron importantes partidas de materiales. Los canteros Pere Vilanova y Joan Donapetro suministran carretadas de piedra y reble, y son numerosas las compras de cal, ladrillos finos de Alfara, y ladrillos y tejas *velles*, creemos debido a ra-

zones de armonía con lo construido, más que de calidad del material o de precio. En cuanto a otros maestros que trabajan en estas fechas se ha apuntado la participación de Juan de Vidaña, maestro de obras del virrey, Bernardo Calvo, cantero, Juan Cardona y Sebastián de Çoita (Zorita), pintores, y Pedro Giner, capintero. También se ha detallado en la quinta década del siglo la labor de Joan Gregori, maestro carpintero del rey, y la formación de su hijo Gaspar, que ocupó el mismo cargo años después de la muerte de su padre en 1547, como la renovación de la carpintería de los apartamentos de la torre de los Ángeles y la de los aposentos de Mencía en aquellos que habitó doña Germana en la parte occidental del *nou*.⁵² En la fecha señalada es significativa la presencia del apellido Navarro al frente de todos los ámbitos constructivos: Joan en albañilería, otro Joan en carpintería y Pedro en cantería. Incluso hay otro Joan Navarro que es oficial albañil. Todos coinciden en la escalera de la caballeriza, cerca del apartamento de los Leones.

Pero la reforma incluso pudo ser mayor, pues la inquietud sobre defensa de la costa frente al enemigo externo, el Turco, que tocó vivir dejó como testimonio una imagen esquemática del palacio en el proyecto que en 1544 realizó Pedro de Guevara para la fortificación de la ciudad de Valencia,⁵³ y se conformó con los pareceres de Juan Cervelló y del capitán Aldana en lo que a tiempo y dineros se refería, que se fijó en un coste de unas 12.000 libras. El plano conservado en el archivo de los duques de Alba muestra lo ambicioso del proyecto, y se aprecia cómo el palacio lejos de ser un estorbo se convierte en una especie de torre albarrana del recinto amurallado de la ciudad. Dos gruesos muros delimitan el Llano restringiendo su comunicación con la ciudad a través del Puente del Real. En los extremos este y oeste del palacio se ubican baluartes que permiten la defensa de los puentes por los que podría llegar el peligro a la ciudad, el de la Trinidad y, fundamentalmente, el del Mar, defendido desde la muralla de la urbe por la Torre del Esperó, sobre la que tiempo después se construyó el baluarte de la casa de Muniación. En el palacio no tenemos constancia de obras de este tipo, como sí se iniciaron en el Alcázar de Toledo por estas fechas. Simplemente, atendiendo a las constantes guerras contra *turcos* y *moros*, al tiempo que se atendía a la fortificación de Cullera, recientemente saqueada, por orden del emperador en 1553 en el apartamento llamado de la Embriaga el albañil Vicent de Oliva hizo casa para el armero y para que

⁴⁹ ARV, Maestre Racional, 9.230.

⁵⁰ Aspectos tratados en Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Op. cit.*, 1998.

⁵¹ ARV, Bailia, 287, ff. 37-38.

⁵² Roca Traver, Francesc. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Ajuntament de València, 2000, p. 66 y n. 36.

⁵³ Plano publicado en De Castro Fernández, Javier; Cobos Guerra, Fernando. "Inicio y desarrollo de la fortificación moderna en el reino de Valencia, 1544-1579". En Sánchez-Gijón, Antonio (Ed.). *Luis Escrivá. Su apología y la fortificación imperial*. Biblioteca Valenciana, Valencia, 2000.

dispusiera de molino para trabajar armas.⁵⁴ Como señalan las deliberaciones patrimoniales en 1566 y 1579 se volvió a trabajar en ella y en las estancias bajas del palacio se habilitaron espacios para albergar en 1569 las ballestas requisadas en el desarme de moriscos. Sin embargo, la intensidad de estas medidas decreció. Construida la Casa de Armas de la ciudad, la casa del armero del palacio se utilizó en 1585 para albergar la carroza del rey y tras su marcha siguió usándose como caballeriza, en 1606 el rey mandó arreglar una cubierta en la casa de la fundición, donde había granadas de fuego artificial o de alquitrán, y en 1610 la casa del armero ya se caía a pedazos y poco tiempo después pasó a ocuparla el cerrajero. Incluso, la relajación de las medidas iniciales, ante un planteamiento defensivo de sesgo muy distinto, afectó la imagen del palacio, pues se produjo una reducción de sus torres septentrionales, mientras que las meridionales, las de la fachada, que conferirían la principal imagen, se reconstruían con anacrónicos merlones que armonizaban con otras torres, como también se hizo en el siglo XVIII pero colocando chapiteles que impedían una labor defensiva tradicional.

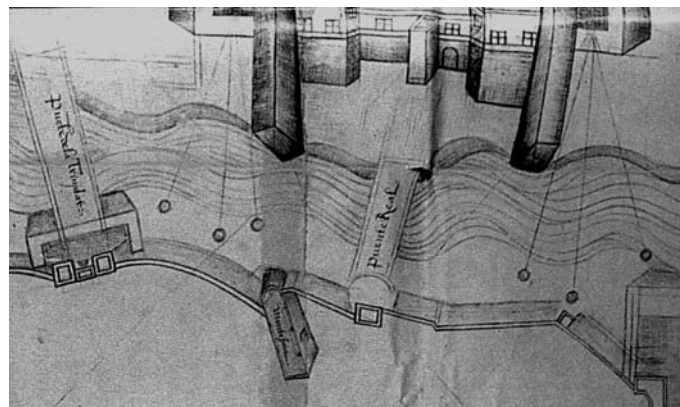
Jerónimo Sempere en su *Carolea* (1560, Valencia), poema épico dedicado a la figura de Carlos V, incluyó el siguiente poema sobre el palacio del Real:

En medio del gran llano, sumptuosa
esta Casa Real, muy eminente
vecina del gran Turia deleytosa
y adarves de Valencia refulgente
cercada está de huerta muy hermosa
la regia y gran posada preminente,
de muros y altas torres adornada
á Reyes de España dedicada.
De toda la campiña esta señora
la vista lindos lejos vee de ella,
de piedra es bien labrada y se mejora
del fuego, sin que pueda hacelle mella,
de pinos y cipreses se decora,
naranjos y arrayanes la hacen bella,
las aguas plantas, flores le dan lustre,
y así por las Iberias es ilustre.⁵⁵

Vegetación y altas torres, que son las que todavía reflejan la posterior vista de Wyngaerde.

Las visitas reales de la segunda mitad del quinientos

La muerte del duque en 1550 supuso una clara inflexión en la historia del palacio. Diversas crónicas relatan que muchas de sus pertenencias fueron robadas la misma noche del óbito. Allí se celebraron las honras fúnebres y después su cuerpo y la mayor parte de sus bienes pasaron al monasterio de San Miguel de



2. Detalle del palacio en el proyecto de Pedro de Guevara para la fortificación de Valencia, 1544. Archivo duques de Alba, C-70-13.

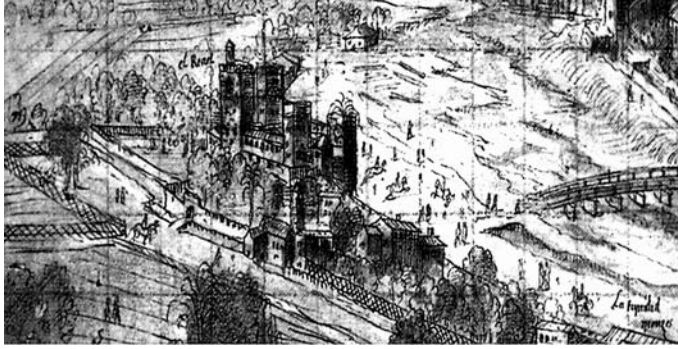
los Reyes, su heredero universal y donde ya habían recibido sepultura sus hermanas y la reina Germana, su primera esposa. El palacio no volvió a tener como virreyes a personajes de tan alta alcurnia, ni el cargo tuvo un carácter vitalicio que creara un sentimiento de pertenencia parecido. No obstante, durante los siguientes cien años su imagen continuó siendo objeto de alabanzas y vivió momentos destacados, muchas veces vinculado a la presencia real o sus deseos y a la iniciativa de algunos de sus virreyes. La capacidad de éstos de crear las formas culturales cortesanas y el fasto se consolidaron como vías de ascenso social y político. El establecimiento de la capitalidad y corte contribuyó a fijar un referente estable, y sus actos fueron muchas veces trasunto de los celebrados alrededor del rey. De este modo, en las provincias se hacía presente de alguna manera al monarca y los promotores de tales actos testimoniaban la cercanía con él. Pero como es obvio, la capacidad de evocación dependía de las aptitudes, posibilidades y aspiraciones de cada virrey, que eran personas habitualmente sometidas a muy diversos estímulos, pues sus lazos familiares, sus derechos señoriales en diversos territorios y principalmente su continua mudanza en sus servicios militares y políticos al rey les permitían conocer una gran diversidad de pautas culturales.⁵⁶

A comienzos de la segunda mitad del siglo XVI las reformas efectuadas fueron constantes, pero carecieron de un programa unitario e incluso tardaron en presentar uno parcial de elocuencia arquitectónica como el llevado a cabo años antes. Sabemos de obras de acondicionamiento en 1559 y 1560 para recibir a Alfonso de Aragón, duque de Cardona y Segorbe, y su familia, sirvientes y criados, y de otras mucho más ambiciosas para comodidad del virrey y también de los reyes a partir de una provisión del

⁵⁴ ARV, Bailia, 287, ff. 3 y ss.

⁵⁵ Llorente i Olivares, Teodoro. *Valencia*. Tip. Ed. de Daniel Cortezo, Barcelona, 1889, p. 25.

⁵⁶ Sobre estas consideraciones véase Gil Pujol, Xavier. *Op. cit.*, 1997, pp. 225-257.



3. Detalle del palacio en la vista de Valencia, 1563, realizada por Anton van den Wyngaerde. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 41.

rey firmada el 4 de abril de 1560 en Toledo.⁵⁷ En ella establecía la necesidad de hacer nuevas cubiertas en dos torres. En concreto, Gaspar Gregori hizo una *cubierta obrada entretallada ab unes puntes y boses que està en la cambra e o cuadro de la Reyna*, por la que recibió 5.950 sueldos, y 300 por barnizarla, y la *cubierta de fusta obrada entretallat ab scrifs que està en la cambra on tenia la libreria la duquessa de Calabria*, por la que recibió 3.050 sueldos y 150 más por barnizarla, y que fueron justipreciadas por Pere Genís Linares. En opinión ajena,⁵⁸ Gaspar pudo mostrarse aquí como uno de los mayores expertos en Valencia en este tipo de cubiertas, lo que contribuyó a su posterior nombramiento como carpintero de la Casa de la Diputación, ya que lo que precisaban los diputados del General era un carpintero que pudiera continuar la obra comenzada por los Linares en el artesanado de la Sala Nova.

En la disposición real también se dictó la necesidad de hacer un trascuarto al cuarto de la Reina, para aposento de los reyes y damas de ella: *Porque no hay en esta casa del real aposentos repartidos donde dichas damas se aposenten con el recogimiento y encerramiento que es razón y por la necesidades que hay de dicho trascuarto*. Este nuevo volumen se dispuso en la parte del huerto encima de la acequia, delimitado prácticamente por la escalera que Mencía solicitó para bajar a los huertos y la pared de la iglesia, con un total de 60 palmos de largo y 30 de ancho, con cuatro cubiertas de bovedillas y otra de ladrillo y teja que cerraría el conjunto. También se dis-

puso la realización de nuevas cámaras por la casa, como en el apartamento de los Leones, y sobre la cocina del cuarto de la Reina y junto a las tribunas del de las Infantas para aposento de las hijas del virrey, así como arreglar cubiertas... Entre julio de 1560 y marzo de 1564 se gastaron en estas obras autorizadas por el rey 94.737 sueldos, con gran presencia de los maestros canteros. Lleonart Esteve aportó, entre otras piezas, once escalones de piedra para la escalera que subía a la naya de la iglesia en el patio menor, y en colaboración de Pere Vilanova proporcionó piezas de piedra para ventanas y losas. Entre los maestros albañiles, Pedro Celles, Andrés Serra y Joan Vergara tuvieron un papel destacado. Gaspar Gregori proporcionó la madera del cuarto de las Damas y contribuyó en las cubiertas de revoltones, puertas y otros elementos de su oficio. La inspección de las mismas testimonia la rivalidad surgida en éste entre las dos principales familias de carpinteros. Y es que tras la estimación de Pedro Genís Linares como experto por parte de S.M., Gregori lo acusó de "mala voluntad" al estimar muy bajo el coste de su obra.⁵⁹

Es precisamente en estas obras cuando podemos documentar el plano del palacio que se custodia en la Biblioteca Nacional en Madrid.⁶⁰ En principio, su cronología está marcada por la existencia del cuarto de la Damas que se hace sobre la acequia en 1560, así como por la ausencia del paso detrás de la iglesia alta realizado en 1585. Sin embargo, hay evidencias que nos permiten concretarla en finales de 1560: por un lado, el arrepentimiento que se muestra detrás del volumen de la iglesia, puesto que la obra debía comprender desde la escalera que bajaba a los huertos hasta cerca de la pared de la iglesia; por otro, las dimensiones coinciden con las capituladas; y finalmente los textos que aparecen en el reverso citan a Joan Martínez, precisamente un maestro cantero que está activo en el palacio en esta obra, y los pagos realizados el lunes 27 y el martes 28 de noviembre pueden fijarse en el año 1563, cuando ya se reutilizase la traza.

Las esporádicas visitas reales introducían exigencias a las que el edificio debía dar respuesta, como la multiplicación de aposentos y salas más amplias y diferenciadas. Así sucedió con el pleno uso de la etiqueta de Borgoña cuando Felipe II lo habitó en abril de 1564 con motivo de celebrar Cortes y jurar los fueros del reino. Después de esta fecha se sucedieron en la

⁵⁷ ARV, Bailía, 288; ARV, Maestre Racional, 9.232. Hay gastos por valor de 17.898 sueldos.

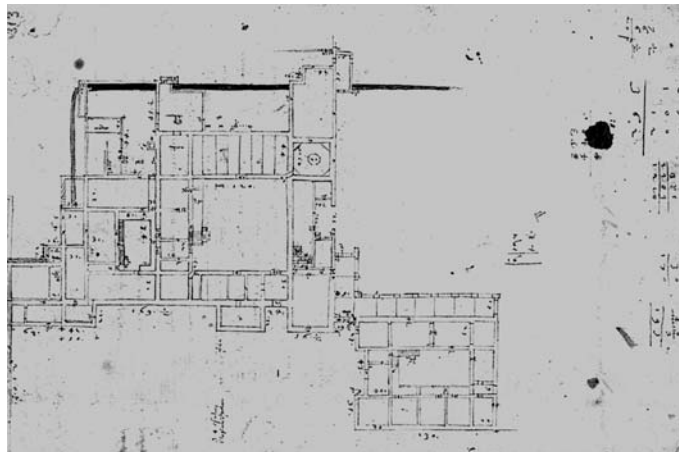
⁵⁸ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Op. cit.*, 1998, pp. 215, 299 y 400-401.

⁵⁹ ARV, Bailía, 289, ff. 3-6v. La primera visura la realizan los carpinteros Pedro Genís Linares y Francés de la Parra; y la última, tras una segunda también polémica, el primero, Cosme Olesa y Sebastián Giner.

⁶⁰ Manuscrito 18.225, f. 313. Catalogado como planta y ampliación del palacio del Real de Valencia en tiempo de los Reyes Católicos por Roca, Pedro. *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904, p. 187. Así lo siguió J. Domínguez Bordoná (1931) y J.L. Corbín (1985), que lo reprodujo sin indicar procedencia, como también lo hizo P. de Insausti (1991), que lo dató de finales del siglo XVII, M. Falomir (1996) en el XVI, Aldana (1999) en el tránsito del XVI al XVII, y Bérchez y Gómez-Ferrer (2003), que lo reproducen indicando su procedencia y lo contextualizan en el análisis de las imágenes arquitectónicas del edificio, entre 1544 y 1599.

segunda mitad de la década numerosas actuaciones más concretas en la zona residencial, que se consolidaba en el lado norte y oeste del conjunto. En este tiempo el duque de Segorbe dormía en el cuarto de las Infantas, gozando de las agradables vistas que desde allí se contemplaban. Y de hecho, en un deseo de significar esta zona Antonio Lloret y Miguel Crespo presentaron en 1566 un ambicioso proyecto en su corredor, que frente a las 300 libras de su reparación, perseguía invertir 1.500 con la ampliación de su anchura de 8 palmos a 18, para que pudiesen pasar dos personas y sirviera al rey en sus estancias *per a passejar y estar ab grans senyors y porà estar comodament ab dita amplaria, la qual es necessaria axí per lo que està dit com per la bella vista que y ha estant en dit corredor del qual Sa Magt. En un mateix punt porà veure mar, orta, muntanyes y la aygua de la cequia que passa baix per davant lo dit corredor en lo qual y per a fer aquell son necessaries feu set columnes de pedra o de rajola ab sos archs y sobre archs de rajola obrats a la romana y la cresta sobre la qual carregarà lo paviment de dit corredor obrada de parrafulla bossellada y sobre lo dit corredor fer altra cuberta ben obrada com convé al loch y casa real.* Las obras propuestas incluso aumentaban con la construcción de una escalera sobre la cisterna que diera acceso a dicho corredor, un alambor en la pared frontera del palacio para proteger sus cimientos y obras en la armería. De todas ellas sólo se aprobó esta última, valorada en 26 libras.⁶¹ Tiempo después se trabajó en el corredor y cubierta de la escalera del guardarropa principal, así como en una nueva cámara para el repostero de la plata.

