

Otros títulos de arte:

*La arquitectura tardogótica
castellana entre Europa y América*
Begoña Alonso Ruiz (ed.)

La casa medieval en la península ibérica
María Elena Díez Jorge
Julio Navarro Palazón (eds.)

Escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha
Sonia Morales Cano

Arte andalusí
Gonzalo M. Borrás Gualis

Diccionario de términos artísticos
Isidro G. Bango Torviso
M^o del Carmen Muñoz Párraga
Concepción Abad Castro
M^o Teresa López de Guereño Sanz

Retórica artística en el tardogótico castellano.
La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto
Olga Pérez Monzón
Matilde Miquel Juan
María Martín Gil

Joan de Joanes en su contexto.
Un ensayo transversal
Albert Ferrer Orts
Estefanía Ferrer del Río (eds.)

Rodrigo de Mendoza.
Noble y coleccionista del Renacimiento
Estefanía Ferrer del Río

Imbricaciones.
*Paradigmas, modelos y materiales de las artes
en la Europa habsbúrgica*
Matteo Mancini
Álvaro Pascual Chenel (eds.)

*Escritura expuesta y poder en España y Portugal
durante el Renacimiento*
*De la edición digital al estudio
de la epigrafía humanística*
Manuel Ramírez-Sánchez (ed.)

La pintura valenciana.
Del Renacimiento en tiempos convulsos:
El impacto de las Germanías
Albert Ferrer Orts (coord.)

Al retrato en el Renacimiento se le atribuyen múltiples usos y funciones -emotivas, documentales, devocionales o legitimadoras- que lo convierten en uno de los géneros por excelencia de este período. Estas funciones quedarían condesadas en las galerías de retratos: uno de los nuevos espacios de exposición y almacenamiento propios del Renacimiento junto a la cámara de las maravillas y al studiolo.

En esta comunicación analizaremos el origen y evolución de estas galerías, sus usos y funciones y sus ejemplos más representativos desde la perspectiva de género. Por eso, en esta ocasión, Felipe II, Francisco I o Fernando II cederán el testigo a Margarita de Austria, María de Hungría, Juana de Austria o Catalina de Austria, mujeres todas ellas que reunieron algunas de las galerías de retratos más significativas de las cortes europeas del siglo XVI, a través de las cuales hicieron presentes a familiares y amigos ausentes en la distancia y en el tiempo, subrayaron su pertenencia a un linaje familiar y legitimaron su posición en la corte y en los círculos reales y nobiliarios.

IBIC: AGHF
ISBN: 978-84-19077-85-1



9 788419 077851



Mefer

sílex universidad



www.silexediciones.com
facebook.com/ediciones.silex

Mujer y retrato en la Edad Moderna
Usos, funciones y formas de exhibición

MUJER Y RETRATO EN LA EDAD MODERNA

USOS, FUNCIONES
Y FORMAS DE EXHIBICIÓN

Noelia García Pérez
Melania Soler Moratón
(eds.)

sílex universidad

Noelia García Pérez
Melania Soler Moratón
(eds.)



NoeliaGracia Pérez (ed.)
es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Sus principales líneas de investigación se centran en el patronazgo artístico femenino y en la relación existente entre arte, poder y género en el Renacimiento. Es autora, entre otros títulos, de las monografías Miradas de Mujeres. El patronazgo femenino y el arte de Renacimiento y Arte, Poder y Género en el Renacimiento Español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza (Nausicä, 2004). Ha sido editora de las recientes publicaciones Mary of Hungary, Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture (Brepols, 2020), Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara (Editum, 2020) y The Making of Juana de Austria. Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia (LSUP, 2021).

Melania Soler Moratón(ed.)
es contratada postdoctoral Margarita Salas de la Universidad de Murcia, con estancia en la Universidad de Valladolid (2022-2024). Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de la identidad devocional femenina durante el tardo-medievo y la época Moderna, con especial atención a las mujeres de la casa Trastámara, y a la construcción de líneas matrilineales entre las ramas femeninas de las dinastías Trastámara y Habsburgo. Entre sus publicaciones podemos destacar títulos como "The Last Trastamaras. The legacy of Isabella of Castile through her daughters" en Queens in Waiting (Palgrave Macmillan, en prensa), o "Las Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública" (Potestas, 2022).





Este libro ha sido financiado por el proyecto Mefer, PID 2020-114333GB-
100 financiado por MCIN y AEI 10.13039/501100011033

© NOELIA GARCÍA PÉREZ, (ED.), 2022

© MELANIA SOLER MORATÓN, (ED.), 2022

© RESTO DE AUTORAS Y AUTORES, 2022

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Imagen de cubierta: Antonio Moro, *Maria Tudor*,
reina de Inglaterra © Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-19077-85-1
Depósito Legal: M-30802-2022

Colección: Silex Universidad-Arte

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

CONTENIDO

MUJER Y RETRATO EN LA EDAD MODERNA: USOS, FUNCIONES Y FORMAS DE EXHIBICIÓN	II
<i>Noelia García Pérez</i>	
<i>Melania Soler Moratón</i>	
 LAS REINAS ORAN: LOS RETRATOS DEVOCIONALES DE LAS ÚLTIMAS INFANTAS TRASTÁMARA	 19
<i>Melania Soler Moratón</i>	
 “COME FIGLIUOLE E DONNE DI GRAN PRINCIPI E SIGNORI”. LUJO Y RETRATOS FEMENINOS EN LAS SPALLIERE DE NASTAGIO DEGLI ONESTI DE SANDRO BOTTICELLI	 47
<i>Alexandre Vico Martori</i>	
 ENTRE LA CORTE ESPAÑOLA Y BOHEMIA: UN RETRATO IDENTIFICADO DE ANA MANRIQUE DE LARA Y PIÑEIRO, CONDESA DE PUÑONROSTRO (1560-1615)	 83
<i>Elena Andrés Palos</i>	
 LINAJE Y VIRTUD. RETRATOS EN MEDALLA DE LA EMPERATRIZ MARÍA DE AUSTRIA.....	 101
<i>Alicia Sempere Marín</i>	
 ACERCA DE LOS RETRATOS DOBLES DE LOS I II DUQUES DE ALBA	 129
<i>Eduardo M. Baudot</i>	

EL TRIUNFO DE LA PINTURA EN LA FAMILIA BORJA. EL COLECCIONISMO DE ARTEMISA DORIA CARRETTO, VII DUQUESA DE GANDÍA, Y SUS ANTECEDENTES VALENCIANOS Y GENOVESES	147
<i>Àngel Campos-Perales</i>	

RETRATOS PICTÓRICOS EN LA COLECCIÓN DE VITTORIA COLONNA ENRÍQUEZ (1558-1633)	175
<i>María Cristina Hernández Castelló</i>	

LA GALERÍA DE RETRATOS DEL LINAJE DE LA CERDA EN EL PALACIO DE MEDINACELI (SIGLOS XVI-XVII): UN EJEMPLO DE MODELO CORTESANO HABSBÚRGICO	191
<i>Raúl Romero Medina</i>	

LAS GALERÍAS DE RETRATOS DE LOS REYES ENRIQUE VIII Y CATALINA DE ARAGÓN	219
<i>Emma Luisa Cahill Marrón</i>	

EL TRIUNFO DE LA PINTURA EN LA FAMILIA BORJA.
EL COLECCIONISMO DE ARTEMISA DORIA CARRETTO,
VII DUQUESA DE GANDÍA, Y SUS ANTECEDENTES
VALENCIANOS Y GENOVESES¹

Àngel Campos-Perales

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

INTRODUCCIÓN

A la luz de los datos, la colección de pinturas de la noble genovesa Artemisa Doria Carretto (†1644), VII duquesa de Gandía, fue una de las más dignas de su tiempo, tanto en el Reino de Valencia como en el resto de territorios de la Monarquía Hispánica, por número y calidad de sus piezas. De hecho, la relevancia del conjunto no era una cuestión ignorada por la historiografía más reciente, ya que el inventario de pinturas que publicamos aquí por primera vez en su integridad había sido ya consultado por otros investigadores interesados en el patrimonio mueble de la casa ducal de Gandía². Es más, los intereses de la duquesa excedieron con creces lo propiamente

¹ El autor ha contado con una ayuda de Formación de Personal Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España para la realización del presente trabajo. Además, se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, GEOART, *Geografías de la movilidad artística. Valencia en Época Moderna*. Este estudio fue llevado a cabo durante una estancia de investigación predoctoral en el DI-RAAS de la Università di Genova (Italia) con una Beca de Movilidad Internacional de Doctorado Universitat de València/Erasmus+ para el año 2020. Agradezco a Laura Stagno su tutorización durante estos meses de estancia. Sus vastos conocimientos sobre la familia Doria han sido decisivos para articular un discurso coherente sobre la colección pictórica de Artemisa Doria. Agradezco también a Odette D'Albo sus generosas indicaciones en lo que se refiere a la pintura de uno de los hermanos Procaccini.

