

rrc

Horizontes del Barroco La cultura de un Imperio

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)



UNIBrrc

andavira
editora

Universo Barroco Iberoamericano

*Horizontes
del Barroco
la cultura
de un Imperio*
Vol. 23

Este libro ha sido cofinanciado por la Universidad de Extremadura y las Ayudas para la realización de Actividades de Investigación y Desarrollo, de Divulgación y de Transferencia de Conocimiento por los Grupos de Investigación de Extremadura (GR18012), así como por la Xunta de Galicia y los Proxectos Plan Galego IDT (ED431B 2020/10).



*Horizontes
del Barroco
la cultura
de un Imperio*
Vol. 23

**María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya**
(eds.)

**Salvador Hernández González
Eva Calvo**
(coords.)

© 2021

Universo Barroco Iberoamericano

23º volumen

Edición

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya

Coordinación

Salvador Hernández González
Eva Calvo

Colaboración en la edición

Carlos Usabiaga López

Maquetación

Andavira Editora S.L.

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada y contraportada: *El Cristo de la Encina* (detalles). Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir, San Vicente de Alcántara, Badajoz, España © Fotografía: Isidro Álvarez -Tecnigraf.

Fotografías y dibujos: De los/as autores/as, excepto que se especifique en la imagen

© de los textos e imágenes: los/as autores/as

© de la edición:

Andavira Editora S. L.
E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

María del Mar Alberio Muñoz (*Universidad de Murcia, España*)
Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Ana Cristina Correia de Sousa (*Universidad de Oporto, Portugal*)
Jaime Cuadriello (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)
Mercè Gambús Saiz (*Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, España*)
José Julio García Arranz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
José Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)
Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)
José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
Pedro Luengo Gutiérrez (*Universidad de Sevilla, España*)
Víctor M. Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)
Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
Almerindo E. Ojeda (*University of California, Davis, USA*)
Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
Fernando Quiles García (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Alena Robin (*The University of Western Ontario, London, Canadá*)
Fernando Rodríguez de la Flor (*Universidad de Salamanca, España*)
Antonio Urquizar Herrera (*Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España*)

ISBN: 978-84-126058-7-7

Depósito Legal: C 2297-2021

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2021



Índice

Presentación de las editoras	11
Barroco. La cultura de un Imperio Fernando Rodríguez de la Flor	13
A orillas del Atlántico. Triana y sus vínculos con la flota de Indias (1649-1653) Fernando Quiles García	39
Los mecanismos de la inventiva del arte colonial: una aproximación al corpus quiteño Almerindo Ojeda Di Ninno	59
Una aproximación a las piezas de platería del Barroco bávaro realizada por los jesuitas en Santiago de Chile conservadas en la Catedral Ana Pérez Varela	71
Entre Nueva Granada y Nueva España. Ingenieros militares entre dos reinos Manuel Gámez Casado	89
A vida de São Francisco de Assis nos azulejos setecentistas da América Portuguesa: entre hagiografias, gravuras e apropriações Aldilene Marinho César Almeida Diniz	105
Nuevas aportaciones sobre la capilla de Loreto del Noviciado de los jesuitas en Lima José Manuel Almansa Moreno	121
José de Campos Redondo y su donación, al Sacro Monte, de una Virgen del Rosario de Cuzco José María Valverde Tercedor	141

Capillas posas y de indios. El reflejo de una tipología arquitectónica iberoamericana en la España de la Edad Moderna	155
Sergio Ramírez González	
La huella transpacífica del coco a través de la cultura material en la Nueva España	173
Sarah Serrano Pino	
Un paisaje simbólico: santos, arpías y unicornios en el belén	189
Ángel Peña Martín	
“O tempo de si mesmo pede conta” – efémero, perenidade e inconstância na(s) culturas(s) do Barroco	209
Sara Bravo Ceia y André Filipe Neto	
El Barroco jurídico y lo jurídico en el Barroco	223
Marina Rojo Gallego-Burín	
La composición del Cabildo Eclesiástico en el Tucumán del Barroco (1711-1734)	239
Alejandro Nicolás Chiliguay	
La Unión Espiritual (Una alianza para la vida)	255
Agustín René Solano Andrade	
No hay sometimiento sin resistencias. La viudedad en la España del Siglo de Oro	273
Begoña Álvarez Seijo	
Construir el hogar barroco sevillano. Una visión femenina a través de dotes, inventarios y pinturas en la segunda mitad del siglo XVII	289
Lidia Beltrán Martínez	
Mujeres mecenas de los saberes científicos en el siglo XVII: entre las cortes española y novohispana	315
Gina Del Piero	

El coleccionismo de Isabel de Farnesio. La porcelana como elemento decorativo en el palacio de La Granja de San Ildefonso <i>Eva Calvo</i>	325
De Madrid al cielo –pasando por la Nueva Granada–. Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la capilla del Sagrario de Bogotá <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	345
La familia Medina Picazo y los testimonios de su patrocinio devocional <i>Verónica Guadalupe Herrera Rivera</i>	359
El conjunto de bienes de Cristóbal Carròs de Centelles (†1624), marqués de Quirra y conde de Centelles, en el contexto del coleccionismo nobiliario valenciano y español del momento <i>Àngel Campos-Perales</i>	369
Arquitectura y ornamento efímero. Consideraciones sobre el valor y la función de los espacios festivos sacros durante el Barroco en Andalucía <i>Francisco Ollero Lobato</i>	391
Las devociones sevillanas del siglo XVI. Espacios de culto y sociabilidad festiva <i>José Jaime García Bernal</i>	429
Ornatos de ingenio y arte. La arquitectura efímera en Madrid por la exaltación al trono de Carlos IV y la jura como príncipe de Fernando VII (1789) <i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	467
La “Processó de la Sang” de Barcelona en los siglos XVII y XVIII, la gran fiesta barroca <i>Vanessa Martín Nicolás</i>	483

Os Miserere no fundo musical da Sé de Évora: o caso específico da obra de Julião Rosado Tavares Rita Faleiro	503
Monjas Coronadas: retratos y fiesta en la Nueva España (XVII-XIX) Isabel M ^a Lloret Sos	519
Barroco y Semana Santa en la Andalucía interior: la ruta Camino de Pasión Salvador Hernández González	533
El arte barroco andaluz en las guías de viajes publicadas por Murray, Baedeker y Joanne Victoria Sánchez Mellado	559

Presentación

Con el objetivo de crear un lugar de encuentro e intercambio de ideas para aquellas personas que, desde ámbitos diversos, estudian la cultura barroca, en el año 2012 se constituyó el *Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* y, apenas unos meses después, se lanzó la convocatoria de un Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Este primer encuentro, celebrado en Santiago de Compostela en mayo 2013, sentó las bases para las ediciones posteriores que, sucesivamente, fueron acogidas por las ciudades de las otras dos universidades fundadoras del Cel-BA: Castellón, en abril de 2015, y Sevilla, en marzo de 2017.

En el 2019, el IV Simposio supuso la apertura de estas reuniones a una universidad invitada, la de Extremadura, lo que permitió que sus tres jornadas se desarrollasen en distintas sedes de Cáceres, Trujillo y Guadalupe. Bajo el lema *Las Orillas del Barroco*, el encuentro mantuvo las tres premisas básicas de los anteriores: fomentar la participación de jóvenes investigadores, favorecer el carácter multidisciplinar de las aportaciones y potenciar la dimensión internacional del simposio –como anuncia el subtítulo escogido en esta ocasión– en base a la distinta procedencia tanto de los participantes, como de los objetos/sujetos de estudio.

Las contribuciones pivotaron en torno a seis grandes ejes –*Viajes, comercio y transferencias recíprocas; Mecenazgo, coleccionismo y museografía; El barroco en las artes del tiempo; La mujer en el barroco; Artes plásticas, iconografía y simbolismo del barroco; Ciudades y arquitectura del barroco*– que ahora se recogen revisadas, ampliadas y reordenadas en dos volúmenes.

El primero de ellos, titulado *Horizontes del Barroco: la cultura de un Imperio*, comprende los estudios en torno a tres te-

mas clave: los múltiples contactos que se produjeron entre personajes y objetos de las “orillas del Barroco” y que se hacen latentes en las influencias, trasvases, apropiaciones, adaptaciones y huellas visibles en el amplio espectro de la cultura material; el papel crucial que, para la instauración de ciertos saberes, gustos, temas y formas, desempeñaron los promotores, mecenas y coleccionistas, siendo fundamental en este sentido la labor desarrollada por algunas mujeres; y el carácter consustancial de la fiesta, con todo el aparato visual y musical que lleva aparejado, a la cultura de este Imperio.

El segundo volumen, titulado *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*, aglutina los trabajos en torno a un nutrido grupo de obras representativas de las distintas disciplinas: pintura, escultura y retabística, arte gráfico, arquitectura, urbanismo y audiovisual. Los acercamientos propuestos contribuyen a caracterizar en términos iconográficos, formales e incluso materiales el quehacer del periodo, mostrando las particularidades y convergencias que acusan las “orillas del Barroco”, así como las herencias recibidas y las pervivencias que trascienden la cronología marco. En relación con esto último, se incluyen también estudios sobre aproximaciones actuales a las obras barrocas, tanto en términos de conservación y preservación, como de difusión y musealización.

