

EL RETRATO DE DOÑA ANNA VICH, DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA, Y LAS JOYAS FEMENINAS DEL SIGLO XVI

En el Museo de Bellas Artes de Valencia hay un cuadro que representa a una noble dama valenciana del siglo XVI, Doña Anna Vich (Fig.1). Su imagen y la forma en que quiso ser representada y las brumas que envuelven a su persona, a su retrato y hasta al propio artista que la inmortalizó, son motivos suficientes para interesarse por una obra no por escondida menos enigmática y atractiva. Pero, y si esto no fuera suficiente, la escasez de pinturas que, en Valencia, puedan mostrar cómo era la joyería femenina del siglo XVI sería motivo sobrado para un detenido estudio de esta obra, ya que las palabras de los contemporáneos sólo permiten recordar lo que fue un pasado de esplendor para este arte. Así pues, y entre otros intereses, el retrato de Doña Anna Vich, puede servir de vehículo perfecto para acercarse a unas modas y unos modelos de alhajas que estaban en estrecho contacto con aquellos que se llevaban en la Corte y en el extranjero.

Con el n.º 496 del Inventario (GARÍN, 1955), el cuadro objeto del presente estudio forma parte de la llamada serie Vich dentro de la serie Murta, que representa a importantes personajes de esta familia de la nobleza valenciana.

ROLAND DE MOÏS

Roland de Moïis (Moys es la grafía de su firma en sus cuadros), al que se atribuye la autoría de la pintura objeto del presente estudio, era un pintor flamenco natural de Bruselas, en el Ducado de Brabante, como consta en la escritura del retablo del desaparecido convento de Predicadores de Zaragoza, fechada en 9 de agosto de 1589. D. Martín de Aragón, V Duque de Villahermosa, fue quien trajo a Moïis a España, junto a otro pintor flamenco, Pablo Schepers (Esquert) y Guillaume León, al regresar de un viaje a los Países Bajos, a finales de 1559, en el que acompañaba al rey Felipe II. Roland de Moïis fue un hombre selecto, con cierto éxito personal y económico lo



Fig. 1: Roland de Moïis. Doña Anna Vich y Manrique de Lara. ca. 1581/1582. Valencia. Museo de Bellas Artes

que le permitió (tratarse) «como caballero, teniendo siempre caballo a la estaca y su casa con la ostentación que merecía su ingenio: fue muy aplaudido y estimado de todos; (...) Eligió por patria esta nobilísima ciudad de Zaragoza. Murió dejando un pedazo de hacienda muy lucida dándola a una hija que tenía sola, dejándola casada con una persona de mucha estimación» (MARTÍNEZ, 1988, p. 218)

Su primera obra fechada corresponde a 1571, el retablo mayor del monasterio cisterciense de la Oliva, hoy en las Recoletas de Tafalla (Fig. 2). Por estas



Fig. 2: Roland de Moïs. *La Asunción*. Tafalla, Convento de las Recoletas

fechas, el pintor estaba aún al servicio del Duque de Villahermosa, y residía en Zaragoza, al igual que Pablo Scheepers, el otro artista a quien se encargó la obra. Sería el propio duque quien los avalaría, en febrero de 1572, en el contrato para pintar el citado retablo, y recibieron la primera paga de la obra mediante el propio D. Martín de Gurrea (MORTE, 1988).

Se sabe que tardaron bastante en cumplir con su compromiso; el mismo Scheepers murió (1578) sin haber concluido la obra y fue Moïs quien la acabó. Los avatares de la construcción del retablo se prolongaron casi veinte años, con sucesivas interrupciones e intervenciones de diferentes artistas, cuestión esta última que no aparece especificada en ningún documento, por lo que resulta complicado adscribir de forma fehaciente las partes del retablo que corresponden a cada uno. Para C. Morte (MORTE, 1988 pp.186, 187) a estos problemas se le añadirían otros que dificultan el estudio del retablo. Aunque la obra fue contratada en 1571 por Moïs y

Scheepers, algo sucedió en 1574 ya que el escultor Juan Rigalte, encargado de la talla, hace un requerimiento a estos pintores que debían haber cumplido con su compromiso en 1575, pero la obra no se entrega por falta de pago del monasterio en los plazos convenidos. En 1582 se desplaza a Zaragoza el padre Miguel de Chavarri, para tratar con Moïs de la terminación del retablo, retablo que se hallaba deteriorado y con algunas piezas arregladas o hechas de nuevo por Francisco Metelín y Antonio Galcerán, sin que se especifique cuáles. La obra la concluiría Rolan de Moïs en 1586, ya que la fecha de 1587 que figura en ella se refiere a su colocación.