² Luis Arciniega García, *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, CEIC Alfons el Vell, Gandía, 2001, pp. 105-106; Marià Carbonell Buades, "Coleccionistas borgians en època barroca: una dama, un cardenal, un poeta", *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians* 4 (2012-2013), pp. 443 y ss.

pictórico para abarcar todo tipo de manifestación artística que pudiera estar al servicio de su poder e intensa religiosidad. Es el caso, por ejemplo, del importante encargo de vasos de vidrio verde y cinco pares de esculturas de ángeles que la noble hizo en 1624 en Cagliari a través de Francisco Navarro, y que conocemos gracias a la correspondencia que mantuvo Artemisa Doria con sus representantes en la isla de Cerdeña, donde su marido Carlos había sido virrey y en la que los Borja poseían algunos estados patrimoniales³. Sin embargo, a pesar de estas relevantes aproximaciones, desde un punto de vista histórico-artístico siguen existiendo muchas carencias en torno al proceso de formación y dispersión de sus colecciones personales, necesitadas también de estudios interpretativos que revelen el auténtico alcance de estos ajuares en su contexto cultural e histórico. En concreto, y dada la profusión de bienes muebles inventariados en 1632, el propósito de estas líneas es analizar su colección de pinturas particular, poco conocida en nuestro país, indisociable de sus antecedentes familiares en Valencia y Génova y deudora de un marcado gusto personal por la pintura local de aquellos espacios en los que Artemisa Doria vivió. Su dilatadísima vida personal -murió con 94 años de edad en el palacio de los Borja de Castellón de Rugat (Valencia)- es otro factor de gran trascendencia que debemos considerar⁴. Casi un siglo de actividad coleccionista

³ A este encargo se refirieron Yeguas y Leone de Castris en su estudio sobre dos tallas de origen napolitano en el MNAC de Barcelona para contextualizar la llegada de estas esculturas en madera a España: Joan Yeguas Gassó y Pierluigi Leone de Castris, “Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museu Nacional d’Art de Catalunya”, *Napoli Nobilissima*, serie 6, vol. I (2010), p. 65. Sin embargo, en la correspondencia no se menciona el material del que debían estar hechos estos ángeles, cuya comisión inicial fue de doce pares de esculturas. Los cinco primeros pares fueron realizados por escultores napolitanos en Cagliari y los restantes fueron encargados seguramente por el padre fray Francisco en Roma. Los vasos fueron hechos en Nápoles. Estas cartas en: Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB, Toledo), Osuna, c. 604-2, d. 107, 108 y 116. En el inventario de la duquesa de 1632 se mencionan “veinte y dos ángeles de madera que sirven para tener luces” y “dos ángeles grandes vestidos de velillo”: AHNOB, Osuna, c. 540-2, d. 153, ff. 12v-13r. Seguramente estos ángeles fueron los encargados en 1624, y los donados quizás tras la muerte de la duquesa a diferentes instituciones religiosas, a tenor de lo estipulado en su testamento de 1639 y en otros documentos: AHNOB, Osuna, c. 540-1, d. 25 y 80.

⁴ Esta última información en: Santiago la Parra López, “Carlos Francisco de Borja y Fernández de Velasco”, *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la*

que incluyó encargos, donaciones y otras entradas y salidas de abundantes obras pictóricas.

La VII duquesa de Gandía nació en Génova, fruto del matrimonio formado entre el almirante Juan Andrea Doria (†1606), marqués de Torriglia, conde de Loano y capitán general del mar Mediterráneo por voluntad de Felipe II, y Cenobia Carretto (†1590), princesa de Melfi, título que pasó a ostentar Juan Andrea tras la muerte de su esposa. Artemisa creció y se educó en un refinadísimo ambiente cultural. Su padre era uno de los hombres más acaudalados de la Italia del Quinientos, “ricchissimo sopra ogni eccellenza d’Italia e odiato da tutti fuorché dal re”, con un patrimonio de 1.620.000 escudos a su muerte, destacando sobre todo la extraordinaria riqueza de sus tapicerías y plata labrada⁵. Sintomáticamente, en su inventario de 1607 se registraron piezas de plata con un peso total superior a las dos toneladas⁶. Juan Andrea era sobrino y heredero de Andrea Doria, famoso almirante de Carlos V y *pater patriae* de la República de Génova, del que recibió títulos, galeras y posesiones, como el magnificente Palazzo del Principe en Fassolo, suburbio de Génova. También poseyó Juan Andrea la Villa Doria de Pegli (hoy Museo Naval), el Palazzo Tursi de Strada Nuova (hoy Ayuntamiento de Génova) y dos casas en Piazza San Matteo, centro del asentamiento de la familia Doria en la *Superba* desde época medieval, donde asimismo se levantó la homónima iglesia gentilicia. Pero, sobre todo, las labores de mecenazgo del padre de Artemisa se concentraron en la villa de Fassolo, epicentro de su sistema de representación, enriqueciendo

Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/14916/carlos-francisco-de-borja-y-fernandez-de-velasco> [en línea]. (Fecha de consulta: 17/08/2021).

⁵ Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Sagep, Génova, 2005, p. 6.

⁶ Franco Boggero y Farida Simonetti, “Grandi argenti per le dimore genovesi: le committenze Pallavicino e Lomellini”, en P. Boccardo (com.), *L’Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milán, 2004, p. 118. Sobre el mecenazgo artístico de Juan Andrea Doria, véase: Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova University Press, Génova, 2018. Aunque no es el cometido del presente estudio, cabe señalar que Artemisa Doria también poseyó interesantes piezas de plata labrada, donadas algunas de ellas por su padre o por sus hermanos el duque de Tursi y el cardenal Giannettino Doria, o compradas por la noble en Génova: AH-NOB, Osuna, c. 540-2, d. 153, ff. 2r-2v.

y ampliando una residencia que destacaba por sus decoraciones previas, obra del pintor Perino del Vaga (1528-1537), quien proyectó para Andrea Doria sus frescos, banderas, tapices, bordados, muebles y arquitectura efímera para fiestas⁷. En este palacio suburbano Juan Andrea erigió, por ejemplo, la extraordinaria fuente de Neptuno, obra del escultor Taddeo Carlone, evidente símbolo del poder de los Doria sobre el mar. El mismo Taddeo, perteneciente a una estirpe de maestros que trabajó en numerosas ocasiones para clientes españoles, elaboró en 1601 la estatua colosal del ahora “conservador de la libertad de la patria”⁸, Juan Andrea, celebrando un poder que le equiparaba a su tío, inmortalizado también colosalmente por Giovanni Angelo Montorsoli en 1540. Ambas esculturas, hoy mutiladas, se conservan parcialmente en el Palazzo Ducale de Génova, para cuya puerta principal fueron pensadas⁹.

Así las cosas, y con la intención de seguir fortaleciendo la privilegiada red de relaciones que los Doria mantenían con las élites españolas, Artemisa Doria contrajo matrimonio con el futuro VII duque de Gandía, Carlos Francisco de Borja (†1632), en Madrid el 31 de octubre de 1593¹⁰. Aunque no lo podemos afirmar con certeza, quizás esta boda se fraguó en 1575, dos años después del nacimiento del VII duque, cuando el entonces V duque de Gandía, Carlos de Borja, su abuelo, fue enviado por Felipe II a Génova para mediar en el violento conflicto surgido entre la “vieja” y la “nueva” nobleza, llevando a cabo la empresa satisfactoriamente¹¹. Sea como fuere, el

⁷ Laura Stagno, *Palazzo del Principe...*, p. 7. Véase también este estudio para las tareas de ampliación de Juan Andrea Doria en este palacio, en: pp. 55 y ss.

⁸ Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)...*, p. 89.

⁹ Sobre estas estatuas, véase el estudio más reciente en: Piero Boccardo, “Michelangelo e Genova. Il monumento ad Andrea Doria e la fallace *connoisseurship* dei genovesi”, en C. Acidini *et al.*, *Michelangelo. Divino artista*, Sagep, Génova, 2020, pp. 108-117.

¹⁰ Francisco Fernández de Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, Madrid, 1902, vol. IV, p. 157, 10 vols.