En la zona occidental se trabajó en el mirador de la Reina y en las estancias bajo los jardines suspendidos, y en la zona nororiental, cercana al bosque de naranjos, en las leoneras, y el próximo patio que distribuía las estancias del duque de Calabria lo empedró Bartolomé Gisbert y se abrió desde él un acceso a la iglesia; en arreglar en toda la casa la cisterna y los pozos; y se abrieron numerosos corredores y pasos...⁶² Especial relevancia tiene la significación de las dos torres que en tiempos del duque de Calabria flanqueaban la fachada, la occidental se encontraba desmochada, pero se hacía un corredor en lo más alto del acceso principal y se comunicaba con la realizada sobre la iglesia baja. También se ensanchó la puerta principal para facilitar el ingreso de carretas y se empedró la entrada hasta el patio. Todo con activi-



4. Plano del palacio del Real, 1560. Biblioteca Nacional en Madrid, manuscrito 18.225, f. 313.

dad destacada en este tiempo de los maestros de las obras del rey Antonio Lloret, albañil, y Miguel Crespo, carpintero, así como del albañil Cristóbal Názar y del cantero Lleonart Esteve, con numerosas visuras de Miquel Porcar. Esteve también estuvo ocupado en la renovación de la escalera principal del palacio, la que daba acceso a la capilla alta y salas principales, y se encargó de la galería de remate.⁶³

En la década de los setenta tuvieron lugar dos importantes acciones. Por una, de 1572 a 1574, entre otros, los maestros Antonio Lloret, albañil, y Pedro Hurtado, cantero, en el lado hacia los huertos y delante del archivo bajo la sala principal, hicieron dos estancias, una para el desempeño del oficio del maestre racional. Era una estancia abovedada para la que en cada una de sus seis claves un imaginero restauró los escudos de madera con las armas de Aragón con sus coronas, que el pintor Miguel Urenya doró y pintó, así como lo hizo de azul las claves de piedra que los enmarcaban.⁶⁴ Este pintor también intervino en el aposento del nuevo virrey, el marqués de Mondéjar, chapado con azulejos de Talavera de la Reina y con pinturas en las diez vigas del recibidor, las bovedillas de la cámara y alcoba, puertas y ventanas...⁶⁵ Años después, la iniciativa pictórica del marqués que recogía los gustos cortesanos imperantes se establecía como modelo para Francisco de Moncada, conde de Aytona, que en 1581 establecía se reparase una galería, donde debía hacerse *distint entre la bóveda*

⁶¹ ARV, Bailia, 289, ff. 39v-43 y 43-43v.

⁶² ARV, Bailia, 289 y 290; ARV, Maestre Racional, 9.234 a 9.236. Comprenden de 1565 a 1569.

⁶³ Por esta razón en 1569 los expertos canteros Miguel Porcar, nombrado por el baile, y Jerónimo Nadal (tal vez Lavall), por el propio Esteve, inspeccionaron entre otras obras el pilar hecho en el remate de la escalera para la cubierta. Además, hizo otros enlosados y un horno de hacer pasteles, colocó piedras de fuego en chimeneas...

⁶⁴ ARV, Maestre Racional, 9.155 y 12.428. El pintor, también conocido como Lurenya, Ureña..., poseía varios tomos de arquitectura y modelos a su muerte en 1578. Al respecto véase Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. "El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI", *Ars Longa*. 1994, n° 5, pp. 125-131.

⁶⁵ ARV, Bailia, 292, ff. 89-94. Por su obra cobró 25 libras y 12 sueldos, y fue inspeccionada en noviembre de 1573 por Vicent Joanes y Pedro Pablo.

*pintada y daurada y la cornisa de dita galeria també daurada e les parets de mostres com está la quadra que feu lo marqués de Mondejar.*⁶⁶

Por otra decisión, en 1573 Felipe II decidió arreglar los jardines que en épocas pasadas recibieron tan unánimes elogios y él pudo disfrutar años atrás, a cuyo fin destinó 800 libras.⁶⁷ Los trabajos fueron realmente amplios, como plantar naranjos, encañar las paredes de los huertos de la Carrasca por los *ligadors de orts*, arreglar las cajas de los regadores del huerto, llevar agua hasta las fuentes, pavimentar con azulejos... En esta actividad destacó Alonso Sanchiz, albañil extranjero que por su habilidad recibía un salario diario de siete sueldos y ocho dineros frente a los cinco y medio del resto, entre los que se hallaban Antonio Lloret y Pedro Aldeanueva. También es interesante la labor efectuada por Miguel Crespo, carpintero de las obras reales, en seis portales de madera para el huerto del Viver y, sobre todo, en un edificio para su centro con cuatro portales y una media naranja con su linterna de remate; todo por valor de más de 135 libras. Con esta decisión se introducían criterios propios del mundo clásico y las reflexiones sobre el mismo que se llevaban alrededor de la corte e incluso en el foco oriolano. Finalmente, se contó con especialistas en mármol como Antonio Orco para que asentase un capitel y basas en un pilar de dicho material situado en uno de los costados del huerto de la Carrasca. Unos esfuerzos que quedaron en gran parte frustrados con la nueva riada de octubre de 1577, que nuevamente inundó los huertos, la iglesia baja y numerosos aposentos, como aquellos donde se colocaron las ballestas tras el desarme de los moriscos.⁶⁸

Con la llegada de Vespasiano Gonzaga Colonna, príncipe de Sabioneta, se realizaron nuevas obras de acondicionamiento en la parte residencial, que situó su recámara en el cuarto de los Leones, y se preparó un aposento en el de las Infantas para las reuniones del Consejo Real Patrimonial. Esta parte consolidaba su función administrativa. Bajo el virrey Manrique de Lara, duque de Nájera, conde de Valencia y de Treviño, en 1578 se decidió colocar un reloj hacia esta parte, sobre la sala de los Alabarderos y orientado hacia el patio grande, *para que con más facilidad se*

pueda entender en los negocios de S.M., que hizo el relojero Vicente Domingo Inça.⁶⁹ En enero de 1579 Miguel Juan Porta, Juan Sariñena y Lucas Bolainos inspeccionaron la esfera pintada por Juan Tapia.⁷⁰ Por otro lado, en esta década el edificio tuvo que sufrir un incendio en la torre occidental de la fachada, en la que Gaspar Gregori hizo una cubierta de madera. En la deliberación de finales de 1578 se establecía la necesidad de trabajar en varios corredores y estancias, como una que debía hacerse con bóveda y seis ventanas, cercanas a la escalera que bajaba a los huertos y la llamada torre Quemada, que se proponía se alzase como estaba y con las mismas tres ventanas, almenas, etc., que antes tenía. Obras en las que el maestro albañil Juan Salvador estuvo ocupado, junto a muchos otros, hasta el siguiente año.⁷¹

Importante fue la labor de Salvador, Miguel Crespo y Juan Armaulea en el virreinato de Francisco de Moncada, conde de Aytona y de Osona, vizconde de Cabrera y de Bas, gran Senescal de los reinos de la Corona de Aragón, pues entre 1583 y 1585 se realizaron diversos trabajos en favor de la comunicación de la planta baja con la noble a través de escaleras, como en el Consejo y otra en el corredor de la capilla alta del patio pequeño que permitiese subir en invierno la comida, y se reparó la llamada sala de los Artesones, en clara referencia a la singularidad de su cubierta, donde también se amplió su ventana y se colocó en ella un balcón de hierro, al igual que se reparó la sala de los Saraos y se hicieron nuevas caballerizas. También fue muy destacada la labor de dotación mueble de las dos capillas. Para la baja, donde oía misa el virrey, en 1584 Miguel Crespo hizo un retablo *a la romana* de 18 palmos de alto por 12 de ancho y coste de 72 libras, que fue inspeccionado a su finalización por los carpinteros Antonio Bernich y José Esteve, también imaginero, y un año más tarde pintado y dorado por 150 libras por Pedro Juan Tapia, pintor de la ciudad. Ese mismo año se decidió hacer otro para la capilla alta, pues el existente era muy viejo. Numerosos pintores presentaron su propuesta, pero finalmente el Consejo se decidió por la del imaginero Jerónimo Esteve, con un coste de 85 libras.⁷² Sus ocho tablas grandes y otras tantas peque-

⁶⁶ ARV, Bailia, 293, ff. 394-394v.

⁶⁷ Una carta de S.M., firmada en Madrid el 9 de octubre de 1572, por la que se destinan 220 libras para reparar jardines (ARV, Bailia, 292, ff. 129-129v). Este tema se recupera en numerosas ocasiones (ff. 194 y ss.), y se ofrece detallada información en ARV, Maestre Racional, 9.155.

⁶⁸ ARV, Bailia, 293, ff. 205-207.

⁶⁹ ARV, Bailia, 293, ff. 16-16v, 31-32v, 232-232v, 236v, 237v, 249-249v. La escalera del coro de la iglesia alta comunicaba con la terraza del reloj, a cuyo mantenimiento estuvieron muy ligados los Inça.

⁷⁰ Falomir Faus, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p. 109. Además, las armas reales se pintaron en los dos relojes de sol de la casa y en el que se realizó en el lado este de la torre Quemada (ARV, Bailia, 294, ff. 332-332v).

⁷¹ ARV, Bailia, 293. Miguel Crespo estimó las obras en 3.724 sueldos (ff. 239v-240v) y Nofre Tolo, herrero, en más de 132 libras (ff. 255-255v). Cuentas de las obras en ARV, Maestre Racional, 9.137.

⁷² ARV, Bailia, 294, ff. 32, 53v-55v, 82v, 98-99, 134-135 y 138-139. En 1603 se decidió sustituir rápidamente una vidriera dañada en la capilla alta, donde hacían misa los virreyes, pues si llueve "se gastará el retablo que es muy bueno". Por lo que recibió el encargo Francisco Matarana, *mestre de vidrieres* (ARV, Bailia, 296, ff. 227v-228 y 231).

ñas al óleo se contrataron con fray Nicolás Borrás, profeso de San Jerónimo de Cotalba, y por las que cobró 150 libras, mientras que lo doró por 250 el pintor Juan Bautista Munyos. Finalmente, en marzo de 1589 toda la obra fue revisada satisfactoriamente por Vicente Requena y Vicente Joanes.⁷³

En enero de 1586, Felipe II regresó acompañado por sus hijos el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia, así como por amplio séquito en el que se encontraba el notario apostólico y arquero de la guardia del cuerpo real Henri Cock, que en su relación del viaje dice:

No habemos de dexar de referir los más principales edificios de la ciudad, entre los cuales se ofresce primeramente el Real, que en otro tiempo fue de los moros, de muy linda fábrica, y está al norte, fuera de la ciudad, como un tiro de ballesta del río Guadalaviar, y dícese que tiene tantos aposentos como hay días en el año. Tiene ansimismo lindas huertas, y en una dellas hechos caballeros de verduras, que rompen la lanza, y otros diversos animales fechos de mirtho. En otra huerta hay un estanque lleno de buenos peces. Críase tambien en este Real un leon y leona á costa de Su Majestad.⁷⁴

Sus palabras eran resultado de los esfuerzos mantenidos durante años por el monarca, como su inversión en los jardines en 1573 o la compra de leones en 1580 al atender la demanda de doña Lucrecia González de Vilasimplis y de Urries, que tenía la leonera del palacio, y que al morir el último ejemplar a su cargo expuso como este hecho era *gran desautoritat del real palacio*, y en su remedio pidió se trajeran otros ejemplares de África.⁷⁵ Pero sobre todo, era resultado de lo dispuesto en vísperas de su última visita para la que se fijaron obras por un montante cercano a los doscientos mil sueldos, que ya en octubre de 1585 el conde de Chinchón, tesorero general de los reinos de Aragón, expuso mediante una carta con diversas trazas que el rey mandaba se hiciesen. Algunas de las actuaciones mantenían el interés de los jardines, por lo que se dispusieron baldosas de Manises para sus fuentes.⁷⁶ También se empleó este bello recurso en los aposentos del monarca, que estaban al cabo de la escalera principal, desde donde gozaba de las renombradas vistas. Otras se ocuparon de los espacios del interior, como en el extremo noroeste del edificio la

comunicación por detrás de la capilla alta del cuarto principal, situado al sur de aquella, y el de las Infantas, al norte, mediante un corredor con pilares de ladrillo, cubiertas y ventanas según traza enviada. Pedro Juan Tapia dio lustre y color a trece puertas y ventanas de los aposentos del rey, otros muchos repararon puertas y ventanas, elementos de cerrajería..., y se preparó el palacio de modo sencillo para espacios de recepción, como se infiere del hecho de que se pavimentase con ladrillo grueso la sala de los Alabarderos y su recibidor contiguo.

Pero, sin lugar a dudas, lo que se cuidó con más esmero fue el carácter urbano del edificio y su inserción representativa. Se aplanó el campo delante del Real, pues debía acoger grandes concentraciones festivas, y una vez más se intentó renovar su arquitectura con elementos que integrasen los diferentes espacios, conforme la *traça que ha enbiat Sa Magestat*. Así, los maestros canteros Juan Ambuesa, que interpretaba en el claustro sur del monasterio de San Miguel de los Reyes una traza adaptada del claustro de los Evangelistas de El Escorial, y Lleonart Esteve, de amplia presencia en las obras reales y en la de la Diputación, realizaron el nuevo acceso al Real *vell*. Se trataba de un portal cuadrado de piedra, de once palmos y medio de ancho por veinte de alto y con molduras detalladas en las citadas trazas, dos ventanas sobre él y tres cornisas que unirían las torres que cerraban el lienzo;⁷⁷ dos cornisas enmarcando la planta noble y otra de remate. Rebasada la portalada se accedía al llamado patio de los Leones. En la parte opuesta al ingreso los maestros debían deshacer los arcos y pilares allí existentes y erigir, según traza enviada, tres arcos con pilares que sostendrían un sistema de órdenes. Finalmente, la nueva escalera sería de piedra de Godella en su primer tramo. Los maestros citados se comprometieron a realizar las obras de cantería en treinta días por 650 libras y los materiales de la parte derribada, y se les pondrían andamios y cimbras. Por su parte, los maestros albañiles Agustín Roca y Juan Vergara se obligaron a rebajar el muro para permitir la obra de cantería y a rellenarlo finalizada ésta, a hacer las bovedillas y el pavimento superior en el pórtico creado en el patio y a continuar la escalera.⁷⁸

Por último, un elemento que debía unir esta parte del palacio con la de la entrada al Real *nou* eran los

⁷³ ARV, Bailia, 294, ff. 256v-257v, 258v, 280. En el ático estaba una crucifixión con san Juan, santa María Magdalena y la Virgen; en la calle central santa Catalina Mártir, en las laterales santa Inés y santa Eulalia; en los costados de la polsera san Vicente Mártir y san Vicente Ferrer; y en el banco san Pedro y san Pablo. De las ocho tablas pequeñas, en las polseras se distribuirían los cuatro doctores de la Iglesia, y en los pedestales san Joaquín, santa Ana, san Juan Bautista y san Francisco.

⁷⁴ Cock, Henri. *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real...* 1876, Aribau y C^a., Madrid, p. 245.

⁷⁵ ARV, Bailia, 293, ff. 332-332v.

⁷⁶ En estas noticias seguimos ARV, Maestre Racional, 9.137bis.

⁷⁷ ARV, Bailia, 294. Contiene información de las obras de estos momentos. Por ejemplo, la de la fachada, arcos del patio de los Leones y escalera del mismo en ff. 147-150 y ss., y una reclamación de deuda por veinte carretadas de reble que llevaron a la obra en ff. 196-196v. Sobre Juan de Ambuesa véase Arciniega García, Luis. *Op. cit.*, 2001, cap. V.