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los/as ponentes y a los/as miembros del Comité Científico, los/as profesores/as María del Mar Alberio Muñoz, Ana María Aranda Bernal, Ana Cristina Correia de Sousa, Jaime Cuadrille, Mercè Gambús Saiz, José Julio García Arranz, José Jaime García Bernal, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Pedro Luengo Gutiérrez, Víctor M. Mínguez Cornelles, Juan M. Monterroso Montero, Almerindo Ojeda Di Ninno, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Alena Robin, Fernando Rodríguez de la Flor y Antonio Urquizar Herrera, por su participación e implicación para que el IV Simposio repitiese el éxito de los precedentes. Esperamos que lo mismo ocurra con las dos nuevas publicaciones que ahora ven la luz, así como con los encuentros futuros que todavía están por venir.

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Yolanda Fernández Muñoz
Inmaculada Rodríguez Moya

El conjunto de bienes de Cristóbal Carròs de Centelles (†1624), marqués de Quirra y conde de Centelles, en el contexto del coleccionismo nobiliario valenciano y español del momento*

The Set of Goods of Cristóbal Carròs de Centelles (†1624), Marquis of Quirra and Count of Centelles, in the Context of Valencian and Spanish Noble Collections at the Time

Àngel Campos-Perales

Universitat de València, España

angel.campos-perales@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-5929-6772>

Resumen

El propósito del presente trabajo es analizar y dar a conocer el conjunto de bienes muebles que atesoró el noble valenciano Cristóbal Carròs de Centelles en sus palacios de València y Nules. En València, el marqués de Quirra estableció su residencia en un desaparecido inmueble de la calle Sagunto, cuya propiedad pasó a ser tiempo después de los duques de Gandía, posteriormente de los marqueses de Aitona y más tarde de los duques de Medinaceli. En este sentido, se estudia también la fortuna histórica de esta desaparecida casa, la ubicación que pudo ocupar y el aspecto que pudieron adoptar tanto el edificio como los jardines circundantes. Finalmente, se aportan nuevas informaciones sobre la génesis y suerte posterior del retrato del marqués atribuido a Rodrigo de Villandrando, en venta recientemente en una casa de subastas de Madrid.

Palabras clave: Cristóbal Carròs de Centelles, marqués de Quirra, València, calle Sagunto, nobleza española, coleccionismo artístico.

Abstract

The aim of this paper is to analyze and make known the set of movable goods treasured by the Valencian nobleman Cristóbal Carròs de Centelles in his palaces of València and Nules. In València, the Marquis of Quirra established his residence in a now-disappeared building in Sagunto Street, which later belonged to the Dukes of Gandía, the Marquises of Aitona and the Dukes of Medinaceli. In this sense, the historical outcome of this disappeared house, the location it may have occupied and the appearance that both the palace and the surrounding gardens may have adopted would also be analyzed. Finally, new information is provided on the genesis and subsequent fate of the portrait of the Marquis attributed to Rodrigo de Villandrando, recently sold at an auction house in Madrid.

Keywords: *Cristóbal Carròs de Centelles, Marquis of Quirra, València, calle Sagunto, Spanish nobility, art collecting.*

* 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 no habría sido posible sin la inestimable ayuda de nuestra directora de tesis, Mercedes Gómez-Ferrer.

Dizen que València es la escuela donde vienen a aprender y saber los cavalleros forasteros el término de serlo, y las costumbres del exercitarlo¹.

Con estas palabras solicitaba el pastor de Dénia (*alter ego* de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma) a las damas de la ficción pastoril *El Prado de Valencia* que le agasajaran con alguna de las famosas fiestas valencianas tras su llegada a la capital del Turia como nuevo virrey de València (1595-1597)². El testimonio no solo pone de relieve el secular prestigio de la ciudad en cuanto a la organización de fiestas cortesanas y populares, sino que además subraya la renovada importancia de la nobleza valenciana y el orgullo adquirido en una época en la que València se convertiría en escenario efímero de la Corte después de ser elegida como sede para la celebración de las dobles bodas reales de 1599. “El término de serlo y las costumbres del exercitarlo”, es decir, conocer y practicar el modo de vida nobiliario, implicaba formas de auto-representación de la nobleza valenciana a través de actos lúdicos como los descritos en la obra de Gaspar Mercader, así como ulteriores mecanismos de distinción social, como la posibilidad de ejercer un papel político importante en los Consejos reales, ostentar todo tipo de cargos en el medio urbano o disponer de suntuosos palacios con auténticas colecciones artísticas, que rivalizaban en importancia con las de príncipes y monarcas³. Y este último es el caso de estudio que nos ocupa.

No obstante, como apuntó Antonio Urquizar en un renovador estudio sobre la historia del coleccionismo en la España del Renacimiento, lejos de aceptar como categóricamente válida la etiqueta de “colección”, sería quizás más conveniente hablar de “modos de coleccionar”, es decir, de prácticas sociales indisolubles de las apreciaciones de carácter nobiliario y familiar del momento y/o de motivaciones estéticas y culturales⁴. Sin embargo, como se comprenderá, las intenciones que subyacían

1. Mercader, Gaspar. *El Prado de Valencia*. Edición crítica de Henri Mérimée. Toulouse, Édouard Privat, 1907 [1600], pág. 43.
2. Sobre *El Prado de Valencia* y el ambiente lúdico de la corte virreinal del duque de Lerma en València, 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*, vol. V, 2000, págs. 257-272.
3. Vincent, Bernard. “La sociedad española en la época del Quijote”, Feros, Antonio y Gelabert, Juan E. (dirs.). *España en tiempos del Quijote*. Madrid, Taurus, 2004, págs. 288 y ss.
4. Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, págs. 23-24.

tras la acumulación de estos ajuares domésticos eran muy diversas y dependían del espacio donde se desarrollaba la actividad coleccionista, de la época y de los intereses particulares de cada uno de sus poseedores. En este sentido, el marco espacio-temporal en el que se encuadran las presentes líneas es la València de Felipe III, y será a través del análisis de otros “modos de coleccionar” específicos cuando emerjan posibles patrones comunes a todos ellos y presentes en otros contextos nacionales o internacionales. Solo de esta forma podremos ponderar la relevancia de estos conjuntos de bienes y responder a ciertos interrogantes, como hasta qué punto el coleccionismo jugaba un papel importante dentro del modo de vida nobiliario en aquella València donde los caballeros extranjeros aprendían a ser nobles y “las costumbres del exercitarlo”, o cuánto influyeron en los hábitos coleccionistas factores tales como la memoria, entendida como sinónimo de la obsesión que sentían los coleccionistas por el linaje; la curiosidad, percibida como medio para explorar el mundo; la urbanidad, comprendida como forma de interacción social con otros coleccionistas o personajes de las altas esferas de la sociedad; o las ya mencionadas percepciones estéticas y culturales.

En otro orden de cosas, como ya hemos insistido en otros trabajos⁵, en València los estudios sobre coleccionismo nobiliario a caballo entre los reinados de Felipe II y Felipe III han sido eclipsados por la omnipresente figura de san Juan de Ribera, arzobispo de València entre 1569 y 1611, cuya polifacética y desbordante personalidad generó desde poco después de su muerte una abundante y persistente historiografía, que se ha extendido en el tiempo hasta la actualidad. Además, a estas pesimistas premisas historiográficas se suman otras cuestiones, como el hecho de haber construido la Historia del Arte en València durante estos años alrededor de objetos concretos, aquellos que han resistido los avatares del tiempo y que ahora se custodian entre paredes de iglesias, museos o en colecciones particulares. Frente a esta Historia del Arte articulada con obras conservadas, muchas veces con unas autorías y cronologías claras, existe la posibilidad de estructurar discursos paralelos, basados eminentemente en documentación de archivo. Esto es, en noticias artísticas e inventarios de bienes, registros documentales aparentemente etéreos que aportan valiosa información para definir la personalidad de mecenas y coleccionistas y conocer los inte-

5. Por ejemplo, véase: Campos-Perales, Àngel. “La compra de la *Casa de la Huerta*, sus jardines, búcaros, porcelanas y vidrios de San Juan de Ribera por el duque de Lerma”, Gómez-Ferrer, Mercedes y Gil Saura, Yolanda (eds.). *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. València, Universitat de València, 2018, págs. 309-310.

reses de una época. En este caso concreto, el objetivo es dar a conocer y analizar el conjunto de bienes muebles que atesoró el noble valenciano Cristóbal Carròs de Centelles, marqués de Quirra y conde de Centelles, ejemplo paradigmático de una práctica social que deberá ser objeto de sucesivos estudios.

Cristóbal Carròs de Centelles y su palacio valenciano de la calle Sagunto

Cristóbal Carròs de Centelles, marqués de Quirra en la isla de Cerdeña, conde de Centelles en el Principado de Cataluña, señor de la villa y honor de Nules, Moncofa, Mascarell y la Vilavella y de la baronía de Almedíxer en el Reino de València, gentilhombre de boca de Felipe III y caballero de la Orden de Santiago, pertenecía, como indicaban sus apellidos, a la poderosa casa de los Carròs de Centelles, una de las principales familias de la Corona de Aragón en el siglo XVII⁶. El marqués de Quirra contrajo matrimonio en primeras nupcias en 1589 con Alemanda Carròs de Centelles y de Mezquita, con quien residió en la isla de Cerdeña, en el palacio de Cagliari, hasta principios de la siguiente centuria. Como ha explicado Vicente Sanz Viñuelas, la llegada al trono de Felipe III, el valimiento del duque de Lerma y el virreinato del conde de Elda en Cerdeña fueron factores determinantes para la prosperidad de la familia con el cambio de siglo, ya que Cristóbal Carròs era un partidario declarado del valido, llegando a participar de forma activa en las celebraciones de las dobles bodas reales de 1599 con un claro deseo de promoción social⁷.