¹¹ Santiago la Parra López, “Carlos de Borja y de Castro”, *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/28165/carlos-de-borja-y-de-castro> [en línea] (Fecha de consulta: 18/08/2021). En el Archivo di Stato di Genova se conserva una carta de Felipe II a los gobernadores de la República de Génova (El Escorial, 25 de mayo de 1575) en que les informa de la llegada del duque de Gandía para resolver este asunto. Véase: Archivo di Stato di Genova (ASGe, Génova), Archivio Segreto, 2.793, d. 253.

enlace puso de relieve la creciente internacionalización de la nobleza valenciana y española durante el siglo xvi, con las evidentes consecuencias que para la historia del coleccionismo artístico en nuestro país esto podía suponer¹². El poeta valenciano Gaspar Aguilar, en unos tercetos dirigidos a Artemisa Doria, imaginó la venida a tierras valencianas de la noble genovesa en su *Fábula de Júpiter y Europa*, recreándose con la identificación de Júpiter como el duque de Gandía, quien transformado en toro raptó a Europa-Artemisa, hija de Neptuno, en clara alusión a Juan Andrea Doria, dominador del mar:

Traerte a España de Liguria pudo
el Iúpiter famoso de Gandía,
transformado en el toro de su escudo.

[...]

Tú que eres la gran hija de Neptuno,
quando passaste el mar embravecido,
no mostraste jamás miedo ninguno ¹³.

LOS ANTECEDENTES VALENCIANOS Y GENOVESES

Como vamos a ver, la llegada de Artemisa Doria a la familia Borja supuso un antes y un después en cuanto a la primacía del coleccionismo de pintura frente a otras artes visuales. Sin embargo, aunque esto es cierto, el creciente interés por esta disciplina en la casa de Gandía hundía sus raíces en un caso previo: el del V duque, Carlos de Borja, fallecido como Artemisa en el palacio de recreo de Castellón de Rugat. Así lo atestigua su inventario de bienes *post mortem* de 1592, que había pasado desapercibido para la historiografía hasta

¹² Sobre la internacionalización de la nobleza española a través de enlaces matrimoniales y sus implicaciones, véase: Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 60.

¹³ Gaspar Mercader, *El Prado de Valencia*; ed. Henri Mérimée, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, Toulouse, [1600] 1907, p. 106. Citado en: Marià Carbonell Buades, "Coleccionistas borgians...", p. 444.

ahora¹⁴. En él se registraron 41 cuadros en el palacio ducal de Gandía (pintura devocional, paisajes, un lienzo del *mes de septiembre, la arca de Noé*, un *Orfeo*, la *ciudad de Constantinopla* y seis pinturas de *las artes liberales*, sobre todo factura flamenca) y veintiséis obras en la residencia de Castellón de Rugat (pintura devocional, paisajes comprados en Lisboa y retratos de la familia ducal). Un total de 67 pinturas, por lo tanto, que contrastaba positivamente con colecciones ducales posteriores, como la del VII duque, formada en 1632 por tan solo 41 piezas (un apostolado, doce emperadores y doce sibilas, dos cuadros de caza y dos “de unas figuras como sátiros”)¹⁵. Además, este apego del V duque por la pintura se hace todavía más evidente si tenemos en cuenta que algunos bienes inventariados en 1592 remitían a un claro interés por conocer los fundamentos prácticos y teóricos de esta disciplina. El asiento de instrumentos y materiales como “un cabacet ab polvos different, diuen que per a pintors”, “una pedra redona de moldre colors a modo de plate-ra”, “una pedra colorada de la Índia que diuen se nomena lapiz vesinus” o “un poch de bol ermini en un paper” puede deberse a que realmente el V duque practicó el arte de la pintura durante sus últimos años de vida, refugiado en sus dominios rurales de Castellón de Rugat¹⁶. Asimismo, Carlos de Borja pudo cimentar

¹⁴ Tanto el inventario como las posteriores almonedas pueden consultarse en: AHNOB, Osuna, c. 1.138, d. 21. Marià Carbonell señala esta mayor afición de Carlos de Borja por la pintura a través del inventario de 1588, conocido desde principios del siglo xx y menos rico en detalles que el de 1592. Puede consultarse en: AHNOB, Osuna, c. 568, d. 127. Véase: Marià Carbonell Buades, “Col·leccionistes borgians...”, p. 442.

¹⁵ AHNOB, Osuna, c. 569, d. 28. Citado en: Marià Carbonell Buades, “Col·leccionistes borgians...”, p. 445. Los graves problemas económicos que arrastraba el VII duque, agravados por la expulsión de los moriscos, pudieron ser la causa que le imposibilitó la compra de bienes artísticos. Véase: Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio...*, p. 48; Marià Carbonell Buades, “Col·leccionistes borgians...”, p. 445.

¹⁶ Aunque el bol arménico se utilizaba para aplicar el dorado y el lapislázuli en la preparación del azul ultramar, cabe la posibilidad de que ambos materiales fueran usados con intenciones curativas o apotropaicas como muchas de las piedras inventariadas en Castellón de Rugat en 1592. Un caso paradigmático de aficionado y practicante de la pintura y de otras artes y ciencias fue el de Juan José de Austria, hijo de Felipe IV: Elvira González Asenjo, “Juan José de Austria: afición, práctica y ‘deleite’ por la ciencia y las artes”, *Cuadernos de Historia Moderna* 44:2 (2019), pp. 481-509. Sobre el tema del ejercicio de la pintura por parte de reyes y élites nobiliarias, véase también: Fernando Bouza, *Palabra e Imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada Editores, Madrid, 2003, pp. 122-123. En el inventario de Carlos

sus saberes sobre pintura e iconografía en la consulta y estudio de algunos volúmenes de su biblioteca personal, en la que encontramos títulos como *Le imagini degli Dei degli antichi* de Cartari, *Los vivos retratos de todos los emperadores* de H. Goltzio y *Precetti della pittura* de Armenini. Es más, custodiaba otras obras con contenido artístico, como *Quilatador de la plata, oro y piedras* de Juan de Arfe; arquitectónico, como *Los diez libros de arquitectura* de Alberti, tanto en italiano como en español, y el *De architectura* de Vitruvio en español; numismático, como el *Prontuario delle medaglie* en italiano; y de emblemática, como los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano o *Los emblemas morales* de Juan de Orozco. Algunos de estos libros fueron adquiridos por el VI duque, su hijo, en las almonedas del 26 de abril de 1595, lo que explica su registro en el palacio de los Borja en Valencia el 25 de noviembre de ese mismo año¹⁷. Por lo tanto, el auténtico fundador del núcleo artístico de esta biblioteca fue el V duque, y no su primogénito. Sin duda, aunque desconocemos la colección de libros de Artemisa Doria, esta debió de tener acceso a su lectura desde su llegada a tierras valencianas. Por último, cabe la posibilidad de que algunas de las pinturas de Carlos de Borja, el V duque, fueran obra de “grandes maestros”, como el *Ecce Homo* de su oratorio de Castellón de Rugat que en 1588 se describía como una tabla “de muy buena mano, quadrado”¹⁸. Quizás se trataba del mismo *Ecce Homo* “de buena pintura” del inventario de Artemisa Doria de 1632¹⁹, atribuido a Tiziano en su testamento de 1639 y vinculado al mayorazgo²⁰. Y una similar predilección por el colec-

de Borja de 1592 también se encontraron estampas sueltas (91) y en libros, y cuarenta “trazas” tal vez factura del duque.

¹⁷ Las almonedas en: AHNOB, Osuna, c. 1.138, d. 21. El inventario de los libros del VI duque, fechado el 25 de noviembre de 1595, en: AHNOB, Osuna, c. 569, d. 1, ff. 76r y ss. Ya se había hecho referencia a este inventario en: Marià Carbonell Buades, “Coleccionistas borgians...”, p. 442.

¹⁸ AHNOB, Osuna, c. 568, d. 127, f. 26r.

¹⁹ Véase el apéndice documental.

²⁰ AHNOB, Osuna, c. 540-1, d. 25, f. 7r. También fue vinculado al mayorazgo en el testamento de 1641: AHNOB, Osuna, c. 540-1, d. 27, f. 10v. El *Ecce Homo* del V duque es uno de los pocos bienes muebles del que no tenemos constancia que fuera comprado por su hijo en almonedas, y por lo tanto le pudo ser transmitido en herencia como bien no libre o amayorazgado. Carlos de Borja fue amigo personal del rey Felipe II, y con él mantuvo una activa relación epistolar. Tal vez esta cercanía con el

cionismo de pintura puede advertirse en el hermano del V duque, Juan de Borja, I conde de Ficallo (†1606), y en el cardenal Gaspar de Borja (†1645), cuñado de Artemisa, como ya ha sido estudiado²¹.