⁷⁸ ARV, Bailia, 294, ff. 150v-152. Todo por 325 libras.

balcones, que quedarían al servicio del recreo de la vista y de la exaltación en los actos festivos, y que utilizaban un modelo distinto: los dos balcones de hierro de la torre de la casa de la Diputación de Valencia, cuyas trazas parece aportó el carpintero Gaspar Gregori.⁷⁹ En concreto, para la emblemática torre de los Ángeles Pere Inça hizo un nuevo balcón y Antonio y Onofre Giner hicieron dos para las ventanas nuevas del acceso al *vell*. El primero tomaba como referencia el realizado por Juan Bautista Cerdá y colocado en 1585 por Leonart Esteve en las tres ventanas de la sala Nova de la Diputación, con ménsulas, balaustres de hierro con cornisas y basas, bolas o globos dorados de latón en el pasamanos y ménsula de soporte. Mientras que en las ventanas sobre la puerta de acceso se tomó la referencia del balcón que arranca de la cornisa del último piso de la torre de la Diputación, realizado por los especialistas en trabajos en hierro José Armaulea y José Monseu; es decir, sin ménsulas ni vuelo superior a la cornisa, pero la del primer piso con su basa y cornisa.⁸⁰

Por otro lado, algunas de las decisiones del monarca sobre la administración valenciana tuvieron repercusión sobre el inmueble, como sucedió con la ampliación del tribunal de la Audiencia (1563-1564 y 1585, coincidiendo con las dos visitas a la ciudad), y que llevó la parte judicial, no sólo gubernativa, al palacio del Real. Así como forzaron numerosas intervenciones las avenidas ordinarias y extraordinarias del río y sobre todo las catastróficas de 1577, 1581, 1589 y 1590, que condujeron a crear paredones que encauzaran el río y otorgaran mayor prestancia a la silueta del palacio.

Tras la excitación constructiva suscitada por la presencia real las cosas volvieron a la calma, que sólo se vio alterada por un lado, por actuaciones urgentes y de mantenimiento,⁸¹ y, por otro, por la llegada de virreyes. Este fue el caso de Francisco Sandoval y Rojas, marqués de Denia, conde de Lerma, gentilhomme de cámara de Su Majestad y antes lo fue de la casa del príncipe. Precisamente su nombramiento como virrey de Valencia, que ocupó de 1595 a 1597, ha sido interpretado como una forma de disminuir su influencia sobre el joven heredero. No obstante, las visitas a Madrid fueron habituales y su ascensión fue fulgurante con la llegada al trono de Felipe III, que en 1599 lo nombró duque de Lerma. Su mandato en Valencia se centró en crear un palacio capaz para los acontecimientos que poco después se sucedieron por su intermediación. La obra de Gaspar Mercader *El Prado de*

Valencia es precisamente una ficción pastoril que se hace eco del ambiente poético y festivo que pudo vivirse en su virreinato, y no fortuitamente fue dedicada a Catalina de Cerda y Sandoval, su esposa.⁸²

Durante este tiempo mantuvieron su presencia en las obras Juan Salvador, Miguel Crespo, Pedro Armaulea y Vicent Esteve, que fueron los principales encargados de interpretar desde sus diferentes competencias el deseo de transformación del palacio real valenciano en un lugar digno de acoger al rey y su corte. Así, las obras llevadas a cabo tuvieron en cuenta una vez más los jardines, donde destacó la labor del ingeniero Nicolás Monter en labores necesarias para abastecer habitualmente de agua las del jardín de los Personajes, lo que supuso a finales de 1595 la construcción de una caja y rueda de noria y la canalización, según dibujo que aparece en el acuerdo, por 380 libras.⁸³

A instancia del virrey se regularizó el frontis del palacio uniendo la torre Quemada con la de los Ángeles mediante un corredor de madera. En realidad, el marqués mandó que se continuase lo iniciado en tiempos del marqués de Aytona, comunicando las dos estancias de estudio de los marqueses, situadas en las dos torres de la fachada, la de la marquesa en la occidental o Quemada y la del marqués en la oriental o de los Ángeles. Según sus competencias, Crespo presupuestó gastos por valor de 900 libras, Salvador de 130 y Armaulea de 70. No obstante, la comunicación con lo ya construido aumentó la estimación. El corredor de madera continuó hacia el este recorriendo toda la fachada, aunque con elementos distintos; es decir, con celosías en el corredor sobre la entrada principal, con empostados o guardapolvos en el de la sala de los Ángeles y con telas enceradas en el que comunicaba las torres.⁸⁴ Esta enseñanza de enmascaramiento era habitual en las arquitecturas efímeras de las entradas regias, como la que llevó a crear una estructura de arco de triunfo en el portal de Serranos con la visita en 1586 de Felipe II. La obra del palacio, por el contrario, se creó para ser utilizada, como así lo fue en los festejos con motivo de la boda real de 1599 y permaneció cerca de cuarenta años en pie.

Además, en el interior se dispusieron acciones pensadas con criterios de representatividad. Por un lado, se repicó y blanqueó la capilla alta y se la dotó de ornamentos y monumento para celebrar como en las parroquias el Jueves Santo, y ya en 1597 hay cons-

⁷⁹ Aldana Fernández, Salvador. *Op. cit.*, 1992, t. I, pp. 291-292.

⁸⁰ ARV, Bailia, 294, ff. 152-154.

⁸¹ ARV, Maestre Racional, 11.610 (1592) y 11.611 (1593).

⁸² Sobre esta obra véase Ferrer Valls, Teresa. "El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V, Homenaje a César Simón*. 2000, pp. 257-271.

⁸³ Noticias en ARV, Bailia, 295. Por ejemplo, ff. 82-82v, 88 y 112-115. En estas últimas el acuerdo con el ingeniero. También en ARV, Maestre Racional, 12.430 (años 1589 y 1590), 11.612 (año 1595) y 11.613 (año 1597).

⁸⁴ ARV, Bailia, 295, ff. 87, 101, 123, 128 y 148.

tancia de la celebración con solemnidad de jubileo en los días de Santiago y santa Catalina, lo que suponía oficio con clérigos y música con órgano, cantores... Una iniciativa que coincide en la misma década con la Bula de Gregorio XIV para trasladar el Santísimo Sacramento a la capilla del alcázar de Madrid, si bien la ceremonia se retrasó hasta 1636. En el palacio valenciano la iglesia de abajo era la principal. En 1581 se establecieron las normas que debían guardar el rector, los cinco capellanes y el sacristán, en ella se decía misa todos los días por los reyes difuntos y se celebraba con solemnidad la víspera de San Juan Bautista, pero los reyes en su visita de 1586 oyeron misa en la superior, mientras que la inferior se reservó a gran parte de la corte, como las damas de la infanta que comulgaron en su tribuna.⁸⁵ Los virreyes mantuvieron la tradición de escuchar misa en la capilla superior y para ella se hizo un retablo más ambicioso que el de la inferior. En la siguiente década los esfuerzos se dirigieron a convertir la iglesia superior del palacio en la principal no sólo de hecho, sino de derecho.

Por otro lado, en tiempos del marqués de Denia se dispusieron actuaciones concretas en la cámara de las visitas, donde recibía la marquesa, y en la contigua sala de los Saraos, ambas entre el patio pequeño y el nuevo corredor. Finalmente, se avanzó en otras de gran calado hacia la modernización del palacio según los dictados estéticos del momento, pero sin renunciar a su herencia simbólica. Entre éstas destaca la obra de 1596 en la sala de los Ángeles. La puerta de acceso a la misma se sustituyó por una cuadrada, lo que significa la eliminación de formas apuntadas medievales, y en su interior se repicaron, arreglaron y blanquearon sus paredes y bóvedas, incluyendo la realización de arcos y habituales motivos decorativos llamados rosas, y se abrió una puerta ventana hacia la plaza que, como hemos visto, quedó integrada en el corredor de madera que uniría todo el lienzo.⁸⁶ La emblemática sala quedó rematada merced a la ejecución de una traza enviada en abril de 1596 por el rey con la firma de Francisco de Mora, su arquitecto, para que pintase su bóveda. Cinco pinto-

res concursaron: Tapia, Sariñena, Requena, Blasco y Mata.⁸⁷ Los de mayor prestigio eran en estos momentos el primero, pintor de la Ciudad de 1565 a 1595, y el segundo, que lo era desde este último año. Sin embargo, se concedió al que pidió menos: Vicente Requena el joven, que se documenta desde finales de la década anterior en los retablos del monasterio de San Miguel de los Reyes, y desde comienzos de la siguiente alternó estos encargos con su colaboración en la sala Nova de la Diputación. En la bóveda de la sala de los Ángeles del Real hizo al óleo ocho ángeles sosteniendo cuatro escudos de las armas de Aragón con el murciélago,⁸⁸ conforme estaba la pintura antigua porque esta es la voluntad de Sa Majestad, para los cuatro repartiments forans. Mientras que en el resto de plementos pintó al temple follaje de varios colores. Todo con colores finos. Los cruceros de la bóveda se pintaron en oro y lo demás con los colores que reflejaba la traza. Las cinco claves de madera con las armas de Aragón de la bóveda se bruñeron y los ángeles que recibían dichos arcos se decoraron con oro y color. La obra, que debía entregarse para la fiesta del Espíritu Santo del mismo año, se contrató por 580 libras, y señaló su cumplimiento el pintor Samuel de Vois, tal vez el Samuel Bolsculs que formó parte de los trece miembros que impulsaron el Colegio de Pintores de Valencia.

Cabe incluso suponer que las intenciones del marqués fueran más ambiciosas, puesto que Pedro Juan Tapia, al que se le cita como pintor y arquitecto, en 1596 hizo por orden del rey diversas trazas: una planta general de todo el real palacio, una del comedor nuevo y tres de la escalera principal del palacio, y por las que se le abonaron 500 reales castellanos.⁸⁹ Este poco conocido pintor de ascendencia aragonesa estuvo activo en Valencia entre 1563 y 1604, y menos conocida todavía resulta su faceta como arquitecto, que probablemente haga referencia a la de tracista. De hecho, en 1579 dio trazas para portadas de la sala Nova del palacio de la Diputación.⁹⁰ El plano general bien pudo servir para tomar decisiones y el de la escalera principal, puede responder a un proyecto no realizado o a

⁸⁵ ARV, Bailia, 293, ff. 383-385; 294, ff. 167-172v.

⁸⁶ ARV, Bailia, 295, ff. 116v, 119v, 123, 128-128v, 148, 191v; y 296. La actuación en la sala de los Ángeles fue notable, pues superaron las 1.110 libras: Salvador 280, Crespo 90, Armolea 580 y el cantero Vicente Esteve 180.

⁸⁷ ARV, Bailia, 295, ff. 134-135, 139v y 144, 150v. Requena nombra como fianzas a Lorenzo Sanz y Sebastián Angresola, caballeros. También se indica que al costado de los arcos se haga una "mostra de blau y blanch ab hun peu fil de or a la part de fora la qual mostra ha de ser de quatre o cinch dits de ample poch més o meyns".

⁸⁸ El murciélago participa en las leyendas sobre la toma de la ciudad de Valencia por Jaime I, y su vinculación al escudo de la casa de Aragón parte de la profecía milenarista de Arnau de Vilanova. Sobre las posibles confusiones entre el dragón alado utilizado en la cimera real desde mediados del siglo XIV y el murciélago, y el uso de éste en las capitales de la Corona y su especial arraigo en Valencia véase Duran, Eulàlia. *Simbologia política catalana a l'inici dels temps moderns*. Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1987, pp. 5-40. Sobre la devoción al Ángel Custodio desde finales del siglo XIV véase Llopart, Gabriel. "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)", Étienvre, Jean Pierre (Ed.). *Fêtes et liturgie*. Madrid, Casa Velázquez, 1988, pp. 249-269. Hadziiossif, Jacqueline. "L'Ange Custode de Valence", en Vauchez, André (Dir.). *La religion civique à l'époque médiévale et moderne. Chrétienté et Islam*. École française de Rome, 1995, pp. 135-151.

⁸⁹ ARV, Bailia, 295, f. 124.

⁹⁰ Pérez Sánchez, Alfonso E. "Un lienzo de Pedro Juan Tapia en el Prado", *Boletín del Museo del Prado*. 1991, n° 30, pp. 7-11. Tramoyeres ya apuntó su colaboración en las pinturas de la Sala Nova del palacio de la Generalitat. Su autoría en las portadas de la misma se recoge en Aldana Fernández, Salvador. *Op. cit.*, 1992, t. II, p. 156.

una obra más modesta, puesto que la escalera principal se hizo en 1645 ocupando espacios como el archivo y el lugar de trabajo del maestre racional.

La llegada en 1598 del conde Benavente como nuevo virrey supuso la finalización de obras iniciadas, como el cuidado de los jardines, a los que se facilitó el acceso con carruajes, la realización de un antepecho de madera en el corredor de la fachada y la construcción de portada de piedra para la sala de los Saraos. Otras actuaciones estaban destinadas a facilitar la habitabilidad según gustos y necesidades, lo que llevaba a cambiar accesos, tapar puertas y ventanas con ladrillo, poner celosías en otras, o crear nuevos aposentos, como encima del cuarto *dels Marbres*.⁹¹

Como hemos visto, con motivo de las visitas reales y llegada de destacados virreyes se realizaron obras en el palacio, tanto en sus espacios privados como ostensibles, y se hizo irrefutable la necesidad de otras de mayor envergadura, como volvió a suceder a finales de siglo.

Corte real en la boda de Felipe III y Margarita de Austria

En el inicio del reinado de Felipe III éste eligió Valencia para celebrar su enlace con Margarita de Austria, por lo que permanecieron en la ciudad desde el 19 de febrero al 4 de mayo de 1599. Una elección en la que desempeñó un papel fundamental el marqués de Denia y duque de Lerma desde ese mismo año. Realmente su ascendencia sobre el monarca tenía gran relación con sus esfuerzos en la organización de festejos y en la creación de cortes de recreo. Para solventar el reto que suponía la organización de una boda real contaba con su amplio conocimiento de las posibilidades del palacio valenciano para convertirse en sede de la corte y objeto de un fastuoso ceremonial.

En noviembre de 1598, dos meses después de la muerte de Felipe II, el marqués de Denia escribió desde El Pardo al alcaide del Real sobre las obras que debían acometerse, algunas según trazas de Francisco de Mora y decoración pictórica de Vicente Requena. Aquél era arquitecto del rey y también preferido del marqués, y ese mismo año envió con autorización de Felipe II una traza para la fachada del convento de Santo Domingo. Pero también era aposentador mayor de palacio, por lo que dio trazas sobre los lugares que debían alojar a los monarcas, como en el monas-

terio de San Miguel de los Reyes y, sobre todo, el palacio del Real. En concreto, aquí para la alcoba que debía hacerse en el aposento de la torre Quemada u occidental de la fachada.⁹² En ella estuvieron ocupados los maestros de las obras reales: el citado Crespo y en la faceta de albañilería Sebastián Jover en sustitución de su suegro muerto en 1598. Otro de los destacados participantes en la obra de la alcoba del rey, así como en la de la reina y en la capilla, fue el pintor Vicente Requena, por cuyos trabajos recibió 1.000 reales castellanos. En concreto, en el centro de la bóveda vaida fijó las armas del rey y en cada una de las paredes, entre la cornisa dorada y la bóveda, los de Aragón sostenidos por parejas de niños. Esta acción, relacionada con la de la sala de los Ángeles, introdujo en el palacio valenciano una de las principales preocupaciones del rey en sus aposentos del alcázar madrileño: transformar el espacio a través de la riqueza cromática del mármol y las pinturas al fresco.

El traslado de la alcoba real a la torre Quemada supuso un acercamiento al cuarto de la Reina, algo ineludible en unos fastos por enlace matrimonial, y tuvo una especial repercusión en el plano de distribución de las principales dependencias del edificio, convirtiéndose como era común en otros palacios reales en enlace de cuartos tradicionalmente separados por el género.⁹³ Aspecto que quedó reforzado con la construcción de un corredor que comunicaba la citada torre con la de los Ángeles, espacio simbólico y representativo por excelencia. Precisamente, una parecida cercanía de dormitorios la impuso el rey en El Pardo con motivo de la reforma llevada a cabo tras su incendio de 1604.⁹⁴

Para los importantes actos que exigían congregación se blanqueó la sala de los Alabarderos y se trabajó en las estructuras de madera para la sala de los Saraos. Aquí probablemente se representara el 27 de abril de 1599 una comedia.⁹⁵ También es muy importante, por la información que nos ofrece, las labores en la capilla alta, pues el cantero Vicente Esteve la repicó y distinguió entre las diferentes calidades de piedra que en el siglo XV se utilizaron: la de Barcelona para las partes que exigían labra y la de Valencia, de menor calidad y destinada a los muros, que debían enjalbegarse. Pedro Juan Tapia pintó las cuatro claves de la capilla alta, lo que hace pensar que sus cuatro tramos se cerraban con bóvedas de crucería. Se colocaron nuevos vidrios y Francisco Matarana

⁹¹ ARV, Bailía, 296, ff. 20, 34-34v, 37.