No es sencillo determinar la participación de cada uno de los pintores ligados al conjunto de La Oliva. De Scheepers no se ha podido identificar obra segura. Metelín y Galcerán pertenecían al taller de Moïs y según Morte su participación en el retablo sería en «tareas muy secundonas» (MORTE, 1988 p. 187), pero casi todos los estudiosos coinciden en considerar que los tres lienzos centrales corresponden a Roland de Moïs, pues el estilo es tan uniforme que es evidente que se trata de una obra de un mismo autor. Entre las piezas de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia se conserva una de este artista. Titulada *Asunción de la Virgen* (51x 35), está realizada a pluma y aguada gris oscura, albayalde con ligeros toques de óleo (ESPINÓS, 1991). Se trata de un dibujo preparatorio del lienzo correspondiente a la *Asunción* del citado retablo que ocupa el centro del primer cuerpo. El paralelismo que guarda la obra valenciana con la del monasterio de La Oliva «...es total. Aunque en el lienzo se muestre más cercano al movimiento florentino, en el dibujo se deja ver mejor la dureza y estilización del manierismo flamenco» (ESPINÓS, 1975 p. 411) lo que podría ser una prueba más para demostrar su autoría en lo referente a estas tres piezas centrales del retablo antes mencionado.

Esta escena de la vida de María está concebida con la grandiosidad digna del enorme tamaño del lienzo. Angulo la compara con la *Asunción* que, años más tarde (1587), haría Zúccaro para el retablo mayor de El Escorial, y considera que la del flamenco tiene más movimiento, amplitud y alegría en su interpretación que la del italiano. Completan la obra una *Adoración de los Reyes* y un *Nacimiento*, a ambos lados de la *Asunción*, y en el segundo cuerpo, la *Coronación de la Virgen*, a cuyos lados aparecen arrodillados los patronos de la Orden, S. Benito y S. Bernardo.

El tema de la *Asunción* lo repetiría otras veces con escasas variantes. Una de ellas es el *Retablo de la Asunción* de la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra), que se encuentra en la capilla fundada por Luis Enríquez Cervantes de Navarra, y en la que aparecen arrodillados ante la Virgen el donante, San Luis, rey de Francia y San Francisco de Paula.

El retablo mayor del monasterio de Fitero también se sabe obra de Roland de Moïs y, junto al de Tafalla, son los únicos que se conservan completos. Fue contratado en 1590, pero su muerte poco después de recibido el encargo, le impidió terminarlo. Documentado por José Ramón Castro, el retablo se concertó en 3000 ducados. Restos de otros retablos son dos óleos sobre tabla, *San Juan Bautista* y *María Magdalena*, que debieron de pertenecer al retablo mayor de la iglesia parroquial de Codos (Zaragoza), que tienen enorme relación con los modelos del retablo de Fitero. Además de las obras citadas, todavía se conservan otras de temas religiosos, como una *Adoración de los Reyes*, en el Museo de Zaragoza, precedente de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de Zaragoza, y otra gran tabla con el mismo tema realizada para su capilla funeraria, o la *Crucifixión* de la Colección Montserrat. Como se puede observar, las composiciones y tipos de su pintura religiosa son reiterativos. El ideal contrarreformista y una síntesis de influencias flamencas e italianas, sobre todo tizianescas, serán constantes en la obra de Moïs por lo que se refiere a este género pictórico.

Sin embargo, lo que le ha dado más fama a Roland de Moïs han sido sus retratos, «maravilloso retratador» como lo define Jusepe Martínez (MARTÍNEZ, 1988 p. 218).

El Duque de Villahermosa debía de ser un caballero con profundos intereses intelectuales, Felipe II le llamaba «el filósofo aragonés», y sus conocimientos e inquietudes no eran desdeñables para su época y posición. Educado en la Corte y por su tío, el cardenal Don Pedro Sarmiento, la lectura y estudio de los clásicos le permitieron su formación humanística, prueba de ello es la obra *Discursos de Medallas y Antigüedades*, por D. Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, conde de Ribagorza, sacados a luz por la Excelentísima señora doña María del Carmen Aragón Azlor, actual duquesa del mismo título, publicado en Madrid en 1902. (cit. en IGUAL ÚBEDA, 1930-31). Su larga estancia europea (1554-59), en la que desempeñó actividades diplomáticas y militares, le permitió conocer los centros artísticos más importantes