Por otra parte, si tenemos en cuenta el ambiente cultural y religioso genovés en el que educó sus gustos Artemisa Doria, este fue si cabe todavía más decisivo en cuanto a la futura configuración temática de su colección pictórica. Como ya hemos anticipado, la suntuosidad del palacio de Fassolo en tiempos de Juan Andrea Doria se basaba sobre todo en la sistematización de “une infinité d’argenterie et tapisserie”, en palabras de Jean Antoine Rigaud a su paso por la residencia en el 1600²². Por el contrario, el inventario de Artemisa de 1632 revelaba una manifiesta preferencia por la reunión de pintura frente a plata labrada y tapices. Es más, en el inventario de 1606 de Juan Andrea se asentaron solamente nueve pinturas, todas devocionales, con la exclusiva mención a Giovanni Battista Paggi como autor de una de las obras²³. Aunque cabe la posibilidad de que este último inventario estuviera incompleto, como señala Laura Stagno, y a pesar de que se conocen noticias de encargos de pintura profana por parte de Juan Andrea, el número total de piezas debió de ser claramente inferior al de otras artes visuales. Artemisa poseyó 293 imágenes en diferentes soportes, de las que 176 eran pinturas. ¿Fue el entorno artístico genovés el que realmente influyó en sus intereses? ¿Empezó a coleccionar tras asentarse en Valencia y ser consciente de que se comenzaba a favorecer la reunión de pintura de caballete en la casa ducal de Gandía? ¿Siguió simplemente modas del momento? No lo sabemos, aunque por lo que atañe a la temática de sus cuadros —el 81,25% de ellos con asuntos sacros— pudo ser el ambiente devocional genovés vivido con sus padres el que ejerciera un mayor influjo sobre su profunda religiosidad. Así, los encargos

monarca, conocido mecenas de Tiziano, favoreció la adquisición del supuesto *Ecce Homo* del de Pieve di Cadore.

²¹ El primero poseyó sobre todo pintura religiosa y retratos de hombres ilustres: Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 158 y 163. La colección del segundo era más heterogénea, aunque seguía predominando la pintura devocional: Marià Carbone Buades, “Col·leccionistes borgians...”, pp. 450 y ss.

²² Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)*..., p. 261.

²³ *Ibidem*, p. 292.

de pintura de Juan Andrea en Fassolo fueron sobre todo de carácter religioso, vinculados en gran medida a las seis capillas de Palazzo del Principe²⁴. Los padres de Artemisa, este último y Cenobia, fueron además unos de los más rigurosos seguidores genoveses de las prácticas de piedad postridentina, a cuya observancia contribuyeron, como decimos, la creación de capillas estables en la mencionada residencia y la fundación y dotación de iglesias²⁵. No es casual, por lo tanto, que Artemisa poseyera una interesante colección de reliquias de santos²⁶, cosa habitual en el contexto de la Contrarreforma, y abundantes pinturas con temas afines a la iconografía cristiana posterior a Trento, como las escenas de la Pasión, las imágenes de los propios santos, numerosas Sagradas Familias y representaciones de personajes contemporáneos muertos en olor de santidad, entre otros. Además, la llegada de la noble genovesa a tierras valencianas coincidió con el piadoso ambiente contrarreformista que dominaba la ciudad de Valencia por acción del arzobispo Juan de Ribera (†1611), del que custodiaba un retrato, y cuyas colecciones pudieron ser también un espejo para nuestra protagonista²⁷.

LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE LA VII DUQUESA DE GANDÍA

Los números hablan por sí solos. Con 176 pinturas en su inventario de 1632, Artemisa Doria fue con diferencia la mujer coleccionista con más obras en el Reino de Valencia a principios del siglo XVII, con más piezas incluso que personajes tan relevantes como su marido (41 pinturas en 1632), el I marqués de Aytona (62 en 1594), el señor de Bétera (116 en 1603), el noble genovés Juan Cristóbal Rapalo (alrededor de 100 en 1603), el vicescanciller Covarrubias (88

²⁴ *Ibidem*, p. 295.

²⁵ Laura Stagno, "Giovanni Andrea Doria tra magnificenza e devozione: cappelle e dipinti di soggetto religioso in Palazzo del Principe a Genova", en F. Boggero y L. Stagno (eds.), *Giovanni Andrea Doria e Loano: la Chiesa di Sant'Agostino*, Comune di Loano, Loano, 1999, pp. 37-38.

²⁶ AHNOB, Osuna, c. 540-2, d. 153, ff. 12r-13r.

²⁷ Fernando Benito Doménech, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Federico Doménech, Valencia, 1980.

en 1607), el señor de Náquera (114 en 1609), el ciudadano Jaume Joan Savella (143 en 1612), el señor de Ayódar (68 en 1614), el I marqués de Quirra (160 en 1624) o el I conde de Buñol (100 en 1631), aunque bastantes menos que el arzobispo Juan de Ribera, que poseía unos 350 cuadros en 1611 según los cálculos de Fernando Benito²⁸. Asimismo, los asientos de bienes de 1632 reflejan el estado de las colecciones de la noble genovesa a la muerte del VII duque, es decir, congelan en el tiempo un conjunto pictórico que pudo menguar o crecer hasta 1644, cuando fallece nuestra protagonista. No contemplan estos registros el lugar en el que se encontraban dichos bienes entonces, aunque intuimos que hasta 1632 el grueso de la colección debió de estar en el palacio ducal de Gandía, y a partir de entonces y hasta 1644 en Castellón de Rugat, donde se retiró la duquesa tras enviudar²⁹.

No solo es excepcional el conjunto en Valencia por su magnitud, sino también por la naturaleza de algunas de las obras, procedentes de tierras valencianas e italianas, a tenor de la información apuntada en algunas entradas, y atribuidas a pintores activos en tales latitudes, como Francisco Ribalta y Nicolás Borrás, en el primer caso, y Tiziano,

²⁸ El inventario del I marqués de Aytona (7 de diciembre de 1594) en: Archivo del Reino de Valencia (ARV, Valencia), Protocolos, Joaquim Martí, 10.170. El del señor de Bétera (22 de enero de 1603) en: Archivo del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi (ACCV, Valencia), Protocolos, Lluís Cetina, 11.556. El del noble genovés (13 de mayo de 1603) en: ACCV, Protocolos, Joaquim Monrós, 8.764. El del vicecanciller Diego Covarrubias, noble valenciano en Madrid (12 de noviembre de 1607) en: ACCV, Protocolos, Joan Sancho López, 9.076. El del señor de Náquera (27 de diciembre de 1609) en: ACCV, Protocolos, Joaquim Monrós, 8.770. El de Jaume Joan Savella (27 de mayo y 10 de julio de 1612) en: ACCV, Protocolos, Pere Joan Calderer, 27.401. El del señor de Ayódar (10 de febrero de 1614) en: ARV, Protocolos, Francesc Mallent, 4.508. El del I marqués de Quirra (24 de noviembre de 1624) en: ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull, 2.517. El del I conde de Buñol (6 de septiembre de 1631) en: ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull, 2.528. Los datos del inventario del arzobispo Juan de Ribera en: Fernando Benito Doménech, *Pinturas y Pintores...*, pp. 30 y 169. Casos interesantes de mujeres de condición nobiliaria con cierto número de pinturas y otros objetos artísticos son el de Guiomar de Moncada (24 obras el 15 de junio de 1602) y el de Violant de Vilanova, esposa del señor de la Poble Llarga (46 obras el 12 de febrero de 1627). El primero en: ACCV, Protocolos, Jeroni Alfonso, 14.236. El segundo en: ACCV, Protocolos, Joan Baptista Barron, 5.438.

²⁹ Santiago la Parra López, “Carlos Francisco de Borja y Fernández de Velasco”, *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/14916/carlos-francisco-de-borja-y-fernandez-de-velasco> [en línea]. (Fecha de consulta: 17/08/2021).

uno de los Procaccini y “Testelin” (¿Giovanni Battista Castello, *il genovese?*), en el segundo. Estas atribuciones a autores italianos son una rareza en los inventarios de bienes valencianos de la época, que se limitan por lo general a señalar su lugar de procedencia, como la *Virgen del Pópulo* “venguda de Roma” del V duque de Gandia en 1592³⁰, o la *Natividad* y la *Magdalena penitente* “pintura romana” de la viuda del señor de Antella en 1602³¹. Aunque la pintura italiana y flamenca debió de estar presente en muchos interiores domésticos de la nobleza valenciana, sus atribuciones fueron muy escasas, como decimos. Otros casos relevantes fueron el del valenciano Diego Covarrubias, que murió en Madrid en 1607 y quizás allí adquirió dos Bassanos para su colección de pinturas³²; el de Diego Vich, que en su testamento de 1640 legó a su sobrino obras de Paul Bril y un Bassano³³; y el de Constantino Cernesio, I conde de Parcent, cuyo inventario de 1656 en Valencia revela un marcado apego por la acumulación de pintura (199 obras), algunas de las cuales pudieron ser italianas, dados los orígenes del noble, procedente de Como, aunque la única pieza atribuida es una *Sagrada Familia con san Juan Bautista* de Rubens³⁴. Con todo, el paradigma de coleccionista de pintura italiana en la Valencia de finales del siglo xvi y principios del xvii fue el arzobispo Juan de Ribera, preocupado por conseguir

³⁰ AHNOB, Osuna, c. 1.138, d. 21. También poseyó Carlos de Borja unas cuantas estampas romanas cuya temática no se especifica en el inventario de 1592.