⁹² La intervención de Francisco de Mora con motivo de la presencia real ya la apuntó Marías, Fernando. "El problema del arquitecto en la España del XVI", *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1979, primer semestre, nº 48, pp. 173-216. La de Requena en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer, Mercedes. "El Real de Valencia y sus imágenes arquitectónicas", *Reales Sitios*. 2003, 4º trimestre, año XL, nº 158, pp. 33-47; p. 36. Nosotros seguiremos una fuente que aporta más detalles que los libros de cuentas del maestre racional; en concreto, ARV, Bailía, 296, f. 57 y ss.

⁹³ Wilkinson Zerner, Catherine. *Op. cit.*, 1994, p. 129.

⁹⁴ Pita Andrade, José Manuel. "Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo", *Archivo Español de Arte*. 1962, XXXV, pp. 256-270; p. 267.

⁹⁵ Borrego Gutiérrez, Esther. "Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana". En Lobato, María Luisa; García García, Bernardo J. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 79-115.

pintó la ventana circular del testero y tres rectangulares de la nave.⁹⁶ En el resto de la casa se emprendieron acciones de mantenimiento, como en la escalera principal, se repusieron vidrios, se pintaron puertas y ventanas... En esta última labor tuvo especial cuidado Tapia, *reduydes a la magnitud de una de les tres fines-tres de la sala dels Consells que están en lo quarto dels Lleons*, y fueron inspeccionadas por los pintores Vicente Requena, Gaspar Ferri y Francisco Ribalta.⁹⁷

En un momento en que Valencia en sentido estricto se convirtió en corte y el rey invirtió en obras que permitieran este cometido alrededor de 150.000 sueldos entre finales de 1598 y 1599,⁹⁸ cabría pensar también en una transformación radical de la imagen pública del palacio. Sin embargo, ésta no siempre era deseada. Recordemos las reticencias que suscitó en Zaragoza la reforma de la Aljafería por el ingeniero Tiburcio Spannochi a partir de 1592, a través de una estructura abaluartada que enfundaba el antiguo edificio, con la intención de proteger la ciudad, pero también de intimidarla después de los acontecimientos desencadenados por la huida del secretario real Antonio Pérez.⁹⁹ En Valencia la visita de Felipe II suscitó una reforma de los accesos al Real, combinando trazas mandadas por el rey con modelos usados en la torre de la Diputación de Valencia. Por otro lado, la retórica de la imagen arquitectónica, su capacidad metafórica de evocar un poder sustentado en la tradición, exigía también de continuidad. Y desde luego, esta idea era una aspiración en Felipe III. En definitiva, con el menor gasto posible y el respeto a la tradición local se debía ofrecer una imagen espléndida, y para ello el palacio valenciano contaba ya con recursos suficientes.

Entre 1598 y 1599 se prestó atención a lo lúdico con el aprovisionamiento de leones, peces para el vivero y cuidado del huerto de la Murta. Uno de los principales motivos de la fama del palacio del Real desde época medieval eran sus jardines, los espacios de recreo que éstos presentaban y sus vistas. Así lo reflejaba la *Carolea* de 1560 y en esta década Felipe II ordenó en varias ocasiones al maestre racional que desde él enviase a Aranjuez naranjos, limoneros, frutales y morenas.¹⁰⁰ En la visita de 1586 queda constancia de sus elementos de sorpresa a través de las palabras que hemos señalado de Cock, y los propios valencianos no dudaban en enaltecer estos valores. De este modo, el

romance del estudiante Miguel de Vargas, dedicado a Felipe III con motivo de su llegada en 1599, decía:

*Y es en el Real Palacio,
Cassa de Reyes bien digna.
El cizio do esta el real,
Quantos lo vehen ymaxinan
Un parayssso en la tierra
Cercado de mil dilicias.
Desde alli se vehe la mar
Y la ciudad que se hos pinta
Y es xardin quanto rodea
Del horizonte la vista.¹⁰¹*

Mientras que un verso en la entrada triunfal del Mercado para recibir a la Reina, apuntaba cómo sus jardines y huertas evocaban los Campos Elíseos y superaban a los de Aranjuez y El Pardo.¹⁰²

Las crónicas que trataron el enlace real destacaron que los jardines y huertas eran muchos y muy buenos, como el de Viver que disponía de estanque con peces y barca dorada para su captura, o el de la Carrasca, contiguo a otro mayor que daba al Llano del Real. Su descripción ha sido tratada con detalle e interpretada mediante dibujos, evidenciando la diversidad de frutales y plantas, algunas componiendo formas naturalistas y las numerosas flores olorosas que se dispusieron debajo de los aposentos con intención aromática.¹⁰³ Si comparamos la difusa imagen del palacio reflejada por Wyngaerde en 1563 con la de Mancelli de 1608 se puede apreciar cómo la relación entre la parte septentrional del palacio y los jardines fue notablemente alterada en este lapso. En concreto, las torres del citado lado desaparecen y quedan asumidas bajo los tejados de los salones contiguos, mientras que aumentan las galerías hacia los apreciados jardines.

Del mismo modo, distintas fuentes mantuvieron a lo largo del tiempo los valores del palacio como mirador. Por un lado, hacia la naturaleza, como las montañas y el mar, pero también hacia aquella urbanizada, como el cauce del río, los jardines y el Llano del Real, y hacia la capital del reino. En este lado sur o de la fachada, donde era igualmente importante ser correspondido con la mirada, daban algunas salas y grandes balcones. El lienzo de entrada del palacio se convierte en palco privilegiado de las expresiones populares y festivas, al que en 1585 comienzan a

⁹⁶ ARV, Maestre Racional, 9.156 (1599). La referencia a la labor de Tapia y Matarana en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer, Mercedes. *Op. cit.*, 2003, pp. 36 y 47 en n. 71.

⁹⁷ ARV, Bailia, 296, ff. 47v, 56, 106, 108 y 121. ARV, Maestre Racional, 9.156 (año 1599), ff. 189v y ss.

⁹⁸ ARV, Maestre Racional, 11.614 (año 1598) y 9.156 (año 1599). En definitiva, 7.500 libras frente a las 50.000 con las que el *Consell* financió este enlace en Valencia.

⁹⁹ Cámara Muñoz, Alicia. "La fortaleza de Felipe II en la Aljafería de Zaragoza", *Reales Sitios*. 1997, cuarto trimestre, año XXXIV, n.º 134, pp. 30-39.

¹⁰⁰ Ortiz, José Mariano. *Op. cit.*, 1782.

¹⁰¹ Gauna, Felipe de. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III por Felipe Gauna*. Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, 1926-1927; cap. LXIX, pp. 827-839.

¹⁰² Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. LXIII, pp. 755-758.

¹⁰³ Insausti Machinandiarena, Pilar de. *Los jardines del Real de Valencia. Origen y plenitud*. Ajuntament de València, 1993.

abrirse balcones, pero también en escenario. En este sentido, constantes son las referencias a las magníficas vistas sobre la ciudad para contemplar las luminarias y cohetes, y, principalmente hacia el mismo Llano, donde se disponían los castillos de madera con fuegos artificiales. Precisamente, el poeta valenciano Gaspar Aguilar, en sus *Fiestas nupciales* señalaba ante estos acontecimientos:

*Fue al mismo punto en el palacio abierto
Uno de los mas bellos miradores,
De las damas y de luzes tan cubierto
Como el abril de frutas y de flores,
Do los Reyes, con horden y concierto
Salieron a mirar los resplandores
De aquellos que mirados desde lexos
Hazian en los hojos mil refflexos.*¹⁰⁴

También en el Llano del Real finalizaban los alardes militares con las correspondientes salvas, tenían lugar desfiles ecuestres, torneos, justas y cañas, mascaradas y bailes, así como procesiones. En ocasiones estos actos se observaban desde los balcones, quedando reservado para Sus Majestades el que se encontraba encima de la puerta principal del palacio; mientras que en otras se hacían tablados de madera en el propio Llano. Este espacio, que había sido tradicionalmente el lugar de encuentro de la ciudad con el monarca y mejor que ningún otro satisfacía su recuerdo en su ausencia, presentaba ahora el orgullo de una empresa recién acabada. Desde la última década del siglo XVI la Fábrica Nueva del Río tuvo entre sus actuaciones la construcción en piedra del puente del Real y la realización de los paredones con bolas cimera de raíz clasicista cercanos al palacio, labores que se aceleraron con motivo del anuncio de la boda real en la capital del Turia. El ya apuntado romance del estudiante Miguel de Vargas no podía abstraerse de señalar del siguiente modo esta magna obra ante el real palacio:

*Y por delante su puerta
Guadalaviar camina
Planteando con sus hondas
Su verde margen y horilla.
El quela tiene cinco puentes
Todas de piedra macissas,
Y hes grandeza que una dellas
Para el Real sola sirva.
Y porque por esta parte
Turia en los muros batia,
Para su defensa y gala
Ay una muralla grosísima.*¹⁰⁵

En el interior del palacio, la descripción de los acontecimientos de 1599 nos permite un acercamiento a las principales estancias que transitaban la corte y las elites valencianas asistentes. Su puerta principal era de reciente factura, como deja entrever la descripción de Gauna al indicar cómo la comitiva accedió desde el puente del Real por la *puerta nueva y cuadrada, por donde se sube a los apartamentos y cuartos donde Su Alteza havia de aposentar*; y de nuevo se renovó la escalera principal del palacio,¹⁰⁶ situada en el extremo oeste del patio principal, ofreciendo acceso a la sala grande del palacio. La importancia representativa de esta sala era obvia, pues constituía el acceso a la planta noble, hacia el este lindaba con el patio principal, mientras que en su mitad oeste se hallaba el acceso a la capilla alta del palacio, la de Santa Catalina, que también fue adecentada, se añadieron vidrieras decoradas con las armas reales y se adornó con paños y colgaduras, destacando en el altar su rico palio. La capilla presentaba una disposición transversal a la gran sala desde cuya parte central se entraba, dejando por tanto la cabecera hacia el oeste, mientras que la sacristía quedaba en el lado norte y tribunas para los músicos, y sobre ésta la de las damas. El dibujo realizado por Mancelli pocos años después de estos acontecimientos nos muestra el volumen de la gran sala y el de la capilla perpendicular a ella.

La significación de la enorme sala queda recogida por Gauna al describirla como *muy adornada de colgaduras riquísimas de oro y seda de paños de raso de hermosas figuras de historias, que cierto havia mucho que ver y considerar en ellas por estar figuradas todas las guerras que tuvo el emperador Carlos quinto en la conquista de la Goleta de Tunes y su ciudad y de otras guerras de Flandes*.¹⁰⁷ En concreto, la serie de la victoria de Túnez constaba de doce tapices realizados sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Pieter Coecke van Aelst, por Wilhelm de Pannemaker entre 1548 y 1554.¹⁰⁸ Su caída de 525 cm. nos ofrece una idea de la altura alcanzada por la sala, pues prácticamente abarcaban su totalidad, así como de su extensión, pues en total comprendían seiscientos metros cuadrados de pared. El programa de exaltación por el que el nuevo rey se vinculaba con las gestas militares del emperador contenidas en las series de tapices, y en la presencia física de los alabarderos y arqueros españoles y tudescos, que hacían más creíble la continuidad triunfal, se completa-

¹⁰⁴ Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. LIV, pp. 651-671.

¹⁰⁵ Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. LXIX, pp. 827-839.

¹⁰⁶ Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. XVII, p. 158.

¹⁰⁷ Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. XXXII, pp. 343 y 344.

¹⁰⁸ Sobre el uso de esta serie como elemento portátil de exaltación según la idea clásica de Salón de Virtud del Príncipe, véase Brown, Jonathan; Elliott, John H. *Un palacio para el Rey*. Alianza, Madrid, 1981, pp. 155-162. Sobre su exhibición durante los dos primeros tercios del siglo XVII véase Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*. Princeton University Press, 1986, pp. 135-140.

ba al vincularlo con la religión católica mediante la contigua capilla de santa Catalina. En ésta, restaurada y embellecida para la ocasión, el rey disponía de rico dosel, al igual que lo había al fondo de la gran sala para asiento significado de Sus Majestades. Éste, de terciopelo carmesí, todo bordado de oro y plata de canutillo con infinitas piedras y diamantes, así como perlas gruesas finísimas, con el escudo real bordado con diamantes y piedras de gran valor y con una figura de la Fortuna que parecía sostenerlo.

La complementariedad ceremonial de la gran sala y capilla era comprensible atendiendo a la importancia de la religión en la definición del poder real y en su legitimación, y se aprecia en diversas ocasiones en el prolijo texto de Gauna. Así, la primera podía participar de importantes actos en los que se convertía en antesala de la capilla. Servía como lugar de encuentro antes y después de la misa, en medio de un despliegue de fuerza militar marcado por las narraciones de los tapices, así como por la presencia de la guardia española y tudésca. Además, en la gran sala tuvo lugar la ceremonia del Lavatorio de los Pies de los Pobres, que realizaron el rey y su hermana el día de Jueves Santo. En sentido opuesto, en otras ocasiones ésta se ponía al servicio de los actos lúdicos celebrados en el salón principal, como ocurrió durante el banquete de bodas celebrado el 18 de abril, donde se describe la gran mesa dispuesta para una comida amenizada con música que se sentía y no veía, muy probablemente porque los músicos se encontraban en la tribuna de la capilla.¹⁰⁹ Más tarde, un baile con ministriles y otros instrumentos musicales puso fin al celebrado acto. Esta relación muy probablemente se inició en tiempos de Pedro IV a través del conocimiento de experiencias francesas, y la extensión del ceremonial de los duques de Borgoña bien pudo contribuir a aceptarlo con agrado, pues lo había fijado en edificios de tanta trascendencia para los Austrias como el palacio de Coudenberg en Bruselas, donde el acceso a la capilla, monumentalizada por Carlos V, se realizaba a través del Aula Magna, el espacio palatino de dignidad por excelencia. También en el Alcázar de Madrid existía esta posibilidad y en la propia tradición del palacio valenciano podemos intuirlo con anterioridad en tiempos del duque de Calabria. Desde la segunda mitad del siglo la capilla real mantuvo su jurisdicción especial, pero limitada al personal eclesiástico formado por tres capellanes y un sacristán, pues los músicos y cantores sólo actuaban en las festividades señaladas de santa Catalina, Santiago, Semana Santa..., y procedían de capillas musicales parroquiales de la capital, como la de San Martín. Desde finales del siglo XVI se subraya el mayor protagonismo de la capilla alta y esto quedó fijado con la presencia de Felipe III.

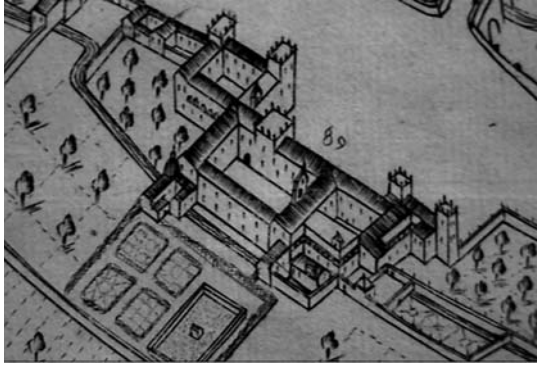


5. Tapiz de la serie de la Victoria de Túnez, sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Pieter Coecke van Aelst, realizada por Wilhelm de Pannemaker entre 1548 y 1554. Patrimonio Nacional.