No obstante, el suceso que marcó el devenir de los marqueses a principios de siglo fue el asesinato de Alemanda Carròs a manos de su marido Cristóbal, quien la envenenó el 26 de julio de 1607. A partir de entonces el marqués se convirtió en el noble

6. Los trabajos más recientes sobre los marqueses de Quirra son obra de Carmen María Fernández Nadal y Vicente Sanz Viñuelas, a los que nos remitimos en las sucesivas líneas. Así, véase: Fernández Nadal, Carmen María. "Los marqueses de Quirra en la Edad Moderna: trayectoria y vicisitudes de un linaje", Guía Marín, Lluís J. et al (coord.). *Centri di potere nel Mediterraneo occidentale. Dal Medioevo alla fine dell'Antico Regime*. Milán, FrancoAngeli, 2018, págs. 391-402; Sanz Viñuelas, Vicente. *Entre Sardenya i València: la Casa de Quirra i Nules a cavall dels segles XVI-XVII*. Trabajo Final de Máster inédito. València, Departament d'Història Moderna de la Universitat de València, 2013; Sanz Viñuelas, Vicente. "Crimen, ambición y poder. Los últimos Carròs de Centelles, marqueses de Quirra y Nules (1561-1674)", Pérez Samper, María Ángeles y Beltrán Moya, José Luis (eds.). *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*. Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2018, págs. 227-238.

7. Sanz Viñuelas, Vicente. *Entre Sardenya i València...*, op. cit., págs. 76-78; Sanz Viñuelas, Vicente. "Crimen, ambición y poder...", op. cit., págs. 228-229.

más rico de Cerdeña y un año más tarde, el 9 de febrero de 1608, se casó en segundas nupcias con Jerónima de Calatayud y Bou, hija del conde del Real⁸. Con la intención de comenzar un nuevo capítulo en sus vidas, los marqueses de Quirra abandonaron la isla en febrero de 1609 y se instalaron en un palacio de la calle Sagunto de València⁹, residencia en la que se encontraba parte del rico patrimonio familiar y en la cual fueron compuestos los inventarios *post mortem* que seguidamente analizaremos. El 11 de marzo de 1619 el marqués de Quirra hizo redactar su testamento y unos años después, el 25 de septiembre de 1624, murió durante un viaje a Cagliari con 63 años de edad, convirtiéndose en heredero universal de sus bienes su hijo Joaquín Carròs de Centelles y Calatayud, futuro marqués de Nules¹⁰.

Como hemos avanzado, la redacción de los inventarios de bienes *post mortem* fue llevada a cabo el 24 de noviembre de 1624 en el palacio que poseyó el marqués de Quirra en la calle Sagunto de València, donde en aquel momento habitaban doña Jerónima de Calatayud y su hijo Joaquín Carròs, menor de edad¹¹. Desconocemos la localización exacta del inmueble, aunque podemos intuir el espacio aproximado que ocupaba con la interpretación de cierta información que iremos desgranando. Como se apunta en el inventario, el núcleo principal de la residencia lo conformaba una casa grande, residencia nobiliaria, con un jardín y tres casas pequeñas en su parte trasera, una de las cuales derruida, en las que habitaban Gaspar Canelas, criado de la casa, y el jardinero del dicho huerto. La parcela estaba situada en el inicio del entonces conocido como *carrer de Morvedre*, es decir, de Sagunto, en los arrabales de

8. Según se ha señalado, tanto el marqués de Quirra como el conde del Real, noble valenciano que fue virrey de Cerdeña (1604-1610) y padre de la futura esposa, estuvieron implicados en el asesinato. Seguramente el marqués llevó a cabo el homicidio con la finalidad de apoderarse de la suculenta herencia de Alemanda Carròs: Manconi, Francesco. *Cerdeña. Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria*. València, Universitat de València, 2010, pág. 326, nota 85.

9. Sanz Viñuelas, Vicente. "Crimen, ambición y poder...", op. cit., págs. 229-230.

10. Ibídem, págs. 230-231. El testamento de Cristóbal Carròs de Centelles fue publicado el 29 de octubre de 1624 y puede ser consultado a través de una copia certificada de 1771 en: Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo (AHNOB), Fernán-Núñez, c. 153-3, d. 32, sin foliar. Sobre la sucesión del I marqués de Quirra, véase: Sanz Viñuelas, Vicente. *Entre Sardenya i València...*, op. cit., págs. 109 y ss. Un anterior codicilo del marqués de Quirra, fechado el 14 de octubre de 1621, puede ser consultado en: Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de València (ACCV), Protocolos, Vicent Gaçull 2511. También podemos encontrar un testamento del 5 de marzo de 1639 de la marquesa de Quirra, Jerónima de Calatayud, en los protocolos de Gaçull: ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2538.

11. Los inventarios, que también recogen los bienes del marqués de Quirra en su palacio de Nules, pueden consultarse en: ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

extramuros y cerca del Puente de Serranos, lindando en su entrada principal con dicha vía pública, en otro de sus extremos con una calle sin salida llamada “de la onella”, con casas de doña Anna de Valencia, viuda, y a sus espaldas con tierras de Pere Vilacampa¹².

En esta misma propiedad estableció también su residencia Joaquín Carròs de Centelles y Calatayud, marqués de Quirra y Nules, donde moriría el 27 de noviembre de 1674 a los 54 años¹³. A la muerte sin descendencia directa de Joaquín Carròs, tras ser nombrado heredero Pascual Francisco de Borja y Centelles, X duque de Gandía, y después de un largo pleito sucesorio, la casa acabó en manos del linaje de los Borja. Del 18 y 20 de agosto de 1676 son unas visuras y recomendaciones hechas por Felip Serrano, *obrer de vila*, subdelegado de Felip Blasco, experto de la Corte, para la conservación de dichas casas, entre las que encontramos actuaciones necesarias en algunas de las terrazas y tejados de la casa principal, pavimentar correctamente todas sus salas, reparar desperfectos de carpintería en ventanas y puertas, reformar la cubierta de la cochera, revisar los daños en las caballerizas y llevar a cabo diferentes aderezos en las casas contiguas¹⁴. En efecto, sabemos que dichos exámenes y reconocimientos fueron materializados menos de un año después. El 20 de julio de 1677 se fechan unas ápoas entre Pere Picó, *obrer de vila*, y el duque de Gandía, quien abonaba 53 libras, 4 sueldos y 6 dineros por el conjunto de obras realizadas en su palacio y cuatro casas accesorias de la calle Sagunto de València¹⁵. Parece

12. Es posible que en origen la casa fuese de Pere Vilacampa, regente del Consejo de Aragón desde 1645, o de algún antepasado homónimo, ya que en el documento de 1624 se especifica que era “vulgarment dita la casa de Pere Vilacampa”. Aunque desconocemos la forma en la cual el marqués de Quirra adquirió dicho inmueble, cabe la posibilidad de que fuese a través de una compra a un miembro de esta familia. Sabemos que en las tierras de Pere Vilacampa había un importante molino harinero al menos desde la segunda mitad del siglo XVII, con el que su hijo, el caballero y gran propietario de molinos Francesc Vilacampa dotó en 1678 a Maria Lluïcia Vilacampa, la hija de este último. Véase: Baixauli Juan, Isabel Amparo. *Casar-se a l'Antic Règim: dona i família a la València del segle XVII*. València, Universitat de València, 2003, pág. 137. Sobre Pere Vilacampa y su hijo véase: Casey, James. *El Reino de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI de España, 1983, págs. 197, 204, 205, 221 y 222.

13. Sanz Viñuelas, Vicente. “Crimen, ambición y poder...”, op. cit., pág. 236. En tiempos del II marqués de Quirra se llevaron a cabo actuaciones arquitectónicas en el palacio de la calle Sagunto. Del 9 de septiembre de 1635 son unas memorias de obras ejecutadas en esta residencia por Senent de Vila, *obrer de vila*, desde 1628. Destaca el levantamiento de muros de tapia en el huerto, que separarían la residencia del marqués de las tierras de Vilacampa. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2532.

14. AHNOb, Osuna, c. 802, d. 8-1a.

15. AHNOb, Osuna, c. 802, d. 8-1b.

evidente que el acondicionamiento del palacio estuvo destinado a proporcionar un alojamiento digno para el duque de Gandía, aunque poco tiempo después, en 1688, los Borja vendieron la residencia al marqués de Aitona por 2.000 libras¹⁶. El inmueble pasó más tarde a integrarse por agregación en el magno conjunto patrimonial de los duques de Medinaceli, siendo utilizado desde entonces como sede para la Contaduría General de los duques en València¹⁷. Como sigue explicando Vicente Gómez Benedito, el palacio que en origen había sido de los marqueses de Quirra fue considerablemente deteriorado durante la invasión francesa de comienzos del XIX, evaluándose su reforma en 218.000 reales, unos elevados gastos que no compensaban y que finalmente provocaron su venta en 1819 a Antonio Silverio de Arce¹⁸.