³¹ Inventario de bienes de Elisabet Àngela Font y de Salvador (30 de septiembre de 1602), en: ACCV, Protocolos, Joaquim Monrós, 8.761.

³² En las almonedas de sus bienes en Madrid, celebradas el 11 de diciembre de 1607, el señor Francisco Bueta compró “dos liensos contraechos del Vazán en sesenta reales”, quizás las “dos pinturas de los meses sin marcos” del inventario de Covarrubias de ese mismo año. Véase: ACCV, Protocolos, Joan Sancho López, 9.076.

³³ Su testamento del 8 de julio de 1640 en: ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull, 2.539. Estas obras fueron finalmente donadas al convento de la Murta de Alzira. Véase: Luis Arciniega García, “Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la «damnatio memoriae» de D. Diego Vich”, en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 1999, vol. I, p. 285, 2 vols.

³⁴ Véase: Mercedes Gómez-Ferrer, “El Palacio de Parcent de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 96 (2015), pp. 93-122; Josep San Ruperto Albert, “Apuntalarse como noble: cultura, arte y mecenazgo en la Valencia del siglo xvii. Representación y perpetuidad en la familia Cernesio, condes de Parcent”, en A. Felipe y C. Pérez (eds.), *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Universitat de València, Valencia, 2014, pp. 237-286.

obras de pintores en boga en Italia, tanto contemporáneos como “maestros antiguos”³⁵.

Por lo que a las pinturas de la “escuela valenciana” respecta, se encontraron entre los bienes de Artemisa Doria cuatro obras de tema sacro de Ribalta: un *san Miguel*, una *Virgen con el Niño*, y dos de la *Virgen de la Leche*, una de las cuales mandaba la duquesa que fuera donada a su hijo el VIII duque según mandas testamentarias de 1639 y 1641. En el testamento de este último año también se añadía que el marco de esta imagen era “de galón colorado con tachuelas doradas”³⁶. Asimismo, en el inventario de 1632 se hallaron un *san Francisco* de Nicolás Borrás y un “san Pedro llorando sus culpas de mano del valenciano”³⁷. La parquedad del registro en cuanto a dimensiones y otros detalles iconográficos de las obras dificulta que podamos proponer identificaciones que casen con ejemplos conservados. Como ya hemos avanzado, el gusto por la pintura local valenciana se complementaba con otras nítidas preferencias, como el apego por producciones de origen italiano, que entraron en la colección de la duquesa como recuerdo consciente de su pasado genovés o como consecuencia de sus vínculos políticos. Ya hemos sugerido que el *Ecce Homo* de Tiziano pudo provenir de la colección del V duque de Gandía, tal vez una tabla cuadrada cuyas dimensiones y precisiones iconográficas -¿con o sin sayones?- ignoramos. Fue vinculado al mayorazgo como otro de los objetos preciosos de la duquesa, y en el palacio ducal de Gandía se custodiaba todavía en 1741³⁸. Por otra parte, la “cabeça de san Pedro de mano del Porcacino”, también

³⁵ Miguel Falomir, “El Patriarca Ribera y la pintura: devoción, persuasión e historia”, en M. Gómez-Ferrer (coord.), *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2013, p. 111.

³⁶ AHNOB, Osuna, c. 540-I, d. 27, f. 13v.

³⁷ Resulta problemática esta alusión a el “valenciano” en un asiento posterior y cercano al *san Miguel* de Ribalta, ya que ahora sabemos que aunque murió en Valencia, Ribalta nació en Solsona. Quizás el escribano de turno confundió su lugar de nacimiento con la ciudad en la que había estado activo tantos años. Por lo tanto, pudieron ser cinco las obras de Ribalta en el inventario de Artemisa Doria.

³⁸ AHNOB, Osuna, c. 1.513, d. 345, f. iv. Sobre otros *Ecce Homo* de Tiziano, véase: Paul Joannides, “Paintings of the *Man of Sorrows* by Titian and his studio, I”, *Colnaghi Studies Journal* 5 (2019), pp. 124-139; Ídem, “Paintings of the *Man of Sorrows* by Titian and his studio, II”, *Colnaghi Studies Journal* 6 (2020), pp. 34-65.

legada por la duquesa a su hijo³⁹, pudo ser obra original de uno de los hermanos boloñeses Camillo o Giulio Cesare Procaccini, cuyo aspecto formal podemos adivinar mediante ejemplos de su producción conservados, como el vendido en Christie's en 2012 del primero o el custodiado en la Pinacoteca di Brera del segundo⁴⁰. Si fue factura de Giulio Cesare, quizás Artemisa lo pudo comprar en Génova, ciudad en la que su presencia fue requerida en numerosas ocasiones. El primer encargo documentado de un comitente genovés al pintor se remonta a 1607-1608, pero es sobre todo interesante para nuestros intereses su relación desde 1611 con Giovanni Carlo Doria, pariente lejano de Artemisa, que consiguió reunir una vasta colección de pinturas con decenas de obras de Giulio Cesare, con diferencia el mejor representado de la misma⁴¹.

Más complicado aún resulta determinar quién fue el “Testelin, pintor en Génova” del inventario de 1632, al que se le atribuyen dos cuadros: un *san Jerónimo penitente* y un *san Andrés en su martirio*. Por las vinculaciones al mayorazgo de los testamentos de 1639 y 1641 sabemos que este último y la *Santa Faz* del asiento inmediatamente anterior eran obras “de iluminación”⁴², es decir, “quadricos” -como se dice en el inventario- de reducidas dimensiones con soporte de pergamino, frecuentemente enmarcados, utilizados como obras “de cama” y destinados a la oración particular de sus propietarios⁴³. El principal especialista genovés para miniaturas de este tipo era Giovanni Battista Castello –el “Testelin” del inventario, sugerimos–, que ya había trabajado para el padre de Artemisa, Juan Andrea Doria,

³⁹ AHNOB, Osuna, c. 540-I, d. 27, f. 13v.

⁴⁰ Ambos aquí reproducidos. La tabla de Camillo Procaccini fue vendida en la subasta del 30 de mayo de 2012 (lote 56) de Christie's en el Palazzo Clerici de Milán. Véase: Marco Riccomini, “Camillo Procaccini. Pentimento di San Pietro”, *Christie's Dipinti Antichi Live Auction 1501*. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5559478> [en línea] (fecha de consulta: 26/08/2021). Sobre la obra de Giulio Cesare: Hugh Brigstocke y Odette D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, Allemandi, Turín, 2020, p. 390.

⁴¹ Odette D'Albo, “Giulio Cesare Procaccini e Genova”, en L. Magnani *et al.*, *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, Scalpendi editore, Milán, 2020, pp. 255-267.

⁴² La información en el testamento de 1641 en: AHNOB, Osuna, c. 540-I, d. 27, f. 10v.

⁴³ Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)*..., p. 295.



Fig. 20, Camillo Procaccini, *El arrepentimiento de san Pedro*.
(Christie's, Palazzo Clerici, Milán)

en varias ocasiones⁴⁴. Una de ellas es especialmente relevante para nuestro estudio. El 14 de febrero de 1599, durante la permanencia en Génova de la reina Margarita de Austria en su trayecto a España para casarse con Felipe III, la soberana visitó la catedral junto con el arzobispo Matteo Rivarola y Juan Andrea Doria. Y allí vio el “Sacro

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 295 y ss. Marià Carbonell ha sugerido que este “Testelin” pudo ser el francés Gilles Testelin o tal vez Castellino Castello: Marià Carbonell Buades, “Col·leccionistes borgians...”, p. 445.



Fig. 21, Giulio Cesare Procaccini, *El arrepentimiento de san Pedro*.
(Pinacoteca di Brera, Milán)

Volto” o *Mandylion* –hoy en la iglesia genovesa de San Bartolomeo degli Armeni–, que “contemplò, et adorò per buona pezza con tanto suo gusto che al Doria ivi presente commise che gliene procurasse un ritratto; e l’hebbe miniato da Gio. Battista Castello”⁴⁵. Quizás

⁴⁵ Clario Di Fabio, *Gio. Battista Castello «il genovese». Miniatura e devozione a Genova fra Cinque e Seicento*, Comune di Genova, Génova, 1990, pp. 34-35; Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)*..., p. 134. Sobre Castello, la monografía más reciente será la de Elena De Laurentiis, que no hemos podido consultar por encontrarse al presente en prensa: *Giovanni Battista Castello detto il Genovese (1549-1639)*, Sagep editori.