En torno a la sala principal había otras que también fueron decoradas con esmero, aunque tuvieron un acceso más restringido. Como señaló Gauna, en el piso principal se dispusieron *hermosas salas y cuadras muy bien adressedas*. Así sucedió con las utilizadas por la infanta y sus damas, una contigua a la principal y con aparato decorativo igualmente hermoso. Con gran probabilidad, como era costumbre desde el segundo cuarto del siglo XV, la infanta y, tal vez, la reina ocupasen la parte más occidental del palacio, mientras que al rey se reservó la cercana torre Quemada como alcoba y como lugar de recepción la torre de los Ángeles. Entre ambas se hallaba la sala que daba al Llano del Real, donde cabe suponer la existencia de otros espacios de tránsito que fueron utilizados por los miembros de la corte para asomarse desde sus ventanas a los acontecimientos que se realizaban en el exterior. En realidad, toda esta zona constituía el recorrido necesario para acceder hasta las dependencias del rey. Se atravesaba el zaguán y el patio al que daba acceso, se subía la escalera ubicada en el extremo oeste del mismo, se recorría por completo la sala principal en sentido opuesto al de la escalera, al igual que la sala contigua, ambas con gran riqueza de ornamentos, después debían recorrerse las dependencias que daban hacia el Llano del Real, se atravesaba la cámara del Uxer o Ujier para finalmente llegar a la sala Dorada y a la de los Ángeles, que la califica Gauna de *curioso*,¹¹⁰ sin que nos proporcione más información, pero no cabe duda de que era resultado de la unión de la arquitectura medieval con el renovado programa pictórico realizado por Vicente Requena según la traza de Francisco de Mora, así como de que fue un espacio altamente sig-

¹⁰⁹ Sobre el papel de la capilla Real y sus músicos en la vida teatral de la corte en Madrid véase Stein, Louise K. "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos". En Carreras, Juan José; García, Bernardo (eds.). *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2001.

¹¹⁰ Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. XVII, p. 158.



6. Detalle del palacio en el plano axonómico de Valencia realizado por Mancelli en 1608. Ayuntamiento de Valencia.

nificativo y de connotaciones simbólicas. Un acceso más reservado prácticamente permitía acceder a este espacio desde el zaguán de entrada.

La enorme admiración que despertó el palacio del Real de Valencia respondía en gran medida a todo el fasto desplegado con motivo del enlace, y se extendía a las propias personas, llegando al paroxismo en los momentos festivos, como la noche de máscaras celebradas en la antecámara de Su Majestad, probablemente la sala de Saraos que se preparó y ocupaba el lado meridional del mismo patio menor.¹¹¹ Pero los reyes marcharon a comienzos de mayo de 1599, y con ellos la corte, los alabarderos y arqueros, los sirvientes..., y toda la gran riqueza de ornamentos móviles que lo decoró. Más de 200 carros llegados de Castilla y La Mancha, *hinchiendo todo aquel campo del real palacio, que fue muy linda vista verlos puestos en hylera*, cargaron cajas, cofres y baúles llenos de ricos paños y de otros costales de diferentes ropas y recámara de palacio, en cuyo proceso se emplearon ocho días. Unos fueron hacia Madrid y otros hacia Barcelona, hacia donde se dirigía el rey. Después de la celebración de Cortes en dicha ciudad, en julio decidieron pasar el verano en Denia antes de ir a Zaragoza, por lo que Juan Alfonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente, comendador de Santiago y teniente y capitán general de la ciudad y reino de Valencia, tuvo que desalojar con suma prisa el palacio y volver a la ciudad *por tener aviso que todo el*

*real hera menester para Sus Majestades y cavalleros y damas de su servicio.*¹¹² Finalizada la estancia veraniega en Denia a finales de agosto y principios de 1599, de nuevo, se procedió a cargar en carros las ropas y recámara de Sus Majestades que llegó desde Barcelona. De éstas, parte fueron hacia Madrid y otras hacia Zaragoza.

El espectáculo de la mudanza mostraba las exigencias muebles que un palacio de estas dimensiones requería para mostrarse con el aparato y boato deseado a su cometido simbólico y representativo. Pocos meses después el joven viajero Diego Cuelvis de Leipzig ya se encontró un edificio que regresaba a sus funciones más habituales, y así lo describió en el manuscrito autógrafo *Thesoro Chorographico de las Espannas*:

*PALACIO REAL. Fuera de la puerta de la Trinidad pasando el rio sobre la puente luego enfrente está el Palacio del Rey o alcazar de donde está agora el virey, llamado don (en blanco) conde de Buenaventura. Lo qual tiene su guarda de alabarderos que le anda acompañando en el camino. Quando el rey está en Valencia suele estar aquí ordinario. En este palacio hay algunos leones.*¹¹³

Tras los fastos de finales del siglo XVI se inició un mundo más oficializado y distante, que tenía como modelo la corte madrileña,¹¹⁴ pero que en gran medida también pautó sus modos de conducta y sociabilidad en tierras valencianas durante las citadas fiestas.

La "castellanización" del palacio en la primera mitad del siglo XVII

En 1604 Felipe III regresó a Valencia con motivo de las Cortes celebradas en el convento de Santo Domingo, donde residió en esta ocasión. En esta celebración medió, una vez más, el ahora duque de Lerma, que dirigió al monarca en sus primeros años de reinado hacia sus posesiones más destacadas, en un claro deseo de consolidar su figura y el clientelismo derivado de su posición. Significativamente, su hermano Juan de Sandoval y Rojas, marqués de Villamizar, primer caballero y gentilhomme de la cámara de S.M., fue nombrado lugarteniente y capitán general de la ciudad y reino de Valencia a comienzos

¹¹¹ Primero salieron desde la cámara a son de danzas como la gallarda y otras, después empezó el baile con mudanzas (alta y baja, pavana y gallarda) y acabó el sarao con la danza llamada el furioso. El rey y las diez máscaras que lo acompañaban vestían calzas y jubones de tela de oro, y vaqueros de tela de plata de flores, bordados de oro y plata y encarnado, flecos de oro por los cantos, forrados en velo de plata, veinticuatro botones de oro esmaltados de los mismos colores en cada vaquero, mantos de primavera escarchados que llegaban casi a cubrir los vaqueros tomados con lazadas de oro y plata en el hombro izquierdo y debajo del brazo derecho, y tocados altos a lo indio con tres coronas de plata con lazadas de oro y plata entre ellas. BN, Manuscritos, 2.346. *Relación muy verdadera de la llegada de la Reyna nra. señora Doña Margarita de Austria, en España a el reyno de Valencia...* Imprenta de Rodrigo Cabrera, Sevilla, 1599.

¹¹² Gauna, Felipe de. *Op. cit.*, 1926-1927; cap. LXX, pp. 841 y 885.

¹¹³ Biblioteca Nacional, Manuscritos, 18.472, p. 544. Copia del original custodiado en el British Museum, Harley 3.822. Mss. de comienzos del siglo XVII. Sobre el recorrido de este viajero por tierras valencianas preparamos un estudio que esperamos vea la luz en breve.

¹¹⁴ Gil Pujol, Xavier. *Op. cit.*, 1997, pp. 225-257.

de ese año. En esta ocasión las obras fueron menores, pues el palacio había sido objeto de una importante remodelación escasos años antes. Así, simplemente se repararon de cal y yeso la sala de los Artesones y la de los Saraos, y se colocó un palomar en el jardín de los Personajes.¹¹⁵

El citado convento estaba situado al otro lado del puente que comunicaba el palacio con la ciudad. Desde época de Alfonso el Magnánimo tuvieron una particular vinculación estos inmuebles, que deseó recuperar el duque de Calabria y se mantuvo con Felipe III al perseguir los frailes agasajarle y buscar su protección mediante una fachada trazada por el arquitecto real Francisco de Mora, y que fue autorizada por Felipe II el mismo año de su fallecimiento. Como es obvio, la arquitectura era una vía de agasajo y aproximación al poder, así como una forma de manifestarlo. De este modo, es comprensible que la arquitectura clasicista más próxima a lo cortesano apareciera en tierras valencianas entre la nobleza más ligada al monarca y entre comunidades religiosas que perseguían su protección.¹¹⁶

Acabadas las Cortes, las obras a cargo de Sebastián Jover y Jerónimo Crespo fueron las estrictamente necesarias, como la que por causa de derrumbe condujo en 1607 a hacer la nueva casa del leonero y caballeras contiguas, así como los aposentos sobre éstas. Pero con la llegada como nuevo virrey de Luis Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, se atendieron otras de mayores pretensiones en los jardines, en la capilla superior y en la galería. En los primeros, en 1607 se realizó un artificio para que corriesen las fuentes de manera continuada y un año más tarde se decidió hacer una fuente de piedra de Ribarroja en el huerto de la Murta que se estimó en unas 150 libras. Sin embargo, el virrey contactó con Juan Vives de Cañamás, embajador del rey en la señoría de Génova, para que concertase allí una fuente en mármol según las medidas enviadas, y por la que pagó más de 187 libras. Un año más tarde, a través de la misma mediación, consta la llegada de la citada procedencia de varias fuentes para el jardín de los Personajes.¹¹⁷ En cuanto a la puerta principal de la iglesia superior, en 1608 se decidió hacerla de cantería con imagen de santa Catalina encima de la puerta, *que parega sglésia y ab les armes reals*, y con puertas de madera a la

castellana, pero fue ejecutada dos años más tarde por el cantero Tomás Leonart y precio de 199 libras y media.¹¹⁸ Por último, en la galería se usaron azulejos de diamantes y medios ladrillos, se hicieron balcones, se colocaron vidrios en sus seis ventanas, y Juan Sariñena pintó de verde sus marcos de madera; mientras que se utilizaron azulejos de Manises en la pieza que precedía a la sala de los Ángeles, donde el virrey se reunió con los obispos en vísperas del decreto de expulsión de los moriscos, y por cuya resolución en febrero de 1610 se celebraron tres noches de luminarias en las que el mismo palacio destacó.¹¹⁹

A este momento corresponde la vista del palacio en el plano axonométrico de Valencia realizado por Mancelli en 1608. Frente al esquematismo de muchos de los edificios de la ciudad, contrasta el detalle del palacio del Real, no en vano había sido objeto de grandes acontecimientos y era la residencia del virrey, lo que resulta trascendental en esta empresa, pues está dedicada a éste, el marqués de Caracena, en el cargo entre 1606 y 1615. Y la acentuación de la grandeza de la arquitectura del edificio en su interior es la que encontramos en el cronista regnícola Gaspar Escolano, que en su deseo de exaltación apuntaba: *es hoy una de las mayores y mas apacibles casas que tenga el rey de España en sus estados pues pasan de trescientas llaves con las que se cierran las puertas de sus infinitos aposentos.*¹²⁰ Lamentablemente, en su alabanza nada decía de las obras que pudo conocer en su tiempo. Además, el tópic de tradición popular de la abundancia de llaves, ya lo empleó Cock en 1586 pero aumentándolo a tantas como días tiene el año.

En el carácter apacible del palacio desempeñó un papel destacado la sala preparada para regocijos. Si bien la principal para estos acontecimientos fue la contigua a la capilla, en 1567 ya se hace mención a una sala de Saraos en el lado sur del patio chico, que en la siguiente centuria pasó a llamarse sala de Comedias, testimonio de la práctica teatral, que era recuerdo de momentos vividos y trasunto de los nuevos que se celebraban en los palacios como entretenimiento de la corte de Felipe III, y en las que desempeñó un gran papel el duque de Lerma. El dietario de los Viches elocuente de las numerosas actividades que el valenciano vivió en la tercera década del siglo,¹²¹ preci-

¹¹⁵ ARV, Bailia, 296, ff. 335v-336. Incluso, después de las Cortes se detuvieron algunas propuestas aprobadas (ff. 408v-409 y 429).

¹¹⁶ Sobre este tema véase Arciniega García, Luis. *Op. cit.*, 2002.

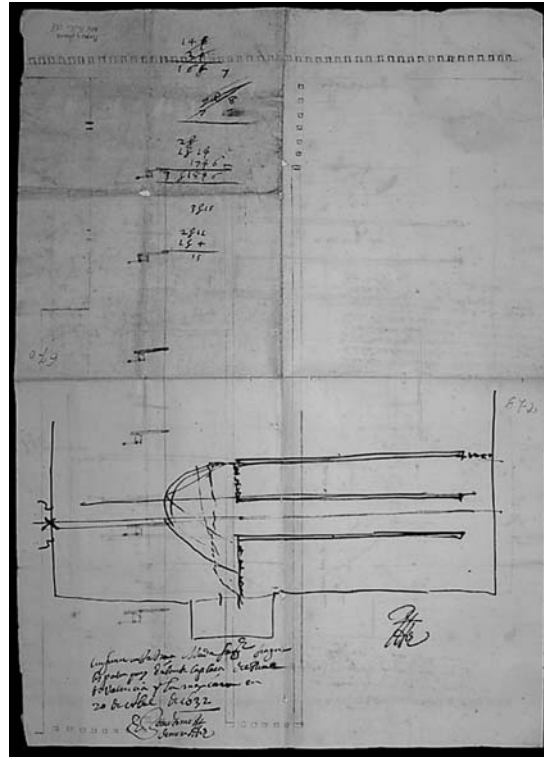
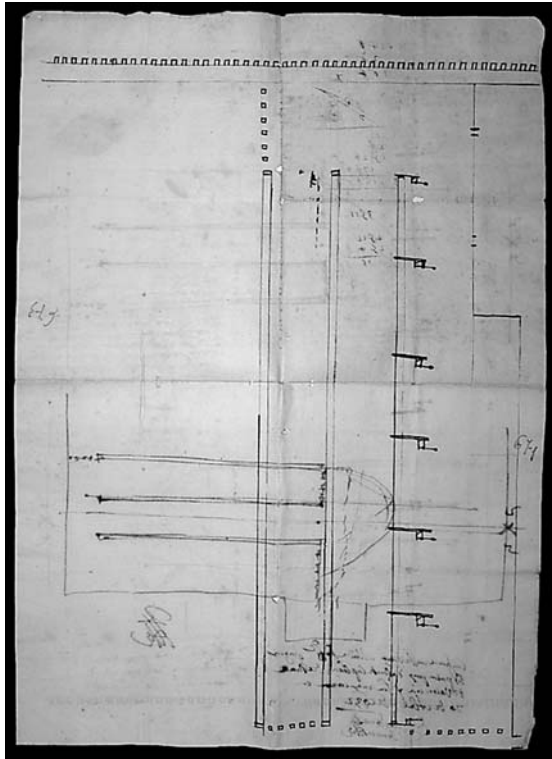
¹¹⁷ ARV, Bailia, 296, ff. 148, 227v-228, 231, 462, 486-487, 495v, 504 y 513; 297, ff. 54 y 78-78v. En estos momentos el embajador había iniciado su palacio con gran impronta de materiales y mano de obra genoveses (López Torrijos, Rosa. "Un palacio genovés en Valencia. El del embajador Vivas en Benifairó de les Valls". *Archivo de Arte Valenciano*. 1979, año LX, pp. 56-69).

¹¹⁸ ARV, Bailia, 297, ff. 44, 47, 57, 233v, 263. También se documentan obras de reparación del sagrario por Jerónimo Crespo y obras de pintura en la capilla y en otros lugares de la casa por Jerónimo Chavari.

¹¹⁹ ARV, Bailia, 297, ff. 83, 85-85v, 91, 103, 109 y 116-117. Por su trabajo en los marcos de las vidrieras de la galería y en el cancel de la capilla alta Sariñena cobró 88 reales castellanos.

¹²⁰ Escolano, Gaspar. *Década Primera de la historia de la insigne, y coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Pedro Patricio Mey, Valencia, 1610; Libro IV, capítulo 10.

¹²¹ Extracto de las representaciones citadas en el dietario en Ferrer Valls, Teresa. *Op. cit.*, 1991, pp. 106-107.



7. Trazas firmadas por Juan Gómez de Mora para que Jerónimo Crespo realizase el palenque de la mascarada que se hizo delante del Real en 1632. ARV, Bailia, 298, ff. 670 a 672.

samente cuando Antonio Pimentel, marqués de Tavera, casado con una sobrina del duque de Lerma, fue virrey de Valencia de 1618 a 1622. Por otra parte, las deliberaciones patrimoniales lo son de la constante atención a esta sala durante todo el siglo. De modo habitual se blanqueó y colocaron encerados, en 1620 trabajaron en ella Sebastián Jover y Vicent Mabres y en 1628 se pusieron azulejos de Manises en su estrado. Para acoger a más gente en noviembre de 1629 durante las fiestas de parte de la reina, Jerónimo Crespo realizó en el patio pequeño un escenario para la representación de la comedia *Salmerini de Oliva*. En 1637 se abrieron ventanas en la sala y en la del Blandón, en 1639 se comunicó con puerta y ventana con la sala del Estrado, y ambas regularizaron su relación con la nueva galería de la fachada, en 1644 se colocaron cortinas, en 1645 se pavimentó, en 1672 se reparó el pasadizo que la comunicaba con una de las galerías de la escalera del patio chico y en 1680 se hicieron estructuras de madera desmontables para que con mayor decencia se pudiesen hacer las representaciones en los días festivos y los que fuese menester, facilitando la transformación de este espacio que de ordinario servía para otros usos, como el de comedor del virrey. El mimo de la sala de Comedias también lo confirma

su capacidad como referente, puesto que en 1637 se eligió su tipo de cubierta para la sala del Blandón y un año después su chapado para una de las piezas de la galería en construcción.