Asimismo, gracias al conocimiento de ciertos documentos del Archivo Ducal de Medinaceli en Toledo podemos intuir el aspecto que pudo adoptar la casa palacio al término del siglo XVIII, que no diferiría demasiado del adquirido en época del marqués de Quirra. Nos referimos a la planta del palacio de *circa* 1797, presumible obra de Cristóbal Sales, arquitecto y maestro mayor de obras del duque de Medinaceli, y a las cuentas asociadas a este proyecto, fechadas el 1 de septiembre de este mismo año, según las cuales se habían gastado poco más de 346 libras en unas obras dirigidas por este mismo arquitecto¹⁹. Como informaba el mismo Sales, las intervenciones estuvieron dedicadas a:

aberse pavimentado de sembradillo de azulejos y tableritos colorados todo el principio de la grande pieza de la contaduría y las salidas de los balcones; se ha compuesto la escalera principal y el patio o entrada de ella; se ha reparado el principio del recibidor; se ha hecho nueva la pared y cubierta de la balsa del lavadero; y se han practicado hotros varios reparos de suma necesidad tanto en esta casa palacio como en las casitas adjuntas llamadas del huerto, propias también de su excelencia²⁰.

16. Gómez Benedito, Vicente. *El ocaso de los dominios valencianos de los Medinaceli. El tránsito del antiguo régimen al liberalismo en los estados señoriales de Segorbe, Dénia y Aitona*. València, Universitat de València, 2017, págs. 158-159.

17. Gómez Benedito, Vicente. *El ocaso de los dominios valencianos...*, op. cit., pág. 159.

18. *Ibidem*.

19. Tanto la planta como las obras asociadas a la misma fueron dadas a conocer en un reciente trabajo, información a la que nos remitimos. Véase: Sánchez González, Antonio (ed.). *El arte de la representación del espacio. Mapas y planos de la colección Medinaceli*. Huelva, Universidad de Huelva, 2017, págs. 451-452. La signatura de la planta es la siguiente: Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo (ADM), Mapas y planos, cajón V. Mide 102 x 157 cm. Por lo que atañe a la relación y cuentas de los gastos de las obras coordinadas por Cristóbal Sales, véase: ADM, Contaduría General, leg. 47, ramo 4.

20. ADM, Contaduría General, leg. 47, ramo 4.

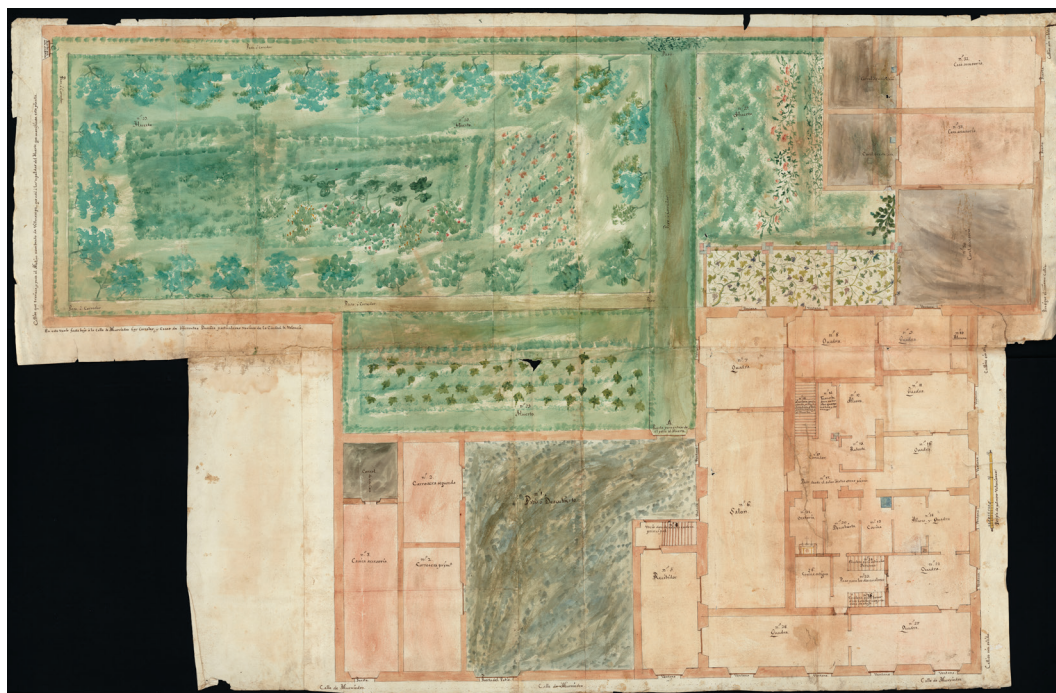


Fig. 1. Cristóbal Sales, *Planta del palacio de los marqueses de Aitona en la calle Sagunto, sede de la Contaduría de los duques de Medinaceli en València, antigua residencia de los marqueses de Quirra*, h. 1797. Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo (España), Mapas y planos, cajón V.

Por lo que atañe a la planta (Fig. 1), la representación de la casa palacio es de gran valor histórico por varias razones. Por una parte, porque vuelve a definir los límites espaciales de la propiedad. El acceso a la residencia se efectuaba, como ya hemos apuntado, a través de la puerta del patio que recaía a la calle Sagunto, mientras que en uno de sus extremos la casa lindaba con “corrales y casas de diferentes dueños particulares vezinos de la ciudad de València”, donde en 1624 debieron de estar las casas de Anna de Valencia; en otro de sus cabos con un “calliso sin salida”, seguramente el llamado “de la onella”; y en su parte trasera nuevamente con el molino de Vilacampa, al que se accedía atravesando otro “calliso”²¹. Por otra parte, porque mediante una extensa leyenda se reproducen e identifican todos y cada uno de los aposentos que articulaban la residencia, un total de 37 espacios descritos que coinciden en su mayoría con los registrados en el inventario de bienes *post mortem*, como veremos²². Por último, porque la inclusión de un

21. “Calliso que traviesa y pasa al molino nombrado de Villacampa, que está a las espaldas del huerto, que manifiesta esta planta”.

22. El conjunto patrimonial estaba formado por una casa grande, tres casas accesorias y los jardines. Desconocemos la fortuna que pudo correr la cuarta casa que se nombraba en el documento de 1677. Los espacios presentes en la leyenda son los siguientes: “1. Patio o descubierto; 2. Carrosera primera; 2. Carrosera segunda; 3. Casica accesoria [corral de esta casa]; 4. Vacío donde está la escalera principal; 5. Recibidor; 6. Salón; 7. Quadra; 8. Quadra;



Fig. 2. Francisco Ponce de León, Jesús Tamarit, Pedro Bentabol y Antonio González Samper, *Plano de València y sus alrededores*, Cuerpo de Estado Mayor del Ejército, 1883. Servicio Geográfico del Ejército - SGE, Madrid (España). Detalle con la antigua residencia de los marqueses de Quirra (recuadro en blanco).

pitipí de 30 palmos valencianos permite calcular las distancias y medidas reales del palacio y su entorno a finales del siglo XVIII.

¿Pero dónde se encontraba realmente la parcela en la que se levantó este histórico palacio valenciano? Gracias a la cartografía histórica de la ciudad de València del siglo XIX podemos intuir el espacio aproximado en el cual se erigió el palacio del marqués de Quirra. En el mapa de 1883 de *València y sus alrededores*, correspondiente a la campaña topográfica de 1882 del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército (Fig. 2), se identifica con el nombre de “M^o Villacampa” una de las propiedades del comienzo de la calle Sagunto, recayente a su margen occidental. Se trata del mismo molino registrado con el n.º 97 en el *Plano geométrico de la Plaza de València y sus contornos* de 1811, que recibía el agua de uno de los brazos de la acequia de Mestalla (Fig. 3)²³. Si consideramos la información aportada en la documentación histórica, es altamen-

9. Quadra; 10. Alazena; 11. Quadra; 12. Alcova; 13. Tránsito para subir a los quartos medios y desvanes; 14. Escalera por donde se baja también a los entresuelos y al huerto; 15. Reboste; 16. Quadra; 17. Comedor; 17. Paso desde el salón a estas otras puestas; 18. Alcova; 20. Quadra; 19. Cocina; 20. Descubierta; 21. Oratorio; 22. Quadra; 23. Paso para las dos escaleras; 24. Escalera para subir a los desvanes; 25. Escalera para bajar a las cavallerizas y cocina de abajo; 26. Cosina antigua; 27. Quadra; 28. Quadra; 29. Huerto [con 4 pasos o corredores]; 30. Coral accesorio; 31. Casa accesorio [coral de esta casa]; 32. Casa accesorio [coral de esta casa]; A. Puerta para entrar de el patio al huerto; B. [sin determinar]; C. Puerta que sale al calliso”.

23. Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. 16 vols. Madrid, Estab. Literario-Tip. de P. Madoz y L. Sagasti, 1849, vol. XV, pág. 365; Serrano, José y Antequera, Miguel. “Los artefactos hidráulicos tradicionales de la comarca de l’Horta”, Hermosilla, Jorge (coord.). *El patrimonio hidráulico del Bajo Turia. L’Horta de València*. València, Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià, 2007, pág. 181.

Fig. 3. Francisco Cortés y Chacón, *Plano geométrico de la Plaza de València y sus contornos con las obras de fortificación construidas en la actual época...*, 1811. Servicio Geográfico del Ejército - SGE, Madrid (España). Detalle con la antigua residencia de los marqueses de Quirra (recuadro en blanco).