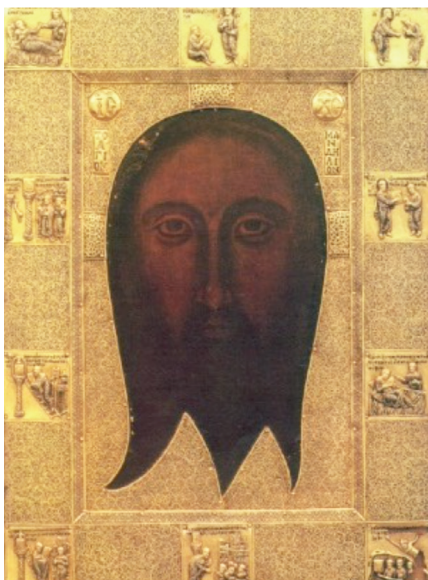


Fig. 22, (izquierda) Anónimo, *Mandylion* (Santa Faz). (Iglesia de San Bartolomeo degli Armeni, Génova). Fig. 23, (derecha) Alessandro (o Orazio) Vaiani (o Vajani) (atrib.), llamado *il fiorentino*, *Juan Andrea Doria con el perro Roldano*. (Palazzo del Principe, Génova)

esta copia fiel de la imagen santa genovesa se corresponde con la miniatura conservada en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuya ubicación actual se desconoce⁴⁶. La “Verónica traslado de la de Génova, es del Rey Abagar” de Artemisa Doria fue, por lo tanto, una ulterior copia (¿realizada también por Castello?) de esta *Santa Faz*, considerada por los genoveses la imagen original de rey Abgar de Edesa⁴⁷. Por último, otros cuadros de clara o posible procedencia

⁴⁶ Clario Di Fabio, *Gio. Battista Castello...*, p. 35; Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)...*, p. 134.

⁴⁷ Laura Stagno, “Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th Centuries”, *Ikón*, 9 (2016), pp. 284 y ss. En el testamento de Artemisa de 1641 se describe así: “un quadro de iluminación del rostro de Cristo Nuestro Señor que está tocado al original que está en Génova y es copia de aquel”. AHNOB, Osuna, c. 540-1, d. 27, f. 10v.

italiana fueron: las obras de origen sardo, como el *Cristo crucificado* que dio a la duquesa el inquisidor de Cagliari, la *Susana y los viejos* que Artemisa compró en esta misma ciudad, y el *san Gavino a caballo*, santo local fallecido en Porto Torres, Cerdeña⁴⁸; y finalmente, una *Sagrada Familia con san Juan Bautista* que le entregó su hermano el príncipe Andrea Doria, heredero principal de la familia.

El peso de los diferentes géneros pictóricos en la colección de Artemisa Doria fue el siguiente: 143 obras de carácter devocional (81,25%), diecisiete retratos (9,65%), once de pájaros y naturalezas muertas (6,25%), tres países/vista de ciudad (1,70%) y dos jeroglíficos (1,13%). No obstante, la importancia del primer grupo pudo ser todavía mayor, ya que algunos cuadros que aquí consideramos profanos pudieron esconder trasfondos religiosos, como aquel en que estaba “pintada la ciudad de Gerusalem”. Esto se hace todavía más evidente con los retratos de personajes contemporáneos muertos en olor de santidad. Poseyó hasta siete efigies de religiosos (cuatro de frailes, un sacerdote, una monja y un arzobispo), algunos de ellos conocidos por sus milagros, como fray Pascual Baylón (beatificado en 1618), o experiencias místicas, como mosén Simó o la madre Luisa de la Ascensión, llamada la monja de Carrión. De esta última, Artemisa conservaba hasta sus bienes personales, como rosarios, medallas, cuentas, Cristos, estampas y reliquias, dada la gran veneración que por ella sentía⁴⁹. Y a medio camino entre retratos familiares y devocionales se encontraban los tres de san Francisco de Borja (beatificado en 1624), bisabuelo de su marido el VII duque, del que también tenía Artemisa un jeroglífico con el santo en una torre.

Advertimos en este conjunto de retratos la ausencia de una obra que la duquesa de Gandía pudo poseer. El 8 de julio de 1625 Francisco Navarro, regidor de la casa de Oliva en Cerdeña, escribió una carta a “la marquesa de Llombay” en la que le informaba del envío

⁴⁸ Recordemos en este punto los vínculos políticos de los Borja con la isla de Cerdeña, en la que el VII duque de Gandía había sido virrey (1611-1617) y donde la casa de Oliva -incorporada al ducado de Gandía desde el matrimonio del V duque con Magdalena Centelles en 1548- poseía importantes estados patrimoniales.

⁴⁹ Véase: AHNOB, Osuna, c. 540-2, d. 154.

de un retrato suyo para que “se aconsuele con él en mi ausensia”⁵⁰. Creemos que la misiva iba dirigida a nuestra protagonista, como fue habitual durante estos años de intensa correspondencia entre ambos, aunque la clara alusión a “la marquesa de Llombay” pudo hacer referencia, tal vez, a la esposa del futuro VIII duque, Artemisa Doria Colonna, como poseedora del título de heredera de la casa de Gandía. Sea como fuere, en el inventario de 1632 de la VII duquesa se hallaron además siete retratos familiares: dos medianos del cardenal Gaspar de Borja y cinco grandes, esto es, el suyo, el de su esposo, el de su padre, el del arzobispo de Zaragoza (¿Tomás de Borja?) y el del obispo de Mallorca (¿Baltasar de Borja?). De nuevo, podemos hacernos una idea de su apariencia formal considerando ejemplos ya conocidos y estudiados. Ha hecho correr ríos de tinta el tema del retrato original del cardenal Gaspar de Borja obra de Velázquez, que la crítica considera perdido, y del que conocemos numerosas versiones o réplicas de taller y el dibujo preparatorio velazqueño de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid⁵¹. Este último estudio se fecha entre 1643 y 1645, es decir, más de una década después de los asientos de Artemisa Doria, que debió de custodiar imágenes anteriores del que era su cuñado. Sí que resulta más factible, por el contrario, que la efigie de su padre Juan Andrea Doria fuera una copia de alguna de las conservadas, como su retrato armado como protagonista de la victoria de Lepanto⁵², o el de Palazzo del Principe atribuido a Alessandro Vaiani que aquí reproducimos⁵³. En esta última representación, que procede de la colección del antes mencionado Giovanni Carlo Doria, el padre de Artemisa aparece figurado con el hábito de caballero de la Orden de Santiago, concesión que se le había hecho en 1568, y acompañado de

⁵⁰ Carta de Francisco Navarro a la marquesa de Llombai (¿Artemisa Doria Carretto o Artemisa Doria Colonna?) (Sássari, 8 de julio de 1625), en: AHNOB, Osuna, c. 604-2, d. 132. Un claro ejemplo de la función de regalo que cumplían ciertos retratos en la cultura cortesana de la alta Edad Moderna, expresando amistad, servicio y cercanía. Véase: Fernando Bouza, *Palabra e Imagen en la Corte...*, pp. 107-108.

⁵¹ Una aproximación a este asunto en: Marià Carbonell Buades, “Col·leccionistes borgians...”, p. 451.

⁵² Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606)...*, pp. 44 y ss.

⁵³ Piero Boccardo y Laura Stagno, “Giovanni Andrea I Doria di Melfi con il cane Rol-dano”, en P. Boccardo (com.), *L'Età di Rubens...*, p. 252.

su perro Roldano, regalado por Felipe II en ocasión, quizás, de su nombramiento como miembro del Consejo de Estado. En el fondo del lienzo se vislumbran galeras en combate como clara referencia a su condición de almirante.