Otras obras de cierta importancia en el palacio estuvieron protagonizadas por Francesc Arboreda, maestro de las obras reales de albañilería desde comienzos de la década de 1620, cuando estuvo ocupado junto a Vicent Mabres, carpintero, Leonart Esteve, cantero, y Pere Torner, pintor, en obras de mantenimiento, como el aposento Dorado anterior a la sala de los Ángeles.¹²² En éste realizó un atajo de bóveda de cañón en 1625. Un año más tarde, se procedió a las habituales obras de mantenimiento y otro más se rompió tabique para comunicar la primera pieza con la grande donde debía colocarse el estrado.¹²³ Con todo, probablemente los cambios más significativos del palacio tuvieron relación con la visita que en abril de 1632 realizó a la ciudad Felipe IV, acompañado por sus hermanos el príncipe Carlos y el infante cardenal Fernando. Juan Gómez de Mora, aposentador y maestro mayor de las obras de Su Majestad, dio la traza, que se conserva con su firma, para que Jerónimo Crespo realizase el palenque de la masca-

¹²² ARV, Maestre Racional, 11.616 (años 1623 y 1624).

¹²³ ARV, Bailia, 298, ff. 282-283, 312v-314 y 365v. Francisco Arboreda, albañil, Jerónimo Crespo, carpintero, Juan Gause cerrajero y Vicente Sabater en los jardines, son los responsables de estas obras.

rada que se hizo delante del Real.¹²⁴ Si bien éste por su cargo estaba acostumbrado a obras de este sesgo, pues era responsable de ejecutar los catafalcos para la catedral y los estrados para que los oficiales reales pudiesen ver los toros, la presencia del rey en los actos introdujo la supervisión.

Entre 1628 y 1630 se documentan acciones para dotar de perfil más castellano a la torre de los Ángeles. En una de las ventanas de la sala homónima debían quitarse las columnas centrales, los arcos de remate y *cuadrear* la ventana grande, en la que colocó una nueva reja de hierro a la castellana. Tomás Lleonart Esteve trabajó en su asentamiento, que también puede entenderse como ejemplo del modelo principal que se tomó a lo largo del siglo XVII. Los maestros de las obras reales Arboreda y Crespo trabajaron de manera intensa en el lienzo de la fachada en el cuarto del virrey, en el corredor largo sobre estructura de madera y en la alcoba del matrimonio situada en la torre Quemada. Así como en obras que perseguían una mayor salubridad al evitar los malos olores, como al trasladar la secreta del cuarto del virrey a la primera cubierta, o en el cuarto de las Infantas al realizar una canalización por la pared que encaminase hasta la huerta *porque la inmundicia que echan de los altos es mucha y no se puede parar en el dicho officio de maestre racional ni en el archivo de hediondes*. Y, también en las salas de los Consejos y en la galería nueva que se hizo en el cuarto de los Leones, que se finalizó hacia 1635 con chapado de cintilla, azulejo, mamperlanes y tablero, listones para colgaduras y balcones de hierro en el exterior. En 1636 se remataban algunas cosas, como la pintura de puertas y ventanas por Antoni Mella. El trabajo final de Arboreda lo tasó Jerónimo Vilanova.¹²⁵ Éste precisamente le sucedió en el cargo y fue el verdadero realizador de la galería de la fachada en sustitución de la de madera de finales del XVI, así como de muchas otras obras.

En la segunda mitad de la década Tomás Lleonart Esteve enlosó la puerta principal del palacio, la cocina y horno principales. Jerónimo Crespo estuvo ocupado en las portaladas de madera de los jardines, y tras una breve experiencia de Vicente Arboleda, Jerónimo Vilanova se incorporó como maestro de las obras reales, desarrollando importantes acciones con Crespo y Lleonart Esteve. Así, en 1637 ensanchó la coche-

ra ocupando uno de los pequeños patios que quedaban libres y bajo una galería realizada hacia 1620. Se derribó el muro y en su lugar se hizo un gran arco de ladrillo grueso sobre el que asentó en forjado de revoltones. Por el contrario, en el aposento o sala del Blandón quitó este tipo de cubierta para que armonizase con la contigua sala de Comedias, y en ellas se abrieron tres ventanas grandes. También estos maestros trabajaron en el cuarto de las Infantas y en el de los Leones, donde se hizo oratorio.¹²⁶

Pero una obra más ambiciosa de Jerónimo Vilanova fue la galería de la fachada en sustitución de la de madera de finales del XVI.¹²⁷ En 1638 la Junta Patrimonial expuso al rey que el corredor de madera de tiempos del duque de Lerma que unía las dos torres de la fachada exigía continuas reparaciones que obligaban a gastos anuales de 150 libras, que de manera extraordinaria habían llegado a 500 y que en la última estimación de Jerónimo Crespo de finales del año anterior se calculaban en 1.540. Por esta razón solicitaron al maestro de obras reales la traza y coste para un nuevo corredor y galería. Así se hizo y se fijó el gasto en una cantidad menor. El rey aceptó que se hiciese la nueva obra y se costease principalmente de los dineros que la Bailía tuviese retenidos por fraudes. La traza inicial se modificó levemente, buscando mayor perfección y belleza, y se amplió. Todo ello, aunque no se especifica, probablemente por consejo de los arquitectos del ámbito del monarca.¹²⁸

La obra que pretendía regularizar los 166 palmos de la fachada estaría formada por siete pilares, frente a los seis de la primera propuesta, de tres palmos de grueso por seis de largo. Sobre los capiteles partían seis arcos de tres palmos de grueso y tres de alto, todo de piedra. Sin embargo, el maestro sólo utilizó este material en los primeros siete palmos y luego continuó con ladrillo. En el forjado se utilizaron bovedillas. La separación con el piso principal se hizo mediante cornisa toscana sobre la que se pensó cargaría el balcón, que no tenía obligación de hacer el maestro. Sin una estricta correlación con lo anterior en la parte superior se distribuyeron once pilastras de dos palmos de grueso que enmarcaron diez ventanas, realizadas como la ya hecha en la cuadra de las Visitas, de siete palmos y medio de ancho por trece de alto, que ya habían introducido el perfil a la

¹²⁴ ARV, Bailía, 298, ff. 670 a 672. La reproducimos e incluso vemos por primera vez, pues la descubrimos cosida a un libro de deliberaciones sin ser apenas visible. En breve se llevará a la sección de mapas y dibujos del archivo, por lo que está pendiente de clasificación.

¹²⁵ ARV, Bailía, 298, ff. 514, 525, 559-562, 581v-582 y 636v; 299, ff. 73v-74v, 128v-129, 130v-131, 135-135v, 139, 157. La tasación de 122 libras en ARV, Maestre Racional, 12.426 (año 1632).

¹²⁶ ARV, Bailía, 299, ff. 145v-146, 172v, 182v, 225-225v, 230, 239v.

¹²⁷ La obra de la fachada ha presentado numerosas atribuciones: del tiempo del virrey duque de Paredes, es decir 1669-1675 (Teixidor, fray José. *Antigüedades de Valencia*. Sociedad el Archivo Valentino, Valencia, Mss. 1767, 1895-1896, 2 vols.; t. I, p. 88), de 1542 (Gómez-Ferrer, Mercedes. *Op. cit.*, 1998), obra de Francisc Arboreda en la década de 1630 (Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer, Mercedes. *Op. cit.*, 2003), por comprensible confusión con otra importante galería, pero hacia los jardines. Sí pertenecen a la galería en cuestión los balcones que citan de 1640.

¹²⁸ ARV, Bailía, 299, ff. 270-272v (la propuesta de la Junta Patrimonial, valoración de J. Crespo, carta del rey), 273-276 (las capitulaciones) y 469-470 (algunas mejoras).



8. Detalle del palacio en la obra de Miguel Parra Jarrón *con flores ante una vista del palacio Real de Valencia*, 1839. Casita del Príncipe. Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

castellana que tanto se prodigó en estas fechas al reemplazar las antiguas de *corves* o *coronelles* de la tradición local, y que se corresponde en la Junta Patrimonial con la sustitución del valenciano en favor del castellano como lengua de deliberación. Culminó la composición un arquivado de ladrillo cortado, cornisa dórica y tejado.

En el interior la obra comprendía la partición de toda la construcción con dos piezas a cada extremo de la galería. Aquellas respecto a éstas tendrían bóvedas y suelos diferentes. En concreto, debían armonizar con los espacios contiguos: una con la cuadra de las Visitas y chapada de azulejos como la de las Comedias, y la otra como la del Blandón. Mientras que en la galería el suelo y su chapado deberían tomar como modelo otra galería recientemente construida, creemos en el cuarto de los Leones. Y su bóveda sería vuelta de *pastera* con sus ansas, también conforme una que estaba ejecutada en la citada galería. Finalmente, todo el interior debería estar muy enlucido desde la finalización del chapado de azulejos y su exterior perfilado.

Jerónimo Vilanova contrató lo descrito por 2.600 libras, dando por fianza a su esposa Josepa Guilimbet. Además, cobró 55 libras y 10 sueldos por cinco canales de bronce para desaguar. En septiembre de 1640 la obra estaba finalizada y la inspeccionó Pere Valls, mayor, nombrado por la Junta Patrimonial, y Joan Amador por el interesado. Entre lo capitulado y lo ejecuta-

do, encontraron diferencias en los pilares, en el remate de la cornisa y manganilla para las canales del agua, y en el perfilado del frontis, no se hizo la partición de piezas a cada extremo de la galería, la cubierta de la galería se hizo a cielo raso con maderas, cañas y yeso y había diferencias en los chapados de las piezas. Por el contrario, valoraron las mejoras introducidas en pavimentos y chapados de toda la obra.¹²⁹

Por otro lado, avanzada la obra en 1640 se colocaron los balcones sobre la primera cornisa. En total, cinco balcones, uno por cada dos ventanas y dejando libres las pilastras, que contrató Macià Hernández ese mismo año por 500 libras, comprometiéndose a hacerlos como el de la torre Quemada. Se asentaron, pavimentaron con azulejos y se añadieron cinco bolas de bronce en cada uno, que aportó el campanero Jerónimo Galán. Todo este lienzo procuraba unificar-se a través del empleo de volúmenes que mostrasen cierto equilibrio y de elementos propios de los nuevos tiempos, como las ventanas y balcones, pues como ya hemos visto para las primeras se tomaron modelos existentes en la sala de Visitas y para los segundos los balcones el de la torre Quemada, que a su vez parecía seguir el realizado en 1585 en la torre de los Ángeles. Y hecha la galería se procuró unificar bajo este criterio otros balcones cercanos.¹³⁰

La obra de la galería de la fachada supuso una sucesión de otras que pretendían dotar de mayor coherencia, funcionalidad e incluso unidad a gran parte del ala meridional del volumen mayor del palacio. En la torre Quemada, donde tenían su alcoba los virreyes en la cuarta década del XVII, se hizo una secreta, se modificaron atajos, se dispuso la puerta del aposento de dicha torre alineada con las de la galería, se derribaron tabiques para comunicar la contigua sala del Estrado y la de Comedias, con puertas con molduras semejantes a las de la galería, y se abrió hacia el patio pequeño una gran ventana en la primera de ellas. Todo con participación destacada de Crespo en carpintería y Vilanova en albañilería.¹³¹

La realización de una galería sobre la fachada contaba con claros precedentes que en este tiempo culminaban. El proyecto de reforma de las fachadas de los alcázares de Toledo y Madrid se inició hacia 1545, pero en el caso de la nueva capital no se planteó de manera completa hasta 1611 con Francisco de Mora, y fue su sobrino Juan Gómez de Mora quien presentó y ejecutó un proyecto diferente y completo para la fachada, flanqueada por las dos torres salientes construidas en el siglo XVI, pero con criterio acorde con la nueva fachada en tiempos de Carlos II. No obstante, la planimetría de la fachada del Real de Valencia, más que a los anteriores o al palacio del

¹²⁹ ARV, Bailia, 299, ff. 449-452.

¹³⁰ ARV, Bailia, 299, ff. 170, 419-419v, 424v, 433v, 437v, 439, 443, 448. ARV, Maestre Racional, 11.619.

¹³¹ ARV, Bailia, 299, ff. 331-333v, 383-386, 408v-413 y 428-429v. ARV, Maestre Racional, 11.619. Las salas del Estrado y de Comedias existían desde finales del siglo XVI, y guardaban ciertas semejanzas con las soluciones alcanzadas en el alcázar de Madrid: La pieza del estrado se introduce en el cuarto de la Reina y la de Comedias estaba próxima al dormitorio real (Barbeito, José Manuel. *El Alcázar de Madrid*. COAM, Madrid, 1992).

Buen Retiro que impulsó Felipe IV en Madrid, se aproxima a la del palacio de Valsaín, situado en el bosque de Segovia. Se hallaba alejado de núcleos urbanos, con la plaza Delantera delimitada en su parte derecha por un cuerpo que contenía el patio de Caballerizas y Cuarto del Príncipe, y en su parte principal por un acceso porticado con pilares, columnas en sus frentes y arcos, sobre el que se elevaba una galería grande con ventanas rectangulares separadas por pilastras y unidas por balaustrada. Se trataba de un espacio de connotaciones simbólicas, como refleja el nombre de San Quintín que le fue dado, y próximo a la galería de los Espejos, situada en otra de las pandas del patio principal, y evidentemente con decoraciones vítreas, pero también pictóricas a través de vistas de ciudades de los Países Bajos. Un conjunto ya rematado hacia 1570, pero para el que Juan Gómez de Mora, maestro y trazador mayor de las obras reales desde 1611, presentó una propuesta sobre el pórtico de entrada. La configuración en ángulo y el acceso porticado, de clara raíz flamenca, como el palacio de Coudenberg de Bruselas, encuentra eco en la regularización del acceso del palacio del Real de Valencia, a través de su vigencia en propuestas de residencias reales como la de Valsaín. Por otro lado, el mismo arquitecto presentó en 1617 los planos para la Plaza mayor de Madrid, con los que comparte la idea de ordenación de una plaza, como así se califica también en ocasiones al Llano del Real, a través de una pantalla con soportales, y una sucesión de pisos con ventanas rectangulares con balcones, que serviría como tribuna y marco del universo festejante.

Pero como hemos ido viendo los estímulos de emulación tenían diferentes direcciones y se manifestaban en ámbitos distintos. El palacio del Buen Retiro, en las afueras de Madrid, que en la década de 1630 se construyó prácticamente de nueva planta bajo la supervisión del conde duque de Olivares para albergar las aspiraciones representativas y de solaz de los nuevos tiempos, presentaba muchas de las características presentes, como en tantos otros, en el de Valencia: residencia capaz cerca de una gran ciudad, pero en contacto con la naturaleza, iglesia integrada en el conjunto, amplia plaza de fiestas, salones representativos... En definitiva, concebido el madrileño como residencia y escenario real, y transformado el valenciano en residencia del poder delegado, sólo esporádica del rey, y principalmente evocación del mismo. Los virreyes de mayor estabilidad en el cargo persiguieron reproducir los gustos y modas cortesanas como un elemento de goce y disfrute, pero también de deslumbramiento y, por lo tanto, preeminencia. De este modo, acaso relacionado con la celebración de Cortes en Valencia en 1645, un año antes el duque de Arcos y virrey de Valencia, con cierta similitud a lo realizado en los alrededores del Retiro, mandó plantar una arboleda de álamos en el lado oriental del pa-

lacio del Real, entre el puente del mismo nombre y el del Mar, que serviría de germen a la Alameda.