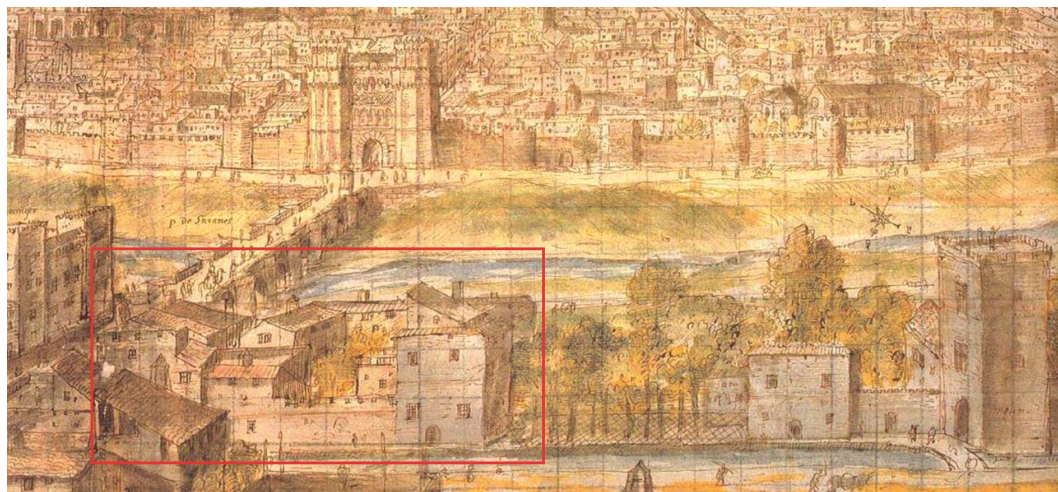


Fig. 4. Anton van den Wyngaerde, *Vista de la ciudad de València*, 1563. Österreichische Nationalbibliothek, Viena (Austria). Detalle con la futura residencia de los marqueses de Quirra (recuadro en rojo).

te probable que la parcela del marqués de Quirra fuese la representada delante del dicho molino, con la presencia de un huerto interior que se ve claramente en la cartografía del siglo XIX. Es más, si nos retrotraemos al siglo XVI, en la vista de València de 1563 de Anton van den Wyngaerde (Fig. 4) destaca claramente un molino junto a uno de los márgenes del brazo de la acequia de Mestalla, el futuro molino de Vilacampa, superficie que aprovechó el artista topográfico flamenco para fechar la imagen de la ciudad y firmar su obra. El futuro palacio del marqués de Quirra debió de ser la residencia de su extremo oriental, en la que observamos un huerto interior que se abría a las propiedades venideras de Vilacampa. Todavía en las imágenes cartográficas del siglo XX (Fig. 5) se conservaba la denominación de “Molino de Villacampa”



para designar el solar cercano a la calle Sagunto, yuxtapuesto a la calle Orilla de la Acequia, quizás aquella calle sin salida de 1797, el carrer “de la onella” [¿de la orilla?]. La suerte que pudo correr el palacio del marqués de Quirra después de la invasión francesa y sobre todo con la expansión urbanística de València en los arrabales de Serranos es ya otra historia; una crónica que deberá abordar la desaparición de esta histórica residencia de la calle Sagunto de València.

Fig. 5. Plano del término municipal de València, Dirección General del Instituto Geográfico y Catastral, 1929-1944. Ajuntament de València (España), Servei de Patrimoni. Detalle con el “Molino de Villacampa” (recuadro en rojo) y la calle Orilla de la Acequia.

Como ya hemos avanzado, el 24 de noviembre de 1624 se redactaron los inventarios de bienes que había poseído Cristóbal Carròs de Centelles tanto en su palacio de la calle Sagunto de València como en su residencia señorial de Nules²⁴. Por lo que respecta a la primera de estas posesiones, se inauguró la relación de espacios y bienes con la referencia a la bodega, que quedaba a mano derecha de la entrada. Seguidamente se prosiguió con la alcoba donde entonces dormían la marquesa y su hijo, aposento en el que se encontraron dos armarios fijos en la pared, de seis estantes cada uno y enfrentados, con toda suerte de “molts y diversos vidres, búcaros, espills, porsellanes, plats, cànters grans, orces, y moltes altres coses de diverses hechures y maneres per a adorno”; es decir, un auténtico camarín siguiendo la moda de la época tal y como fue definido en 1611 por Sebastián de Covarrubias²⁵. Completaban el menaje de la estancia

Los inventarios de bienes post mortem de Cristóbal Carròs de Centelles (†1624)

24. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

25. “Retrete donde tienen las señoras sus porcelanas, barro, vidrios, y otras cosas curiosas”. Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, pág. 179v. Es posible que esta alcoba

cuatro espejos clavados en la pared muy bien guarnecidos, una cama de campo en la que dormían ambos, diferente mobiliario para el servicio de la marquesa, como un tocador, y ocho tapices nuevos de Flandes con la historia de *Los trabajos de Hércules*²⁶. El aspecto general de la estancia debió de ser deslumbrante. Un calculado aparato decorativo, ya plenamente barroco, que produciría una gran impresión en el visitante, frente a la relativa parquedad de otras habitaciones, si exceptuamos el aposento con casi la totalidad de las pinturas, como vamos a ver.

Asimismo, en la parte trasera de la casa, no muy lejos de la alcoba de la marquesa y sobre el mismo huerto, se estaba empezando a construir una galería, una “obra nova” que ya tenía asentados 17 “reboltos” de madera que se complementarían con los sucesivos 20 nuevos y obrados y tres trozos de madera sin obrar encontrados en la entrada de los jardines²⁷. El diseño funcional de este ámbito de la casa, con una galería de nueva construcción con techos decorados de relieves de madera y vistas a los jardines contiguos, obedecía al deseado deleite de los sentidos. Este placer por mirar y gozar el paisaje circundante desde puntos de vista elevados se hacía extensible a otros aposentos de la casa, como las cuadras adyacentes, que presentaban también ventanas desde las que poder contemplar los huertos y el cercano río Turia. La decisión del marqués de habitar extramuros pudo deberse a la imposibilidad de conseguir una casa en el centro urbano en consonancia con la reputación del linaje, o más probablemente, porque el noble deseaba expresamente aquello: un palacio suburbano con jardines, como los adquiridos y transformados por Felipe III y el duque de Lerma tanto en la Corte como lejos de ella.

El inventario continuaba con el asiento de bienes encontrados en la “entrada” de dicha casa, seguramente el “vacío”

fuese la cuadra n.º 9 de la planta de 1797, situada en el piso superior, con una alacena lateral y vistas hacia los jardines y a un corral accesorio.

26. La serie de ocho tapices con la historia de *Los trabajos de Hércules* fue vendida a la misma Jerónima de Calatayud en las almonedas del 12 de diciembre de 1624 por 150 libras valencianas. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517. Quizás se trate de la misma tapicería referenciada en una noticia del 13 de agosto de 1636, según la cual “Nadal Thomaso portà de Flandes de orde del senyor marqués don Christòfol, pare del dit senyor marqués don Joachim”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2533.

27. Los *revoltos* eran bovedillas que cubrían el espacio dejado entre viga y viga de un techo. Gómez-Ferrer, Mercedes. *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del s. XVI. El Hospital General y sus artífices*. Tesis doctoral. 2 vols. València, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 1995. Vol. II, pág. 628. La galería, no sabemos si finalmente terminada, podría tratarse del espacio “B” de la planta de 1797, el único sin identificar.

donde empezaba la escalera principal en la planta de 1797, espacio en el que en 1624 había una galera, una litera, un coche, dos bancos para poner hachas con el escudo de armas de los Centelles y otros pocos enseres. Esta misma escalera permitía el acceso a los aposentos superiores, que en la planta de 1797 coincidirían con el recibidor y las ulteriores cuadras. Son referenciadas hasta tres habitaciones superiores sin un nombre concreto y con diferente mobiliario, destacando en la tercera de ellas siete cajas de madera que albergaban “jaspes y altres pedres vistoses que encara no se han vist per no haver-se obert”. En el cuarto aposento consecutivo a los anteriores, presumiblemente el n.º 22 de la planta, se hallaron las primeras pinturas de la colección del marqués de Quirra, conformada por un total de 121 cuadros en València, sumando también los de la marquesa. En concreto, en esta pieza se inventariaron 105 pinturas, de las cuales 55 eran cuadros grandes y pequeños de emperadores, de “nacions” y otras temáticas, todos ellos usados y algunos rasgados, pintados al temple y al óleo; 32 óleos de tamaño mediano con representaciones de sibilas, usados y con marcos; y 18 óleos, 6 de ellos sin marcos, “de fruiteres y pardals”, es decir, de naturalezas muertas²⁸. Fue relativamente habitual durante estos