De nuevo, por los testamentos de 1639 y 1641 sabemos que la VII duquesa vinculó también al mayorazgo de Gandía “todos los retratos de mis padres y hermanos y parientes de la casa”⁵⁴. Por la cita a “padres y hermanos” podemos intuir que quizás se incorporaron a su colección después de 1632 ciertos retratos de su madre Cenobia Carretto y de sus hermanos Giannettino, Victoria, Andrea y Carlos. No obstante, lo realmente interesante del documento es que expresaba la nítida voluntad de perpetuar la memoria de ambas progenies, la valenciana y la genovesa, unidas tras su matrimonio con el VII duque. Tales mandas testamentarias aseguraban igualmente la transmisión de los objetos más preciados de su colección, con las pinturas y reliquias como elementos privilegiados, lo cual es también indicio de la creciente consideración social de las primeras. Por lo que atañe a los cuadros, estas disposiciones y el legado del resto del conjunto como bienes libres favorecieron la creación del núcleo fundacional de la pinacoteca ducal, como ya se ha señalado⁵⁵. Sin embargo, con la reunión de este patrimonio común, mayoritariamente de origen ítalo-valenciano, Artemisa rememoraba los modos de coleccionar familiares (Doria y Borja), como hemos sugerido. De ahí, por lo tanto, que muchas de las claves para el estudio-presente y futuro- de la colección pictórica de la duquesa se puedan hallar en el *background* familiar que perfiló la vida de la noble, desde sus primeros años genoveses hasta sus últimos alientos en tierras valencianas.

Para concluir, a pesar de que no conocemos testimonios de primera mano de la duquesa de Gandía sobre cuestiones pictóricas, se intuye de todo lo expuesto que pudo ser una de las pocas entendidas en la materia en el Reino de Valencia durante las primeras décadas del siglo XVII. Su inventario de pinturas de 1632, que a continuación transcribimos, permite entrever una acusada personalidad artística,

⁵⁴ La información en el testamento de 1641 en: AHNOB, Osuna, c. 540-I, d. 27, f. III.

⁵⁵ Marià Carbonell Buades, “Coleccionistas borgians...”, p. 446.

apreciable en sus claras preferencias por obras de pintores reconocidos y activos en Italia y Valencia. Sin embargo, resulta complicado discernir si sus gustos pictóricos estuvieron mediatizados por las exigencias devocionales de su intensa religiosidad, deudora del ambiente contrarreformista que vivió en Génova y Valencia, o si realmente reunía cuadros para satisfacer sus apetencias estéticas. Lo mismo puede decirse de su pequeña galería de retratos de familiares, más relacionados con la clara voluntad de preservar la memoria del linaje que con motivaciones de carácter estilístico. Quizás lo más sensato sea afirmar que en la configuración de su vasta pinacoteca se entrecruzaron factores de índole social, estética, familiar y religiosa, poniendo de relieve lo intrincado que puede llegar a ser el hecho de trazar lecturas sobre colecciones y coleccionistas del pasado. En este sentido, aunque puede resultar tentadora la idea de concluir estas líneas con afirmaciones genéricas, la realidad fue bien distinta, muy rica en matices y casos particulares. El ejemplo aquí tratado todavía necesitará de esfuerzos conjuntos para tratar de conocer mejor uno de los mayores legados de la noble genovesa en tierras valencianas: su magna colección de pinturas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

*Inventario de pinturas -y otras imágenes- de Artemisa Doria, VII duquesa de Gandía.
24 de septiembre de 1632*

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, c. 540-2, d. 153, ff. 5r-8r:

Quadros grandes⁵⁶

Un quadro con el martirio de san Sebastián, una Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos con muchos paños a los ombros que adornan la imagen y san Joseph.

⁵⁶ Aunque queda bien diferenciado en el documento original el epígrafe de pinturas grandes (un total de diecinueve), no ocurre lo mismo con el apartado de cuadros medianos, en el que se entremezclan indiscriminadamente pinturas medianas y pequeñas y otras imágenes en diferentes soportes (mármol, jaspe, plata, ébano, marfil, bronce, etc.). Según nuestros cálculos, fueron inventariadas un total de 293 imágenes, de las que 176 eran pinturas (157 cuadros medianos y pequeños).

Un Cristo con la cruz a cuestas y Nuestra Señora al lado.
Un quadro de la Madalena en el desierto.
Un san Gerónimo en el desierto con el león a sus pies.
Un Ecce Homo con dos saiones y Pilatos que le saca.
Un quadro grande de san Francisco con muchos religiosos que se allan a la resurrección de un niño.
Un quadro de la coronación de Cristo.
Un quadro de quando le quieren enclavar en la cruz.
Otro quadro como le alcan en la cruz.
Un quadro de san Gavino a cavallo con otras dos figuras.
Un quadro donde está pintada la ciudad de Gerusalem.
Un quadro de la Purísima Concepción de Nuestra Señora.
Cinco quadros grandes de retratos.
El uno es de mi señora.
El otro retrato es el duque mi señor.
El otro es el padre de mi señora.
El otro es el señor arcobispo de Caragoça.
El otro es el señor obispo de Mallorca.
Un quadro de Nuestra Señora con el Niño Jesús en los braços y san Juanico.
Otro quadro de san Roque.
Quadros medianos
Un san Miguel de mano de Ribalta.
Un nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo, la Virgen, san Josef y diversos ángeles.
Un quadro con el Niño que duerme y la Virgen Nuestra Señora está devanando.
Un quadro con el Niño Jesús, la Virgen y san Juan Bautista.
Un san Gerónimo penitente leyendo en un libro, de mano de Testelin.
Una santa Polonia con dos saiones en el martirio de las muelas.
Un Christo con mucha gente quando perdonó a la adúltera.
Un san Francisco y su compañero curándole las llagas.
Un san Pedro llorando sus culpas de mano del valenciano.
Un Christo que está en la sacristía.
~~Un quadro de pintura antigua del descendimiento de la cruz.~~
Un quadro del santo fray Pasqual sacado de fray Pacifico.
Un quadro de san Bernardo.

Un quadro del Salvador.
Una Madalena antes de convertir con santa Marta.
San Benito que resucita un niño ahogado.
Un Cristo crucificado que me dio el inuidor de Cállar.
Quatro quadros iguales, el uno de Nuestra Señora con un Niño a los braços pintada a lo griego, los dos son dos Ecce Homo, y el otro quando le acotavan.
Un santo Thomás de Aquino que me dio el padre Granell.
Una Nuestra Señora con san Josef y el Niño con la escova en las manos, me lo dieron los padres de la Compañía.
Otro de la Virgen con su Niño, san Josef y san Juan Bautista que me dio el príncipe mi hermano.
Una Nuestra Señora con el Niño Jesús en los braços y el cabello suelto, de mano de Ribalta.
Una Nuestra Señora de la Concepción que me embió mi hermano fray Francisco de las Indias.
Un san Josef con el Niño en los braços.
Un san Francisco de mano de Borrás.
Un quadro de Nuestra Señora del Pópulo.
Un quadro del descendimiento de la cruz, *pintura antigua*.
Un quadro maior de Nuestra Señora, el Niño Jesús en los braços, san Josef y san Juanico, la guarnición es dorada pintada con azul.
Una santa Susana con los dos viejos que compré en Cállar.
Un quadro del santo padre Francisco de Borja mi señor que me dio el arcediano de Alzira, don Jusepe Sans.
Un quadro de Nuestra Señora con el Niño, san Juanico, san Josef y un ángel que haze música.
Un quadro pequeño de la degollación de san Juan Bautista.
Otro quando Judit quitava la cabeça a Olofernes.
Un quadro un poco largo del descendimiento de la cruz, *pintura antiga*.
Otro más pequeño del descendimiento.
Un santo Domingo con guarnición dorada.
Un san Francisco pequeño con un angelico que le pone en la cabeça una giralda.
Otra cabeça de san Francisco más pequeño.
Un Salvador pequeño con la mano en los pechos.
Un Cristo pequeño con la cruz a cuestras.

Un san Juan Bautista pequeño.
Un quadro del siervo de Dios mosén Simón.
Un quadro de san Antonio de Padua.
Un quadro de san Francisco de Paula.
Un quadro de la madre Luisa de la Ascensión.
Un quadro donde está retratado fray Juan Herrero.
Un quadro del santo padre Francisco de Borja mi señor.
Un quadro del san Ignacio.
Un Ecce Homo de buena pintura.
Dos niños pintados durmiendo.
Dos quadros pequeños, el uno con el rostro del Salvador y el otro de la Virgen.
Dos quadros que aún no están en bastidores, el uno de san Xacinto y el otro de
santo Onofre.
Una cabeça del santo fray Pascual.
Otra del siervo de Dios fray Andrés Yvernón.
Un san Juanico que está abraçado con un cordero.
Un quadro de un niño ahogado.
Un quadro pequeño de un Ecce Homo que lleva la cruz.
Una Nuestra Señora del **Remedio** Carmen.
Otro de Nuestra Señora con un Niño en los **manos** braços a lo gitano.
Otro de san Sebastián pequeño.
Tres quadricos iguales pintadas tres almas.
Un rostro del Patriarca arçobispo de Valencia.
San Josef con un Niño en la mano, pequeño.
Un quadro de Nuestra Señora con el Niño Jesús con la mesa puesta y san Josef
leyendo.
Dos quadros iguales del Salvador y Nuestra Señora, entrambos guarnecidos con
molduras negras doradas.
Un rostro de Nuestra Señora guarnecida de évano.
Una Nuestra Señora del mismo tamaño con el Niño al pecho, de mano de Ribalta.
Otra conforme a esta un poco maior del mismo Ribalta.
Una cabeça de san Pedro de mano del Porcacino con guarnición negra y oro.
Otro del mismo tamaño con la efigie del Salvador, guarnición de nogal y oro.
Un quadro de la degollación de san Juan Bautista, Herodías y otras figuras, guar-
nición de nogal y oro.