El anuncio de una nueva visita del monarca para jurar los fueros del reino y recibir la obediencia de sus vasallos suscitó nuevas actuaciones. En mayo de 1643 se decidió quitar telarañas y polvo de los techos, bóvedas, paredes, pasos y escaleras, y después blanquearlas, reponer ladrillos, azulejos, chapados, y vidrios cristalinos y ordinarios, arreglar puertas, ventanas, cerrojos..., y en los jardines hacer encañados y arreglar la noria para que corriesen las fuentes. Se volvió a trasladar la secretaría para no estorbar el paso en la torre de los Ángeles, bajo la nueva galería, hacia el patio, se construyeron caballerizas para limpiar los caballos. En 1644 se realizaron obras en el cuarto del Alcaide, que ocupaba el ángulo noreste del llamado Real *vell*, y se substituyó el corredor de madera hacia el huerto por otro de pilares de ladrillo y mortero, jácenas y bovedillas como forjado, balaustres de hierro y cubierta pavimentada de ladrillo. Todas estas obras y las que se hicieron con motivo de la llegada del conde de Oropesa estuvieron a cargo de Jerónimo Vilanova y Jerónimo Crespo.¹³²

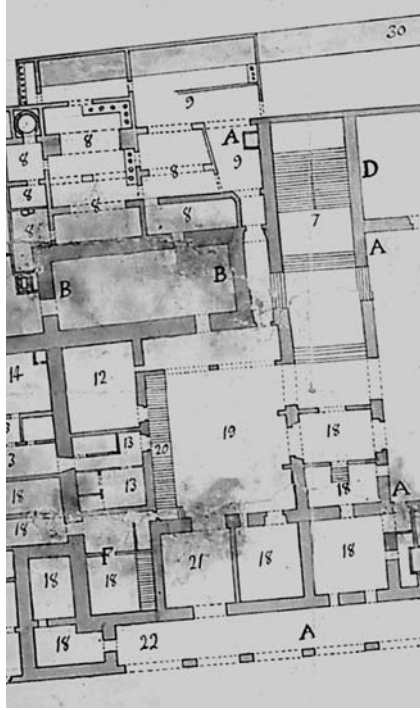
No obstante, con total seguridad la estancia de Felipe IV en 1645 puede ponerse en relación con su orden a finales de año, en pleno transcurso de las Cortes, de emprender una obra de gran envergadura: la nueva escalera. Cuya génesis fue más amplia así como su repercusión como elemento de comunicación. Cuando en 1642 Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, llegó a Valencia como nuevo virrey lo hizo procedente de Zaragoza, donde recibió de Felipe IV el mandato de hacer una nueva escalera. Tomás Leonart Esteve, cantero del real palacio, hizo un modelo y traza según lo dispuesto por el monarca.¹³³ La obra recibió impulso cuando con motivo de su presencia en las Cortes de 1645 el rey buscó vías de financiación para su proyecto. Fernando de Borja transmitió este deseo a Cristóbal Crespi y José de Villanueva, quienes dieron respuesta a tan ardua empresa, pues como señalaron: *aunque está tan exhausto todo que es difícil hallar cosa considerable para estos efectos todavía haremos las diligencias posibles por conseguirlo y proponemos a V.M. el que ahora se nos ha ofrecido mas prontamente.*¹³⁴ Se trataba de utilizar los más de 1.000 ducados procedentes de los derechos de las ropas que permitió el virrey importar a los mercaderes. Éstos, a pesar de tener licencia y recelosos de que se les pusiera algún impedimento, se mostraron conformes a que se utilizaran las cantidades entregadas como fianza como pago de las licencias. Y así se comunicó y ordenó en el mes de noviembre.

Alonso Carbonell, aposentador de Su Majestad y destacado artífice del diseño y construcción del palacio del Buen Retiro en Madrid, dio para el de Valen-

¹³² ARV, Bailia, 299, ff. 591-594, 601-602, 637-639, 685-686 y 719-720; 300, ff. 63-69 y 85-93.

¹³³ ARV, Bailia, ff. 190-190v.

¹³⁴ Archivo de la Corona de Aragón (=ACA), Consejo de Aragón, legajo 645, expediente nº 46.



9. Detalle del plano del palacio del Real, realizado por Vicente Gascó, 1761. ARV, Mapas y planos, 14.

cia trazas y capitulaciones que probablemente modificasen las anteriores. En realidad, la mediación de Carbonell se entiende como aposentador, puesto que la obra no sólo comprendía una transformación en la comunicación vertical de este punto, sino en sentido muy amplio. La escalera se encontraba en su caja dividida en dos tiros hasta llegar al salón, con arcos de rosca de ladrillo de algo más de una cuarta de gruesos. Pero además debía realizar un portal que permitiera el paso de carruajes entre los dos patios y se debía abrir desde el Llano una puerta que sirviera de acceso al patio pequeño. La panda de separación entre los dos patios se constituía así en el principal eje de comunicación de todo el palacio. El 11 de noviembre de 1645 se contrató la realización de estas obras con Jerónimo Vilanova. En el mes de mayo del siguiente año se detectaron algunas discrepancias entre lo capitulado y lo realizado en la anchura del portal de comunicación entre patios. Por esta razón el virrey convocó como experto a Pedro Leonart Esteve, *cantero de les obres reals*, quien determinó que no se cumplían las condiciones de Carbonell. Para entender mejor éstas se convocó a Martín de Olinda, también nombrado como Orinda, por parte real y a Pedro de Ambuesa por la de Vilanova.

Los maestros decidieron que la obra debía deshacerse y para mayor claridad redactar nuevas capitulaciones, que hizo Orinda tras una inspección de cuatro días y por 8 libras. Para mayor seguridad se nombró sobrestante de la obra a Pedro Leonart Esteve, con una compensación de 30 libras por el año y medio que estuvo en esta ocupación. Por su parte, José Leonart Esteve, heredero y curador de Tomás, recibió 15 libras por la participación del difunto en la maqueta inicial. En agosto de 1648 se colocó el pretil de hierro en esta escalera grande de ladrillo y yeso.¹³⁵

Con esta decisión la escalera principal pasó del exterior del patio grande a estar ubicada en el interior septentrional del lado oeste. La asignación se justifica tanto por el considerable montante, como por su ubicación en un lugar que exige una solución "de aparato" que suscitaría el interés del propio rey. El análisis de la transformación de la escalera es posible si comparamos los planos del siglo XVI con los realizados por Vicente Gascó en 1761. De experiencias castellanas, pero no sólo de este momento, puede resultar la transformación de gran parte del palacio a través de la comunicación de los dos patios del Real *nou*, tanto en horizontal, como en vertical a través de la nueva escalera. Su ubicación en el eje de los dos patios recuerda las propuestas de Alonso de Covarrubias, como la del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, o las del mismo arquitecto y Luis Vega para el alcázar de Madrid. Se excluye en el Real de Valencia la disposición imperial pero no cabe duda de que es una escalera "de aparato" por sus dimensiones. De hecho, su caja se realizó sobre la primitiva ubicación del archivo y eliminó gran parte de la gran sala del piso principal contigua a la capilla en la que se celebraron los esponsales de Felipe III y Margarita de Austria. Motivo por el cual se persiguió una nueva distribución de las principales salas, que con la construcción de la galería de la fachada se desplazaron en aquella dirección, estableciendo la constante de los palacios y alcázares castellanos de los Austrias. Ya hemos señalado que en Valsain la Sala de San Quintín se hallaba sobre el mismo acceso, y sobre el zaguán del Alcázar de Madrid al inicio del reinado de Felipe IV se concluyó el salón de los Espejos, concebido como sala de recepción de los embajadores, y donde se ubicaban los retratos de Carlos V y Felipe II realizados por Tiziano, así como los de Felipe III y Felipe IV por Rubens.

Del recuerdo de los últimos días del palacio tenemos estas palabras de Zacarés: *dos espaciosas escaleras que recibían la luz por las cúpulas o medias naranjas que cerraban sus cajas: tenían un solo descanso a la mitad de su altura, y con otro tramo desembocaban, la una en el saloncito frontero a la capilla y la otra a una sala interior contigua a la misma.* Además, mos-

¹³⁵ ARV, Bailía, 300, ff. 162-163v y 190-190v, 353-354 y 680-681v. Además de a Vilanova, tenemos constancia del pago a los arquitectos Agustín Marzal y Sebastián de Roses (Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca Ribera (=APPV), Alexandre Ripoll, nº 12.407, año 1647). El primero trabajó en las obras de defensa de Vinaroz, el segundo, que nació hacia 1604, trabajó en San Miguel de los Reyes, en cuya iglesia trabajaron de manera muy destacada los dos expertos Orinda y Ambuesa, y en otras obras donde coincidió con Pedro Leonart Esteve, y con éste precisamente afirmó en 1647 a su hijo Agustín, de dieciséis años, para que aprendiera el oficio de arquitecto (APPV, Alexandre Ripoll, nº 12.407; 18 de agosto de 1647), vinculado como es obvio a las obras reales.

traban puertas de ingreso adornadas de columnas jónicas y escudos con las armas reales de Aragón, gradas de piedra y barandilla de hierro.¹³⁶ Si realmente desde el inicio fue una escalera de ida y vuelta formada por dos tiros paralelos separados por muro que permitía su uso sin estorbos tendría relación con las soluciones funcionales y de etiqueta que tanto preocuparon al monarca. Un hecho concomitante a la distribución de los espacios arquitectónicos, como lo prueba la participación en ambas facetas de Juan Gómez de Mora, arquitecto real, que en 1632 redactaba un libro sobre etiquetas.¹³⁷

El proyecto de la escalera principal estuvo acompañado de otros que insistían en la racionalización de los elementos de comunicación. Así, en 1646 se amplió la escalera de la secretaría para que los criados que tenían aposento en lo más alto del cuarto de los Leones no pasasen por el corredor de los consejos ni perturbasen *el negociar de la Sala de los Angeles*, en cuya parte superior se hizo una cárcel. También desde el citado cuarto se hizo escalera que comunicase con las caballerizas. Y supuso numerosas obras por desplazamiento de espacios y trajo muchas otras que principalmente hicieron Jerónimo Vilanova y Jerónimo Crespo, como el traslado de la despensa por abrir comunicación entre el patio chico y el Llano, razón por la que se hicieron nuevos arcos, puertas, etc., la construcción de una escalera de caracol en la esquina noroeste del patio principal que comunicase desde la sala de los Alabarderos el guardarropa principal, situado en el cuarto de las Infantas, y se desplazó el archivo a donde tenían sus oficinas el albañil y el carpintero de las obras reales, y donde se guardaba la madera obrante.¹³⁸

La celebración de las Cortes de 1645, que motivó la construcción de la gran escalera, también supuso la última vez que un monarca vino a Valencia con tal justificación, por lo que los estímulos constructivos de estas visitas quedaron reducidos. Unos deseos de conservación y renovación que condujeron a Joannes Blaeu en su *Atlas Major* (1641-1647) a decir, aunque sin conocer: *Tiene la ciudad de Valencia magníficos edificios y vistosos palacios, siendo famoso el Real, extramuros de la otra parte del río Turia*. Última de las unánimes frases elogiosas que se sucedieron, pues en 1669 el francés Des Essarts dice de él *qui n'a rien de fort considerable*; mientras que en 1672 su compatriota Jouvin se limitaba a decir que era del

tiempo de los moros, como en su opinión manifestaban sus torres almenadas.¹³⁹

El palacio sin rey y el universo festejante que lo evoca

Durante la segunda mitad del siglo XVII el palacio pudo abandonarse a la modorra que imponía la ausencia del monarca. Así parece reflejarlo el vejamen de que Antonio Folch de Cardona deleitó en la *Academia del Sol* de 1658, pues lo ambienta en una sala del palacio donde unos juegan a naipes y otros comentan las novedades de Flandes. No obstante, en esta década se produjo de 1652 a 1659 el activo virreinato de Luis Guillem de Moncada Aragón Luna y Cardona, príncipe de Paternó y duque de Montalto y Bivona. Con la mediación de los maestros Jerónimo Vilanova y Jerónimo Crespo se trabajó intensamente en el cuarto de los Leones, donde estaba su aposento y el de otros destacados personajes, por lo que se alteraron los sistemas de comunicación, se ensancharon escaleras y se sustituyeron algunas de caracol por otras cuadradas a la castellana. También se crearon nuevos espacios para gentilhombres, caballeros del hábito de Cristo, sobrinos, el pintor que trajo desde Italia, se hizo galería sobre las cocheras, prodigaron las cubiertas de cielo raso formadas por cañas y yeso, en algunas de las cuales se grabaron las armas reales..., y se avanzó en algunos aspectos de decoro y salubridad. Se dotó de ornamentos la capilla alta del palacio, se arregló el pasadizo que iba detrás de su testero, fueron continuos los enjalbegados de interiores y las construcciones de secretas en los terrados y las reparaciones de las existentes.¹⁴⁰ Participe de las obsesiones que fijaban las nuevas etiquetas, en el cuarto de las Infantas, donde habitaba el conde de Camarata en 1652 y dos años más tarde la condesa de Sinarcas, dispuso algunas obras y elementos de separación en varios aposentos, *por haber muchos criados y criadas en poco espacio y es necesario separar*.¹⁴¹ Desde Valencia se recibían los ecos de la corte, pero también se irradiaban pautas para la misma. No en vano este virrey mandó traducir y a él se dedicaron los *Emblemas regio-políticos de Don Juan de Solórzano, distribuidos en Décadas* (1658-1660, Valencia), con los que se pretendía aleccionar al príncipe en el arte de gobernar.

Pero lo cierto es que las obras más ambiciosas fueron aquellas que pretendían consolidar lo existente, aportando interesantes nociones técnicas, y algunas se

¹³⁶ Zacarés, José María, *op. cit.*, 1845.

¹³⁷ Válgoma y Díaz-Varela, Dalmiro de la. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Tall. Gráf. Escelicer, Madrid, 1958, p. 123.

¹³⁸ ARV, Baillia, 300, ff. 133-134, 140, 176-176v, 198-199v, 219-220, 276-279, 383 y ss.; 301, ff. 98-100.

¹³⁹ Blaeu, Joannes. *Atlas Major*. Juan Blau, Amsterdam, 1641-1647. También *Geographia Blaviana*. Juan Blau, Amsterdam, 1672. Des Essarts. *Journal du voyage du sieur D. E. Denys Tierry*, París, 1669. La cita de Jouvin en Sala Giner, Daniel. *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. Ajuntament de València, 1999.

¹⁴⁰ ARV, Baillia, 301. Hay numerosas referencias a estas obras, también al uso de los espacios. Por ejemplo, la librería se encontraba al lado de la reja grande de la sala de los Angeles (f. 315), en la torre Quemada estaba el cuarto del mayordomo (f. 431), en el cuarto de las Infantas estaban las damas, pero tuvieron que desalojarlo en 1655 con motivo de la llegada del duque de Osuna (f. 452).

¹⁴¹ ARV, Maestre Racional, 11.622 (año 1652), 11.623 (1654 a 1656) y 11.624 (1657).

arrastraron durante largo tiempo, como en la escalera principal donde tempranamente aparecieron serias patologías. En 1652 Jerónimo Vilanova y Pedro Lleonart establecieron la necesidad de rehacer en su caja un pilar y arco, reparar los de la sala de los Alabarderos y proteger el paso hacia el patio pequeño. Sólo diez años más tarde, Sebastián Ballester, nuevo maestro de las obras reales, y Jerónimo Crespo ordenaron que se hiciese de nuevo un pilar de los dos de piedra de la escalera grande porque se había hecho pedazos. Y en 1667 se adoptaron medidas para asegurar la sala de los Alabarderos, puesto que desde la eliminación de la escalera exterior se quitó refuerzo a la contigua sala abovedada de la planta inferior, reventando los pies de los arcos y pared entre ellos, lo que de manera meridiana da testimonio de su funcionalidad como estribo en el exterior. Para evitar los empujes de la bóveda de piedra, que cada vez bajaba más, se decidió su sustitución por una cubierta de madera con veinte bovedillas, que además de su menor peso trabaría mejor las paredes. Además, de un nuevo pie en el arco que estaba en el paso de los dos patios, a la parte del patio grande y al pie de la escalera, y otro a la otra parte. Los maestros Diego Ballester, albañil, Jerónimo Crespo, carpintero, y José Escrivá, cantero, estimaron estas obras en 915 libras. Un año más tarde se hicieron pies y arcos de ladrillo en las ventanas de la sala y se reforzaron sus paredes y ventanas.¹⁴²

Otras obras de refuerzo importantes fueron las efectuadas en 1667 por Ballester y Escrivá en las torres del Consejo, principalmente en la que recibía este mismo nombre y cuya esquina tuvo que levantarse 36 palmos, y se subsanó el problema que originaba que los arcos de la sala del Tormento empujasen en las esquinas del edificio. En 1674 en la sala de los Escribanos de la torre del Consejo se cambió la cubierta, porque las vigas no entraban en la pared, sino que descansaban sobre mullones. En 1684 en la torre de la segunda sala del Real Consejo se repusieron las almenas caídas. En 1667 se renovaron las pinturas de las armas reales que se encontraban en el aposentillo al lado de las vidrieras, sobre el acceso principal al palacio. Así como la del cuarto de la enfermería de la torre Quemada, donde los arcos cruceros de yeso de la cubierta principal los subs-

tituyó Pedro Ballester por otros de ladrillo doble, y en la misma torre volvió a trabajar en 1683.¹⁴³

Mayores incógnitas suscita el acondicionamiento de la capilla superior como principal del palacio por orden de Felipe IV tras la inundación que sufrió la de abajo con la crecida del río en la segunda mitad del siglo, tal vez, en 1651, cuando ante la conmoción de ver la iglesia bajo las aguas *por justos motivos de mayor veneración* se decidió trasladar el Santísimo Sacramento a la capilla de Santa Catalina, situada en la planta noble de la parte occidental del Real *nou*, que fue ampliamente mejorada,¹⁴⁴ pues ni las deliberaciones patrimoniales ni otras fuentes lo corroboran. Sí es cierto que a petición del rey, Alejandro VII concedió en 1662 la Bula para suprimir las seis capellanías existentes desde Pedro IV y transferir a la capilla de Santa Catalina las cuatro nuevas, y que tras la muerte a finales de 1666 del marqués de Leganés, virrey de Valencia, las honras fúnebres se celebraron en ella, con un túmulo muy levantado, con grandes gastos de luces y lutos, toda la capilla colgada de ricos tapices, y con la capilla de música de la Seu.¹⁴⁵ En 1668 se decidió volver a poner el altar junto al retablo, y se dotó un nuevo sagrario, que hizo Jerónimo Crespo y doró Jaime Aguilar, y en 1670 se continuó con la dotación de lienzos y muebles.¹⁴⁶

En general, las citadas fueron las obras más ambiciosas en la segunda mitad del siglo. Las arcas se encontraban tan exhaustas que el rey estableció un límite de 1.000 libras anuales de gastos, que en su mayor parte consumieron los continuos esfuerzos justificados por la llegada de los nuevos virreyes, de los que sólo tres llegaron a permanecer unos cinco años en el cargo. La constante sucesión garantizaba por el decoro correspondiente al nuevo habitante la realización de urgentes acciones de acondicionamiento, como enjalbegado de habitaciones, labores de carpintería, ensanche de cocheras y caballerizas o cuidado de jardines. Éstos, que fueron el orgullo en el pasado, sufrieron también cierta desidia, como lo manifiesta que en 1677 se reparara la noria que impulsaba el agua de las fuentes, desde hacía cuarenta años parada. Significativamente, en la cercana fecha de 1680 también se realizaron obras por valor de 200 libras en la casa de los jardines, cerca de la Armería.¹⁴⁷

¹⁴² ARV, Bailia, 301, ff. 69-70 y 78-79; 303, ff. 225-225v; 305, ff. 611-619v; 306, ff. 160-163v.