28. Los cuadros de emperadores configurarían una reducida galería de retratos, aunque desconocemos de qué personajes. Sobre las galerías de retratos en España en tiempos de Felipe II y Felipe III, véase: Morán, Miguel y Checa, Fernando. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, págs. 160-163 y págs. 231 y ss. Asimismo, sobre la pintura de “nacions” o países, uno de los ejemplos más tempranos de su coleccionismo en València ha sido documentado por Mercedes Gómez-Ferrer en el inventario de bienes de 1560 del pintor Onofre Falcó: Gómez-Ferrer, Mercedes. “Los Falcó, una familia de pintores en la València del siglo XVI”, *Locus amoenus*, n.º 11, 2011-2012, págs. 92 y ss. Por lo que atañe a las pinturas de sibilas, recientemente ha sido publicado un trabajo que analiza el impacto del libro *Sibyllarum icones elegantissimi* en ciertas representaciones de sibilas de los siglos XVII y XVIII, con bibliografía abundante para entender el fenómeno de las imágenes de estas mujeres sabias durante estos años: Rodríguez, Agustina y Ojeda, Almerindo. “Sibilas en Europa y América: repercusiones del *Sibyllarum icones* de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVIII, n.º 351, julio-septiembre 2015, págs. 263-280. Por último, en cuanto a las pinturas de naturalezas muertas, el caso del marqués de Quirra es uno de los primeros ejemplos de coleccionismo sistemático de este tipo de representaciones en València, cuyos testimonios más tempranos se quisieron ver en el inventario de 1611 del Patriarca Juan de Ribera: Pérez Sánchez, Alfonso E. *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Exposición celebrada en Alicante, Castellón y València, julio-octubre 1996. València, Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996, págs. 20-21. Sin embargo, la alusión más precoz a posibles naturalezas muertas que hemos encontrado en València son los cinco cuadros “de verduras y casa, de tela, pintura de Flandes, pintados a la agua, guarnesidos de madera tenyda de negro, [...] todos bien tratados” que poseía Herculiano Purstela en 1606. Véase su inventario del 17 de agosto de 1606 en la ciudad de València en: ACCV, Protocolos, Joaquim Monrós 8767.

años que las obras pictóricas se concentrasen en una sola habitación, o en unas pocas estancias, como se ha documentado, por ejemplo, en Cataluña²⁹. La función de despacho de este aposento se adivina por la existencia de un bufete y cajas con papeles y pergaminos. ¿Con qué finalidad? Seguramente para exhibir su buen gusto por series y tipologías “a la moda” y para acentuar su destacada posición económica ante posibles recepciones y con solo un golpe de vista. Además, como gran parte del conjunto patrimonial del marqués, algunas de estas pinturas fueron vendidas en almonedas y, por ende, separadas y diseminadas entre los diferentes compradores que las adquirieron pocos meses después de la muerte del noble³⁰.

Tras el registro de los enseres de esta estancia se pasó a la cocina grande del palacio, que en aquellos momentos no se utilizaba³¹, sucesivamente a otros tres aposentos con una cama cada uno, a la “repostería”³², y finalmente a la capilla³³. En este oratorio privado del marqués se encontraron cinco cuadros religiosos, en concreto: un óleo grande de *San Antonio de Padua* con un marco sin pintar y cuatro cuadros medianos, viejos, pintados al óleo y sin marco, esto es, un *San Cristóbal*, *San Jerónimo*, la

29. Carbonell i Buades, Marià. “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650”, *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, n° 13, 1995, págs. 140 y 156.

30. El 7 de diciembre de 1624 se vendieron: “a mosèn Geroni Alberola, prevere, dotze quadros guarnits, pintats a l’oli de fruyteres y pardals, a rrahó de trenta reals per cascú valen trenta y sis liures”; “a Geroni Munyós, sis quadros pintats a l’oli de fruyteres y pardals sens guarnir, en onze liures y huit sous”; “a Joan de Guijalba, peller, onze quadros vells pintats en ells les nacions, en quatre liures, tretze sous y sis diners”; “a mosèn Honorat Pomar, tretze quadros molt vells pintats en ells, ço és, en los onze diversos emperadors y en los altres dos un yenovés y un estudiant, en tres liures, cinch sous”; “a Luis Prats, dotze quadros de sibiles molt vells, en cinch liures, dotze sous”; “a Domingo Pasqual, dotze quadros de sibiles y una tauleta de Itàlia, en quinze liures”. El 10 de diciembre de 1624: “a Feliciano Alfonso, onze quadros de emperadors molt vells, en cinch liures, catorze sous”; “a Joan Batiste Miravet, dotze quadros de sibiles, en set liures”. Es decir, un total de 89 cuadros. Las 16 pinturas restantes, cuya temática no se especifica, fueron también vendidas entre estos dos días. El 7 de diciembre de 1624: “a Gaspar Canelles, dos quadros molt vells, en dotze sous”; “a mosèn Honorat Pomar, quatre quadros molt vells, en dos liures”. El 10 de diciembre de 1624: “al doctor Serra, deu quadros diferents, en cinch liures, dos sous”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

31. Seguramente se trataba de la cocina baja de la casa, la “cosina antigua” con el n.º 26 de la planta de 1797. Según el inventario, la cocina grande estaba “al yqual de terra”, es decir, en la planta baja.

32. Quizás el “reboeste” con el n.º 15 de la planta, que según el inventario quedaba “entrant per la sala a man dreta”.

33. En la planta de 1797, la capilla, con el n.º 21, se encontraba justo antes de entrar en el salón y junto al comedor. Presentaba asimismo un sugerente diseño de altar en uno de sus extremos. El inventario de 1624 confirma esta localización: “una capella, eo oratori, que hy a en dita casa al costat de la sala”.

*Adoración de los Reyes y San Joaquín y Santa Ana*³⁴. La redacción de los inventarios se reanudó a las dos de la tarde de ese mismo día, comenzando entonces por la “sala”³⁵, donde además de algunas sillas y taburetes, se hallaron dos cuadros grandes, seguramente formando *pendant*, “que lo hués lo retrato del quòndam don Christòfol Centelles, marqués de Quirra, sens guarnir, ab una cortina de tafà leonat que el cobri, usada, y lo retrato de la quòndam dona Alemanda Carròs, marquesa de Quirra, primera muller del dit marqués”.

Por lo que atañe al primero de ellos, el del marqués de Quirra, es muy probable que se trate de la pintura subastada hace unos años en Goya Subastas, Madrid, el 11 y 12 de diciembre de 2017 con un precio de salida de 28.000 euros (Fig. 6)³⁶. La obra se puso entonces a la venta en pública subasta bajo la atribución del círculo de Rodrigo de Villandrando (c.1588-1622), un conocido pintor de la Corte de Felipe III que se formó en el taller de Juan Pantoja de la Cruz³⁷. Como en otros retratos de cuerpo entero de la familia real y de damas y caballeros³⁸, estrictamente dentro de la tradición del retrato cortesano, Villandrando o presumiblemente alguno de los seguidores de Pantoja de la Cruz representó a Cristóbal Carròs de Centelles con



Fig. 6. ¿Rodrigo de Villandrando? *Retrato de Cristóbal Carròs de Centelles, I marqués de Quirra*, principios del s. XVII. Colección particular, Madrid (España).

34. También estas obras fueron vendidas en almonedas. El 7 de diciembre de 1624: “a Andreu Prats, quatre quadros pintats a l’oli desguarnits ab les ymages de Sent Geroni, Sent Christòfol, la Adoració dels Reys y Sent Joachim y Senta Ana, en sis liures, quatre sous”. El 10 de diciembre de 1624: “a don Gaspar Tallada, un quadro gran pintat a l’oli, guarnit, ab la ymatge de Sent Antoni de Pàdua, en cinch liures, dos sous”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

35. Con el n.º 6, el salón era claramente la habitación más espaciosa de la planta de 1797.

36. Se trata de un óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 198 x 119 cm. Esta pintura fue previamente subastada en octubre de 2017 en Sala Retiro Subastas, Madrid, con un precio de salida de 30.000 euros, siendo entonces atribuida a Rodrigo de Villandrando. En Goya Subastas la obra pasó a ser del círculo de Rodrigo de Villandrando (lote 041). Con la intención de examinar personalmente la obra y conocer su paradero actual nos hemos puesto en contacto con ambas casas de subastas, aunque sin respuesta alguna. Ambas tienen sus sedes en Madrid, España.

37. Véase: Kusche, Maria. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores*. B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007, págs. 357-406.

38. Kusche, Maria. *Juan Pantoja de la Cruz...*, op. cit., págs. 361 y ss. y 381 y ss.

una postura muy similar a la adoptada por los personajes de las mencionadas obras. En este caso, el marqués de Quirra apoya su mano derecha sobre una mesa vestida de terciopelo verde, en la que también descansan unos guantes y una celada decorada con penacho de plumas negras y doradas, mientras que con su mano izquierda agarra la empuñadura de una espada. El marqués de Quirra fue retratado a la moda con calzas y armadura, portando además el colgante con la venera de caballero de la Orden de Santiago, y en el margen inferior derecho del óleo, de una forma bien visible, se añadió el escudo de armas de los Carròs y Centelles. El primero de ellos, un escudo cuartelado: 1º y 4º, cuartelados a su vez con los cuarteles 1º y 4º de oro, sin figuras, y con los cuarteles 2º y 3º fajados de tres piezas de oro y tres de gules; y 2º y 3º de plata, con un león rampante de gules³⁹. Respecto al segundo de ellos, el de los Centelles, un escudo losanjado de oro y gules⁴⁰. Asimismo, seguramente tiempo después de ser ejecutado, se añadió en la parte baja del mismo la siguiente inscripción: "Dⁿ. CHRISTÓVAL CENTELLAS Y CARROZ, OLIM Dⁿ GILABERT, EL DEFENSOR DE SV CASSA". Por último, como se apuntaba en el inventario de bienes, una cortina de tafetán leonado cubría el retrato, que sería descorrida solo en ocasiones especiales, creando una escenografía equivalente al efecto que provoca el subsiguiente cortinaje incluido en el cuadro⁴¹.

Además, gracias a la inclusión de ciertas protestas de la marquesa doña Jerónima de Calatayud en la parte final del inventario de 1624, quien alegaba que ciertos bienes inventariados eran suyos propios, podemos conocer detalles del origen de esta y otras obras catalogadas. De esta forma, en estas demandas finales la marquesa manifestaba que ambos retratos, tanto el del

39. Mogrobejo, Endika de et al. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. 81 vols. Bilbao, Mogrobejo-Zabala, 2007, vol. XXXIV (XIX), pág. 105. Citamos por la colección conservada en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo).