Un san Francisco de Borja mi señor pintado quando era viudo.
Ocho quadricos con los misterios de la Passión, coluna, coronación, Ecce Homo,
la cruz a cuestras, crucificado y descendimiento de la cruz, los otros dos son el
Niño en el regazo de la Virgen y san Josef.
Dos quadricos un poco maiores, el uno es la Verónica traslado de la de Génova,
es del rey Abagar.
El otro es el martirio del apóstol san Andrés de mano de Testelin, pintor en
Génova.
Dos quadricos de países, todos los quales están guarnecidos en évano.
Tres quadros pequeños, dos niños dormidos y un san Juan.
Cinco quadritos con páxaros diferentes guarnecidos con madera cubierta de ver-
niz negro.
Dos quadros, el uno una perdiz y el otro un ánade guarnecidos de negro y oro.
Quatro quadros medianos de frutas diferentes bien imitadas, la guarnición negra
y dorada.
Quatro quadros no muy grandes, los dos Cristo con la cruz a cuestras, el más pe-
queño guarnecido de moldura negra y oro.
Una Verónica y rostro de Salvador sin guarnición.
Un san Josef con el Niño Jesús de la mano.
Una Nuestra Señora del Carmen, entrambos tienen guarnición de nogal.
Dos quadros medianos con dos geroglíficos, en el uno está pintada un águila, y en
el otro una torre con el santo Francisco de Borja.
Otros dos quadros medianos, en el uno está retratado el señor cardenal Borja y en
el otro está el señor cardenal Borja.
La adoración de los Reies pintada en piedra mármol guarnecida en évano con
perfiles de plata.
Más la reina Sabba con otras figuras hechas de raso de diversas colores, guarnición
de évano.
Santa Teresa con muchos ángeles guarnecida en évano.
Otro de la concepción igual con el de la madre Teresa también guarnecido de
évano.
Quatro quadros iguales con imágenes de plata de Nuestro Señor y su Madre y
los otros dos san Carlos y Nuestra Señora, todos con remate arriba de bronze
dorado y guarnecido en évano.
Tres quadritos de évano guarnecidos con rosetillas de plata y dentro con pilaritos
de marfil y reliquias.

Dos quadros iguales de san Pedro y san Pablo con remates de plata guarnecidos de évano.

Dos quadritos de minatura, el primero de Nuestra Señora y el otro de santa Catalina, guarnecidos con évano y plata, rosetillas y remate de lo mismo.

Tres quadritos de Nuestro Señor y su Madre los dos, y el tercero un Niño Jesús en un corazón guarnecidos en évano solo.

Quatro quadricos de minatura con veriles encima con imágenes de Nuestra Señora y el Niño Jesús y san Diego, dos destes tienen remates de plata.

Un quadro de san Carlos Borromeo ovado, guarnecido de évano, plata y bronze sobredorado con una cruz por remate.

Tres quadros a modo de relicarios con imágenes de Nuestra Señora guarnecidos con évano y plata y bronze dorado.

Quatro quadros iguales de los maiores, los dos con la imagen de Nuestro Señor, los otros dos quando se apareció a los discípulos y el otro de Nuestra Señora, guarnecidos de évano y cañas de las Indias.

Un quadro de la Madalena pintada en mármol.

Veinte quadros diferentes pinturas y santos con guarniciones negras.

Una Verónica de piedra jaspe con guarnición de évano.

Dos quadros iguales con figuras de relieve de marfil con guarnición de évano.

Dos quadros ochavados iguales, el uno de Nuestro Señor y el otro de Nuestra Señora en piedra jaspe, pintados con guarnición de évano ondeado y perfiles de plata.

Un quadro de Nuestra Señora todo de plata y plata sobredorada.

Dos quadricos, uno de Nuestra Señora, san Josef y el Niño, y el otro de la Piedad con sus viriles de iluminación guarnecidos en évano.

Cinco planchuelas de bronze doradas pequeñas con diferentes imágenes.

Más cinquenta quadricos todos iguales de vidrio con diferentes imágenes de plata, guarniciones negras con piecitas de plata. Doze dellos son carmesíes, doze naquerados, doze verdes y catorze azules.

Veinte y dos quadritos de plata sobre vidrios de diferentes ymágenes y colores con sus caxitas, en el altar ay tres.

Ocho quadros, quatro verdes y quatro colorados con imágenes de plata guarnecidos con serafinicos de plata.

Catorze pastas de agnus muy bien adereçadas, están bordadas y con sus vidrios.

BIBLIOGRAFÍA

- Arciniega García L., “Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la «damnatio memoriae» de D. Diego Vich”, en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 1999, vol. I, pp. 269-292, 2 vols.
- , *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2001.
- Benito Doménech F., *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Federico Doménech, Valencia, 1980.
- Boccardo P. y Stagno L., “Giovanni Andrea I Doria di Melfi con il cane Roldano”, en P. Boccardo (comp.), *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milán, 2004, pp. 252-253.
- Boccardo P., “Michelangelo e Genova. Il monumento ad Andrea Doria e la fallace *connoisseurship* dei genovesi”, en C. Acidini et al., *Michelangelo. Divino artista*, Sagep, Génova, 2020, pp. 108-117.
- Boggero F. y Simonetti F., “Grandi argenti per le dimore genovesi: le committenze Pallavicino e Lomellini”, en P. Boccardo (com.), *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milán, 2004, pp. 113-131.
- Bouza F., *Palabra e Imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada Editores, Madrid, 2003.
- Brigstocke H. y D'Albo O., *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, Allemandi, Turín, 2020.
- Carbonell Buades M., “Col·leccionistes borgians en època barroca: una dama, un cardenal, un poeta”, *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians* 4 (2012-2013), pp. 439-462.
- Carrasco Martínez A., *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Ariel, Barcelona, 2000.
- D'Albo O., “Giulio Cesare Procaccini e Genova”, en L. Magnani et al., *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, Scalpendi editore, Milán, 2020, pp. 255-267.
- Di Fabio C., *Gio. Battista Castello «il genovese». Miniatura e devozione a Genova fra Cinque e Seicento*, Comune di Genova, Génova, 1990.

- Falomir M., “El Patriarca Ribera y la pintura: devoción, persuasión e historia”, en M. Gómez-Ferrer (coord.), *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2013, pp. 103-116.
- Fernández de Béthencourt F., *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, Madrid, 1902, vol. IV, 10 vols.
- Gómez-Ferrer M., “El Palacio de Parcent de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 96 (2015), pp. 93-122.
- González Asenjo E., “Juan José de Austria: afición, práctica y ‘deleite’ por la ciencia y las artes”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 44:2 (2019), pp. 481-509.
- Joannides P., “Paintings of the *Man of Sorrows* by Titian and his studio, I”, *Colnaghi Studies Journal*, 5 (2019), pp. 124-139.
- , “Paintings of the *Man of Sorrows* by Titian and his studio, II”, *Colnaghi Studies Journal* 6 (2020), pp. 34-65.
- Mercader G., *El Prado de Valencia*; ed. Henri Mérimée, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, Toulouse, [1600] 1907.
- Morán M. y Checa F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985.
- San Ruperto Albert J., “Apuntarse como noble: cultura, arte y mecenazgo en la Valencia del siglo XVII. Representación y perpetuidad en la familia Cernesio, condes de Parcent”, en A. Felipo y C. Pérez (eds.), *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Universitat de València, Valencia, 2014, pp. 237-286.
- Stagno L., “Giovanni Andrea Doria tra magnificenza e devozione: cappelle e dipinti di soggetto religioso in Palazzo del Principe a Genova”, en F. Boggero y L. Stagno (eds.), *Giovanni Andrea Doria e Loano: la Chiesa di Sant’Agostino*, Comune di Loano, Loano, 1999, pp. 37-59.
- , *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Sagep, Génova, 2005.
- , “Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th Centuries”, *Ikon* 9 (2016), pp. 283-298.
- , *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova University Press, Génova, 2018.

Yeguas Gassó, J. y Leone de Castris, P., “Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museu Nacional d’Art de Catalunya”, *Napoli Nobilissima* 6 (2010), pp. 65-71.