¹⁴³ ARV, Bailia, 305, ff. 604-611, 666 y 684-687; 308, ff. 186-187; 310, ff. 113-114; 312, ff. 623v-626 y 764v-765.

¹⁴⁴ ARV, Real Patrimonio, Bailia, letra B, legajo 2, expediente 16 y también en el expediente 26. Estos acontecimientos decrecieron por cuestiones climáticas y también sus efectos por las obras de los paredones del cauce, auténtica muralla que causó admiración a finales del siglo anterior. No obstante, en 1617 se produjo una riada catastrófica y en 1610, 1615, 1617, 1651, 1672 y 1676, extraordinarias. Realmente el expediente citado habla de la inundación de 1661, pero las fuentes que venimos utilizando no parecen confirmarlo. Tampoco el cronista Aierdi comenta en su dietario ninguna riada en esta fecha, mientras que sí lo hace de las de 1651 y 1672 que obligaron a romper los calicantos. Por esta razón nos hemos inclinado por la fecha de 1651, aunque tal vez la decisión surgiera por la reincidencia y no por un hecho aislado.

¹⁴⁵ Dietario de José Agramunt en Callado Estela, Emilio; Esponera Cerdán, Alfonso (eds.). *Memoria escrita, historia viva. Dos dietarios valencianos del seiscientos. Cosas más notables sucedidas en Valencia...* Ajuntament de València, 2004, p. 155.

¹⁴⁶ ARV, Bailia, 306, ff. 72v-73v, 131v-132, 149-149v, 183, 200v, 549-552 y 627.

¹⁴⁷ Ortiz, José Mariano. *Op. cit.* 1782, doc. n. 24. Sobre las obras en la noria aporta información ARV, Bailia, 310, f. 91; 312, ff. 134-134v; y Maestre Racional, 11.629 (año 1677). Así, Pere Ballester, maestro de las obras reales, baja y sube la noria que realiza nueva, rueda y pastera Jerónimo Crespo, su homólogo en labores de carpintería. Las de la casa que habitaba Ana María del Toro, viuda de Alexos del Toro, fueron realizadas por Antonio Pons y Jerónimo Crespo (ARV, Bailia, 311, ff. 319v-327v).

El palacio se mantuvo como un constante reclamo para la participación de actividades festivas. En 1649 el entonces virrey, el conde de Oropesa, organizó corridas de toros en el Llano del Real para festejar la llegada del Príncipe de Astillano y duque de Sabioneta.¹⁴⁸ Durante estos años se mantuvo la atención por la sala de Comedias. Así, en 1671 quedó comunicada con la galería meridional y dos años más tarde con el patio chico.¹⁴⁹ En tiempos de Carlos II, que en su juventud manifestó quebradiza salud, comenzó a ser frecuente festejar su aniversario. Por ejemplo, con ejercicios ecuestres en el Llano del Real, y encuentros literarios como la *Academia a los años de Carlos II* celebrada en 1669¹⁵⁰ o la *Academia en la noche de San Pedro* diez años más tarde, o la *Academia al casamiento del Rey* en 1679, con motivo de su boda con María Luisa de Borbón, que también supuso que en el Llano se corrieran toros, con rejoneo de un caballero incluido, y se celebraran dos noches de luminarias y otras fiestas y para las que Jerónimo Crespo hizo catafalco, así como dos teatros desmontables para la sala de Comedias, para que con mayor decencia se pudiesen hacer las representaciones en los días festivos.¹⁵¹ Del 10 al 12 de agosto de 1681, por orden de Manuel Fernández Manrique de Lara, conde de Aguilar y virrey de Valencia, se pasó en el mismo Llano muestra y reseña general de la milicia y soldados que S.M. tenía en la ciudad, y propició que desde ese año se creara la *Academia del Alcázar*, de vida breve pero de gran notabilidad, pues estableció tertulias de temas diversos y periodicidad semanal en el mismo edificio. Precisamente el romance que acompañaba el discurso de aprobación de las diferentes contribuciones establecía un símil entre los dos alcázares, la academia y el inmueble que lo acogía, y concluía:

Y en fin, eminente Alcázar,
Palacio cortés, ameno
Jardín; siempre pertrechado
Castillo; y Glorioso templo;
A quien representación,
Política, Istoría, verso,
Y Música, asisten doctos:
Ved si arto que admirar tengo.¹⁵²

Incluso, en él esta Academia llevó a escena la comedia teatral de tema amoroso en contexto mitológico *Aire, tierra y mar son fuego*, escrita por el alcazarista José Ortí y Moles para ser representada a comienzos de 1682 por los propios colegas. Tres años más tarde se celebró en la alcaidía del palacio la citada *Academia de la condesa de Peñalva*, que supuso la primera incursión parateatral de este género, uniendo poesía, música y danza y en 1687 se celebró en palacio la selecta *Academia Matemática*, que trasladó aquí sus reuniones.¹⁵³

La Academia del Alcázar manifestó en repetidas ocasiones su admiración por la figura más destacada del teatro de su época. Así, publicaron *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca* (1681, Francisco Mestre, Valencia), con especial participación de José de Castellví y Alagón, marqués de Villatorcas, gobernador de Valencia, y amigo del evocado, y de Francisco Figuerola, que finalizó el folleto con un soneto funerario acróstico. Y alcanzaron especial relevancia con motivo de la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*, comedia mitológica de confusiones amorosas de Pedro Calderón de la Barca, puesto que al marqués se le atribuye la ejecución material de la obra y el encargo de las obras complementarias, y en las que participó. Luis Moscoso Ossorio, conde de Altamira, marqués de Almazán, Poza, Monzón y Cavia, gentilhombre de la Cámara de S.M. y virrey de Valencia, ordenó esta representación en el salón de Guardias (Alabarderos) del palacio valenciano el 4 de junio de 1690, en conmemoración de la boda celebrada un mes antes entre Carlos II y la princesa María Ana de Neoburgo, hija del Elector Palatino. En 1652 fue representada ante los reyes en el Coliseo del palacio del Buen Retiro, pero ahora se adaptaba. Se hacía con el texto, al que se introducían entre los tres actos de la obra calderoniana: una loa por Figuerola, el baile entremesado de Joseph Ortí "El amor y la Esperanza en Palacio", el baile entremesado de Figuerola "El verde del mes de mayo" y finalmente la mojiganga "Las fiestas de Valencia en el jardín de Flora" por el mismo autor. Y que, además de amenizar, tenían como principal objetivo justificar y situar en el mismo palacio valenciano la acción. También se adaptó la música de influencia italiana por el maestro de capilla de la igle-

¹⁴⁸ Bolea, Josep de. *Relacion de las fiestas de toros que se hizieron en el llano del Real de la ciudad de Valencia a veinte y vno de Junio de 1649: dispuestas por el... Conde de Oropesa... para festejar la venida del... Principe de Astillano Duque de Sabioneta*. S.l., s.n., s.a.

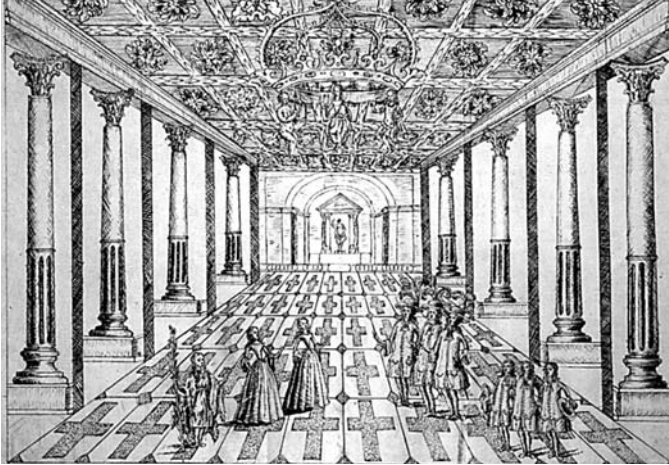
¹⁴⁹ Noticia de 1671 (ARV, Maestre Racional, 11.627). En 1673 se apuntalaron los arcos y paredes del pasadizo que comunicaba esta sala con el pasadizo de la escalera del patio chico, rebajando su altura y sustituyendo su cubierta de madera por otra de quinchá. Además, se cambiaron algunas basas de las columnas de la naya de la iglesia que daban a este patio por otras nuevas de piedra de Ribarroja (ARV, Bailía, 307, ff. 554-559v; 308, ff. 97-97v. ARV, Maestre Racional, 11.628). Estas obras fueron realizadas por Jerónimo Crespo y Diego Ballester, carpintero y obrero de villa de las obras de S.M., y por Juan de Escrivá, cantero, y Pedro Ballester, albañil, que hizo la bóveda del pasadizo.

¹⁵⁰ *Real Academia celebrada en el Real de Valencia, palacio de las S.S.CC.M.M. de los S.S. Reyes de Aragón... a los años de Carlos segundo*. Jerónimo Vilagrassa, Valencia, 1669. Sobre estas Academias véase el detenido estudio de Mas i Usó, Pasqual. *Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591-1705): teoría y práctica de una convención*. Tesis Doctoral leída en la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia en 1991.

¹⁵¹ ARV, Bailía, 311, ff. 260-260v y 386v-389v.

¹⁵² The Hispanic Society of America, MS B2502.

¹⁵³ Mas i Usó, Pasqual. *Op. cit.*, 1991, pp. 136 y 516-517.



10. Escenografía de *La Fiera, el rayo y la piedra*, comedia de Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690. Biblioteca Nacional, ms. 14.614, f. 145.

sia de San Martín, así como su escenografía. En este caso a manos del pintor valenciano José Bayuco y de Juan Bautista Gomar, discípulos del también valenciano José Caudí, arquitecto y decorador, de gran predicamento en Madrid.¹⁵⁴

El palacio del Real, además, ofrecía numerosos incentivos de novedad. Por ejemplo, Pedro José de Silva Meneses y Pacheco, conde de Cifuentes, marqués de Alconchellega, virrey de 1683 a 1688, trajo de Orán esclavos y moros, animales salvajes y exóticos, como leones, toros, jabalíes, puerco espines..., de los que el autor del dietario que apunta estos hechos no quiso evitar puntualizar: *Y más feroz de condición era él que todos*. Los caballeros volvieron a celebrar un torneo en el Real, con grandes invenciones de máscaras y tercio y el 6 de noviembre festejaron el aniversario del monarca con un juego de alcancías. Veinticuatro caballeros se lanzaron bolas huecas de barro secado al sol, del tamaño de una naranja, que, llenas de ceniza o de flores, servían para hacer tiro corriendo o tirándose las unos a otros, montados a caballo y pa-

rándolas con el escudo, donde se quebraban. En los regocijos por la boda real de 1690, además de un tablado para las señoras que vieron comedia en el palacio, Hipólito Ravanals por 115 libras hizo otro en el Llano del Real *per a tornejar*.¹⁵⁵ El seis de marzo de 1703 con motivo de una gran procesión en el Real se dispuso un gran tablado donde colocaron el *Lignum Crucis* y la Virgen que pintó San Lucas.¹⁵⁶

En lo estrictamente constructivo destacó el virreinato de Carlos Homo Dei Moura Corte Real y Pacheco, marqués de Castel Rodrigo y Almonacir, que venía de desempeñar el virreinato interino de Cerdeña. En Valencia lo fue de 1691 a 1696, constituyendo uno de los más dilatados gobiernos del siglo XVII. Sus deseos de mostrar su distinción se reflejaron pronto. En 1692 hizo un palco en la Casa de Comedias de la ciudad, para ornato y poder ver con decoro las representaciones teatrales junto a su familia, mientras que en el palacio con el concurso de los maestros de obras reales, Antonio Pons en albañilería y Jerónimo Crespo en carpintería, así como del cantero Juan Esquivá, hizo obras en la capilla real alta y una nueva escalera que bajase al huerto de la Murta. Un año más tarde se reparó la citada escalera, que hizo asiento, se construyó un nuevo cuartel para la compañía de caballos formada años atrás para perseguir bandidos y que se albergó con gran estrechez en las asesorías del palacio con el resto de la guardia, y el cantero Bartolomé Mir empedró los patios.¹⁵⁷ Por otro lado, intervino activamente en reforzar la dimensión lúdica del entorno arbolado, puesto que la urbanización de la vegetación entre los puentes del Real y del Mar le confirió carácter de paseo público al paseo iniciado a mediados de siglo:¹⁵⁸ el duque de Arcos desde 1643 y el virrey Francisco Idiáquez, que inició en 1674 las primeras actuaciones de carácter urbano. A finales del siglo XVII ya estaban las bases de un espacio que tuvo especial significación en la vida del palacio y su entorno bajo la nueva dinastía de principios del siglo XVIII: los Borbones, que deberemos abordar en otro lugar, con la intención de facilitar la comprensión de este desaparecido palimpsesto arquitectónico del poder.

¹⁵⁴ Navarro de Zuñiga, Javier. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVIII". En *V Jornadas de Teatro Clásico Español*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, I, pp. 71-131. La representación de la obra en Valencia, con introducción de Manuel Sánchez Mariana y transcripción del manuscrito de Javier Portús en Calderón de la Barca, Pedro. *La Fiera, el rayo y la piedra: comedia de Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690* (Biblioteca Nacional, ms. 14.614). Ministerio de Cultura, Madrid, 1987. El manuscrito contiene 25 dibujos de escenografías, que en el estudio citado se indica deben atribuirse a algún asistente a los actos. Sobre Bayuco, pintor de la ciudad, véase Orellana, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Xavier de Salas, Madrid (Mss. ca. 1800), 1930, pp. 360-362.

¹⁵⁵ ARV, Bailia, 314, ff. 65v-66 y 91-91v.

¹⁵⁶ Dietario de Ignacio Benavent en Callado Estela, Emilio; Esponera Cerdán, Alfonso (eds.). *Op. cit.*, 2004, pp. 39-40, 42-43, 45, 50 y 83.

¹⁵⁷ ARV, Maestre Racional, 12.435. ARV, Bailia, 314, ff. 325, 349v-351, 519v-520v, 545, 548-548v, 562, 565-565v; 315, f. 97. Parte de la contribución arquitectónica del virrey queda expuesta en el dietario de Ignacio Benavent (Callado Estela, Emilio; Esponera Cerdán, Alfonso (eds.), *op. cit.*, 2004, pp. 59 y 67). La escalera y la tribuna se realizaron sin permiso del alcaide y junta patrimonial (Ortiz, José Mariano. *Op. cit.*, 1782).

¹⁵⁸ Orellana, Marcos Antonio. *Valencia Antigua y Moderna*. Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia (Mss. h. finales del s. XVIII), 1924, t. I, pp. 25-27. Cita acuerdos municipales y opiniones de autores contemporáneos, como Francisco de la Torre y Pedro Cubero, que lo corroboran.