40. Mogrobejo, Endika de et al. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. 81 vols. Bilbao, Mogrobejo-Zabala, 2007, vol. XXXVI (XXI), pág. 210.

41. Recientemente se ha estudiado esta puesta en escena y el acto de desvelamiento de la obra cuando se descorría la cortina, práctica expositiva propia del coleccionismo artístico en España y Europa durante la Edad Moderna, en relación con el ceremonial cortesano, la comedia y la liturgia del Siglo de Oro: Ruiz Soto, Héctor. *Apariencia ou l'instant du dévoilement. Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'Or*. Tesis doctoral. París, Sorbonne Université, 2019; Ruiz Soto, Héctor. "Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro", *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 46, nº 1, 2021, págs. 115-145. El retrato del marqués de Quirra fue el único cuadro de la colección con una cortina sobre el mismo, enfatizando así estos valores ceremoniales y la sorpresa visual que provocaba su descubrimiento en un ámbito estrictamente privado.

marqués de Quirra como el de su primera esposa, le fueron “enviados” y “presentados” por “lo dotor Simón Montanacho, canonge de la Seu de la ciutat de Càller”⁴². ¿Llegaron desde Cagliari hasta València? ¿Fueron los retratos facturas sardas? ¿Los pudo encargar el canónigo de la catedral de Cagliari en España para que fueran enviados hasta València? ¿Con qué intención? ¿Para enmascarar a los ojos de posibles visitas el asesinato de Alemanda a manos de su esposo? ¿No eran un regalo y simplemente Montanacho les remitió las obras tras la salida de los marqueses de la isla en 1609? Resulta complicado proporcionar una respuesta a estos interrogantes, aunque creemos que pudieron ser encargados en Madrid por este tal Montanacho, o enviados desde Cagliari hasta València a sus expensas, pero nunca realizados en tierras sardas, donde los talleres de pintura locales no estaban especializados en suministrar retratos cortesanos de esta calidad técnica. También las efigies de los marqueses de Quirra fueron vendidas en las posteriores almonedas. En este caso concreto, las pinturas fueron adquiridas el 7 de diciembre de 1624 por Gaspar Canelles, criado de la casa del marqués de Quirra⁴³, por un precio de siete libras valencianas⁴⁴. Desconocemos la fortuna que pudieron correr desde entonces y hasta la actualidad, cuando se ha puesto en venta una de ellas en Madrid, aunque seguramente formaron parte de la colección particular de este personaje durante algunos años, que compró otras imágenes del marqués en estas mismas subastas públicas de 1624⁴⁵.

42. Simón (o Simone) Montanacho, originario de Sássari, fue canónigo de la catedral de Cagliari, fallecido el 16 de enero de 1630. Estuvo interesado en el patrocinio de obras artísticas, como la construcción del campanario de la Iglesia Parroquial de San Pedro en Settimo San Pietro (Cagliari), sobre la que se puso una inscripción conmemorativa en mármol fechada en 1627, año del comienzo de las obras. Véase: VVAA. “Piano urbanistico comunale in adeguamento al PPR ed al PAI. Relazione Storico-Artistica” (en línea). En: *Comune di Settimo San Pietro (Cagliari)*. <https://www.comune.settimosanpietro.ca.it/> (Fecha de consulta: 10-09-2021). Recientemente se ha exhumado su biblioteca personal, formada por 222 títulos, la mayoría de derecho: Usalla, Laura. “Libri e cultura nella Sardegna del XVII secolo. Le biblioteche dei letrados”, *Archivio Storico Sardo*, nº 54, 2019, pág. 392 y ss.; Usalla, Laura. *Biblioteche private nella Sardegna del Seicento. Materiali e fonti*. Cagliari, Università degli Studi di Cagliari, 2020, pág. 150 y ss.

43. Como se apuntaba en el inventario del 24 de noviembre de 1624, Gaspar Canelles (o Canellas) habitaba en una de las casas accesorias del palacio de la calle Sagunto de València. Según una noticia del 15 de diciembre de este mismo protocolo, sabemos que Gaspar Canelles era mercader. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

44. “Al mateix Gaspar Canelles, dos quadros grans, que lo hu és lo retrato del quòndam don Christòfol Centelles, marqués de Quirra, ab una cortina usada de tafatà leonat que el cobri, y lo altre és lo retrato de la quòndam dona Alemanda Carròs, primera muller del dit marqués, en set liures”, ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

45. Las almonedas, a las que ya hemos hecho referencia en este estudio, se llevaron a cabo los días 7, 10, 12, 16 y 19 de diciembre de 1624 y el 17 de abril

Es más, el marqués de Quirra pudo conocer otros retratos de Juan Pantoja de la Cruz y de sus más aventajados discípulos en colecciones contemporáneas, como la del duque de Lerma, conjunto pictórico que estimamos como posible modelo para nuestro protagonista. Son conocidos los retratos que pintó Pantoja del duque de Lerma (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 1602) y de Pedro Franqueza y Esteve (Madrid, colección particular, h. 1603), I conde de Villalonga, hombre de confianza del valido e igualmente aristócrata con estados patrimoniales en el Reino de València, aunque seguramente sin colecciones artísticas en tierras valencianas⁴⁶. Menos conocidos son, sin embargo, los retratos de hacia 1600 de los nobles valencianos Laura Cervellón (h. 1556-1616), baronesa de Oropesa, y de su marido Gaspar Mercader (1547-1603), barón de Bunyol, dados a conocer por Yolanda Gil, concebidos seguramente para ser vistos juntos, como los aquí señalados, y calificado el de ella a principios del siglo XX como “en la manera de Pantoja”⁴⁷. Dada su apariencia formal a través de fotografías, fueron pintados posiblemente por alguno de los pintores del entorno de Pantoja de la Cruz, y aunque en 1922 se encontraban en el palacio de Fernán Núñez de Madrid, desconocemos actualmente su paradero. Lo realmente interesante de estos dos retratos y de la efigie del marqués de Quirra es que ponen de manifiesto, como ya señaló esta misma investigadora, la “cortesización” de las élites valencianas, que vieron en sus correlativos de Madrid pautas estéticas susceptibles de ser imitadas.

Una vez abandonado el salón, el escribano continuó con las labores de inventariado en “la primera quadra, que és la quadra gran que està consecutivament a la sala”, es decir, la cuadra n.º 7 de la planta del palacio de los Medinaceli. Consecutivamente pasó a la alcoba de la marquesa y su hijo, en la que ya hemos reparado, y a otro aposento posterior, donde se encontró ropa de

de 1625. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517 y 2519. Fueron ordenadas por Gaspar de Tàpia, arcediano mayor y canónigo de la Seu de València y general administrador de los bienes de Joaquín Carròs de Centelles, hijo del I marqués de Quirra.

46. Sobre el retrato del conde de Villalonga, menos conocido que el de Lerma, véase: Aterido Fernández, Ángel. “Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de Pedro Franqueza y Esteve, I conde de Villalonga”, Iglesias, Carmen (dir.). *El mundo que vivió Cervantes*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2005-2006. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, págs. 469-470. Pedro Franqueza (1547-1614) fue secretario de Estado en tiempos de Felipe III, protegido del duque de Lerma y caballero de la Orden de Montesa. Murió preso en León después de que se le atribuyeran diferentes cargos, entre ellos los de corrupción.

47. Gil Saura, Yolanda. “«En la manera de Pantoja». Dos retratos inéditos de Laura Cervellón y Gaspar Mercader, barones de Buñol y Oropesa (ca. 1600)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n.º 85, 2009, págs. 445-460.

servicio de la marquesa y dos cajas de madera de ciprés, una con 36 vidrios “a modo de piràmides, boles, y de altres echures deffere-rens” y la otra con “setanta-cinch spills de vidre guarnits de ne-gre dels ordinaris, los quals espills en vidre solien estar clavats y acomodats en les parets de la dita quadra de la arcoba [de la marquesa]”⁴⁸. Seguidamente, dentro del conjunto de aposentos que articularían el cuarto de la marquesa, se prosiguió con otra habitación de su servicio, una cuadra en la que había uno de los más ricos ejemplos del mobiliario de la casa: “un escriptori, eo contador, cubert de vellut blau y a la part de dins de bronse molt curiosament obrat y pintat de or, plata y pavonat ab sos calaixets y son pany y clau”⁴⁹. También se hallaron en esta estancia dos cuadros grandes de temática religiosa, una imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* con marco y un *Cristo de Zalamea* sin él, am-bos propiedad de Jerónima de Calatayud⁵⁰, y las últimas pinturas de la colección del marqués de Quirra: siete óleos con las imá-genes de *Francisco Jerónimo Simón*, *Nuestra Señora del Rosario*,

48. Es decir, estos últimos espejos complementarían los cuatro ya clavados en la alcoba de la marquesa, dos grandes muy bien guarnecidos y dos pequeños con marcos de ébano. Como defendía la marquesa en la parte final del inventario, “los quatre espills que estan clavats en la paret de la arcova” eran suyos propios, “los quals li donà un capità francés”. Además, los 36 vidrios de diferentes formas debieron de formar parte del camarín de la alcoba. Muchos de estos curiosos objetos fueron vendidos en las almonedas, sobre todo en las celebradas el 16 de diciembre de 1624. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

49. A tenor nuevamente de las cláusulas finales, este escritorio pertenecía a la marquesa de Quirra, doña Jerónima: “lo escriptori, eo contador, cubert de vellut blau y a la part de dins de bronse, lo qual li donaren los pares de aquella per a son servici sens que entràs en conte de la sua dot”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.

50. De nuevo, en el inventario de 1624 la marquesa advertía que eran suyos propios, “los quals li donà y presentà a d’aquella en la vila de Madrid Gaspar de Ponç, del Consell de Hazienda de la Magestat del Rey Nostre Señor”. Ambas pinturas fueron vendidas el 16 de diciembre de 1624: “a Gaspar Canelles, un quadro gran sens guarnir ab la ymatge del Christo de Salamea, en dos liures”; “al mateix Gaspar Canelles, altre quadro gran y guarnit ab la imatge de Nostra Señora de la Pietat, en tres liures”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517. La Sagrada Imagen del Cristo de Zalamea se venera en el Hospital de la Quinta Angustia de Zalamea de la Serena (Badajoz) desde 1586: Cruz Sánchez, Pedro Javier. “Representaciones de exvotos en la estampa devota popular”, *Estudios de Patrimonio Cultural*, nº 3, 2009, pág. 15. La devoción al Cristo de Zalamea se difundió ampliamente en València con la llegada al arzobispado del Patriarca Juan de Ribera, quien había sido antes obispo de Badajoz (1562-1568). A la expansión de esta devoción por la península debió de contribuir el libro *Relación de la calificación y milagros del santo crucifijo de Zalamea* (Madrid: viuda de Alonso Martín, 1617), escrito por fray Francisco Barrantes Maldonado. Debe tratarse de este título el “libro de quartilla de la calificación y milagros del santo crucifijo de Salamea” que hemos podido documentar entre los bienes del marqués de Caracena en Madrid (1626), virrey de València entre 1606 y 1615. Véase: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Madrid (AHPM), Francisco Testa, Protocolo 2679, fol. 1.246v.

*Santa Eulalia, San Francisco, la Anunciación, el Bautismo de Cristo y un Cristo con la cruz a hombros*⁵¹. De hecho, la presencia de las imágenes de *Nuestra Señora del Rosario* y de *Francisco Jerónimo Simón* no hacía sino redundar en unos intereses devocionales que ya se habían puesto de manifiesto en su testamento publicado el 29 de octubre de 1624, en el que expresaba su voluntad de donar ciertas cantidades de dinero para el ornato de sus capillas en la Iglesia Parroquial de Nules y en la Iglesia de San Andrés en València, respectivamente⁵². Asimismo, por lo que atañe a esta última devoción, parece evidente que Cristóbal Carròs de Centelles se decantó por el grupo de partidarios que simpatizaban con el finalmente frustrado proceso de beatificación del sacerdote valenciano Francisco Jerónimo Simón, muerto en olor de santidad en 1612⁵³, uniéndose a personajes como el duque de Lerma que poseyeron imágenes del clérigo⁵⁴.

Los últimos bienes referenciados se localizaron en la segunda de las cocinas y en “les porchades”, estas últimas compuestas por tres aposentos que servían básicamente de guardarrropa, donde se encontró numerosa ropa de servicio del marqués, mobiliario y guarniciones de caballería⁵⁵. De entre estos bienes

51. También fueron vendidos en almonedas. El 7 de diciembre de 1624: “a mosèn Vicent Cañete, tres quadros grans guarnits, pintats a l'oli ab les ymages del Bateix de Nostre Señor, la Encarnació y Senta Eulària, en dotze liures”. El 10 de diciembre de 1624: “a mosèn Medina, un quadro gran ab lo ymatge de Nostre Señor ab la creu als muscles, en cinch liures y dos sous”; “a mosèn Vicent Ramon, un quadro ab la ymatge del pare mosèn Francés Geroni Simó, en dos liures”; “a mosèn Pedro Martines, un quadro guarnit ab lo ymatge de Nostra Señora del Rosari, en dos liures, tretze sous”. El 12 de diciembre de 1624: “a Jacinto Centelles, un quadro ab lo ymatge del pare seràfich sent Francés y un baül, en cinch liures”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517.
52. 1.000 reales castellanos para una lámpara de plata con las armas de los Centelles para ornato del altar de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Sant Bertomeu de Nules y 1.500 reales castellanos para ornato de la capilla de mosén Francisco Jerónimo Simón en la Iglesia de San Andrés de València por la ayuda divina que había recibido en la curación de dos enfermedades. AHNOB, Fernán-Núñez, c. 153-3, d. 32, sin foliar.
53. Sobre la guerra de imágenes que se desarrolló en València entre partidarios y detractores de su beatificación, véase este fundamental estudio: Falomir Faus, Miguel. “Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619”, *Locus amoenus*, n.º 4, 1998-1999, págs. 171-183.
54. Sobre los retratos de Simón que conservaba Lerma, véase: Schroth, Sarah. “A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III”, Schroth, Sarah y Baer, Ronni. *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*. Exposición celebrada en Boston, Museum of Fine Arts, 20 de abril-27 de julio de 2008. Durham, Nasher Museum of Art at Duke University, 21 de agosto-9 de noviembre de 2008. Boston, MFA Publications, 2008, pág. 105 y págs. 332-333, notas 70-71.
55. La cocina sería la identificada con el n.º 19 en la planta del palacio del duque de Medinaceli. Quizás los porches utilizados como guardarrropa se encontraban en el patio grande de la casa, espacio ocupado por las cocheras en 1797.

destacaban los nueve tapices muy viejos “ab la història dels dotze mesos de l’any”, unas cortinas con las armas del noble y un rico dosel también con su escudo heráldico cuyas telas le había vendido en 1619 Constantino Cernesio⁵⁶. Como ya hemos avanzado, el inventario se remataba con los enseres encontrados en la casa señorial del marqués de Quirra en Nules⁵⁷, un pobre conjunto patrimonial con 39 pinturas, la mayoría de ellas viejas, de las cuales solo se identificaron temáticamente 4 cuadros de los *Evangelistas*, 16 pinturas “de praderia” y dos vistas de ciudades, una de Barcelona y otra de Constantinopla. En conclusión, hecho este breve análisis de los inventarios de bienes *post mortem* del I marqués de Quirra y de los espacios donde estos se alojaron, la apreciación general que podemos hacer de ellos es, por una parte, la de unos ricos ajuares domésticos que permiten entrever los gustos artísticos e intereses devocionales de una época, y por otra, la idea de un lujo suntuario que va claramente en consonancia con la grandeza de una de las más importantes familias nobiliarias del Reino de València a principios del siglo XVII, la de los Carròs y Centelles. Finalmente, según se desprende del inventario *post mortem* del II marqués de Quirra en 1674, la afición por la reunión de pintura también había penetrado en el primogénito de nuestro protagonista, aunque los números no son muy elevados si tenemos en cuenta que el coleccionismo pictórico se había generalizado desde hacía años: 162 cuadros, de los que destacamos numerosos retratos de familiares, como los “deu quadros grans ab ses guarnicions negres al uso, pintats diferents presonatjes de la família del dit quòndam il·lustre marqués de Quirra y mullers de aquell” y los “quaranta quadros grans ab guarnicions negres modernes ab diferents pintures y presonatjes de la casa y decendència del dit quòndam senyor marqués de Quirra, que solien estar ans de la mort de aquell en

56. Los tapices fueron vendidos en almonedas el 16 de diciembre de 1624: “a l’il-lustríssim y exelentíssim señor marqués de Povar, nou draps de ras, eo troços, ab la història dels dotze mesos de l’any, en quatre-centes liures”. No obstante, se volvieron a subastar el 19 de diciembre de 1624: “a Gaspar Canellas, nou draps de ras, eo troços, ab la història dels dotze mesos de l’any, molt vells, en preu de tres-centes liures, deu sous”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517. El importe final por la compra de todas las ricas telas ascendía hasta las 4.250 libras. Fueron adquiridas el 4 de noviembre de 1619 y sirvieron para confeccionar un lujoso ajuar textil destinado a la cuadra grande del palacio y el aposento donde dormía el marqués. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2509.

57. “Una casa gran que eren tres o més cases, juntament ab la obra nova que havia mogut lo dit marqués, situada en lo carrer Major de la dita vila, que afronta ab lo dit carrer Major, ab lo carrer de la Sanch de Jesuchrist, ab cases de la herència de Francés Mora y ab dos forns de Mateu Ros”. ACCV, Protocolos, Vicent Gaçull 2517. Véase: Felip Sempere, Vicent. *Recull per a una història de Nules (Barcelona, 1977 - Nules, 2000)*. 2 vols. Nules, Caixa Rural de Sant Josep de Nules, 2000, vol. II, pág. 15.

la sala de dita casa”, pintura devocional, paisajes, un retrato del rey Carlos II, vistas de villas de Cerdeña y del marquesado de Quirra, “la entrada que se li feu quant anà a la isla de Sardenya”, emperadores, naturalezas muertas, etc., además de libros, tapices y otros ricos enseres⁵⁸.

58. Inventario de bienes de Joaquín Carròs de Centelles y Calatayud, II marqués de Quirra y I marqués de Nules, fallecido dos días antes del registro, que comenzó el 29 de noviembre de 1674 en el palacio de la calle Sagunto de València. Consultable en: AHNOB, Osuna, ct. 441, c. 3, d. 8.