Fig. 3: Roland de Moïs. Don Alonso Felipe de Aragón, primer duque de Villahermosa. Pedrola (Zaragoza). Palacio Ducal

de la época, como Roma y Flandes, y sus conocimientos e inquietudes le llevaron adquirir numerosas obras de arte. En su testamento de 1578 se comprueba cuán interesante y variada era su colección, cuyas antigüedades tenían la más diversa procedencia, y su interés no era el de la mera propiedad, sino también el de su estudio, como lo demuestran sus *Discursos* citados anteriormente. No se conocen las obras de su colección de pinturas, pero sí su gusto por este

arte, probablemente la causa de su mecenazgo para con artistas como Moïis y Schepers, «famosos pintores, el uno en retratos y el otro en historias, para adornar su palacio y casa de campo» (MARTÍNEZ, 1988, p.216) Su esposa era Doña Luisa de Borja y Aragón, nacida en Gandía el 19 de agosto de 1520, y hermana de San Francisco de Borja. En 1540 contrajo matrimonio con el duque. Era una mujer de elevada condición intelectual que mantuvo correspondencia con San Ignacio de Loyola, Santo Tomás de Villanueva, San Pedro de Alcántara, San Luis Beltrán, el Beato Nicolás Factor y el propio Papa Paulo III, de quienes conservaba cartas y sermones. Fue conocida como escritora y de ella se citan «dos *Oraciones*, una para la mañana y otra para la tarde, escritas con palabras llanas y sencillas (...) pero que esconden elevados sentimientos y revelan el deseo de sus grandes virtudes. Fueron publicadas por el P. Muniesa, en la vida de esta señora. *Paráfrasis del cántico del Magnificat*, es la otra obra de Doña Luisa Borja» (ESCOLANO y PERALES, 1880, p. 703).

LAS GALERÍAS DE RETRATOS

El trabajo de Moïis para el noble consistió en hacer una galería de retratos de sus antepasados (Fig. 3), sacándolos de originales antiguos, así como el del propio D. Martín y el de su esposa. El aprecio por las colecciones de pintura, nacida en la segunda mitad del siglo XVI, está relacionado con las inquietudes artísticas del propio monarca. La idea de la antigüedad de la alcornia, típica de la mentalidad aristocrática está en la base de estas series de retratos en que las familias querían ver reflejada su historia (CHECA, 1993) y se propagaron no sólo entre la alta nobleza, sino también entre la llamada nobleza de toga, pero también entre los acaudalados comerciantes y gente rica no perteneciente a la nobleza, aunque deseosa de acercarse a ella. En este afán recopilador eran indispensables las galerías de retratos, que en el caso de la nobleza representaban a miembros de la familia del propietario, pero que entre las clases inferiores no eran sino personajes de lo más variopinto. La finalidad de estos cuadros consistía en equiparar al dueño de la casa con los grandes prohombres de la historia, al modo del mercader aragonés Gabriel Zaporta, que en el patio de su palacio mandó colocar su retrato, vestido con una armadura que probablemente nunca usó, intercalado junto a los de Carlos I y Felipe II (GUERRERO MAYLLO, 1993). Evidentemente éste no era el caso de D. Martín de Gurrea, pero en ambos podemos

encontrar un mismo deseo de perpetuarse en el futuro y de integrarse en el pasado, que hace a ambos hombres semejantes y ejemplos de un común comportamiento social.

La galería de retratos encargada por el señor duque «animó a los diputados del Reino de Aragón a tener su museo de la memoria en la Diputación, en un momento delicado para las instituciones políticas aragonesas» (MORTE, 1988, p.188). En 1578, Moïis recibirá el encargo de pintar los cuarenta retratos de los Justicias de Aragón, para las casas de la Diputación del reino de Zaragoza.

Los retratos de la casa de Villahermosa son diez de cuerpo entero y, según dice Igual Úbeda, estuvieron en primer lugar en Zaragoza, más tarde pasaron al monasterio de Veruela, protegido de esta familia, y posteriormente a Madrid (IGUAL ÚBEDA, 1930-31). La llegada de esta serie a la capital, se produjo en 1835, debido a la exclaustración del monasterio. Los cuadros fueron recuperados por la familia y trasladados al palacio ducal de Madrid, y en 1970 fueron depositados en Pedrola. «De esta serie de retratos se han identificado diecisiete, pero no todos se deben a un mismo pintor. Uno, de don Alonso de Aragón (14115-86), hijo del rey Juan II y fundador de la casa ducal de Villahermosa, se conserva en el castillo de Cortes (Navarra). Trece en el palacio ducal de Pedrola (Zaragoza). Uno, de Don Fernando de Aragón y Borja se localiza en el Museo de Bellas Artes de Valencia y otros dos, del personaje anterior y de su esposa Doña Juana de Pernstein, en la Galería de Bohemia Central de Praga.» (MORTE, 1990, p.165).

Para Angulo, Roland de Moïis, es probablemente el primer pintor de retratos que trabajó en Aragón durante la segunda mitad del siglo XVI. Su protector, D. Martín de Gurrea, le hizo pintar a sus antepasados tomando como modelos retratos antiguos «los cuales eran de manera muy seca y de poco dibujo, más él los redujo a la moderna con tanta gracia y bondad, sin defraudar el parecido, que parecía que los había sacado del mismo natural» (MARTÍNEZ, 1988 p.218). Los personajes representados están de pie, vistos de tres cuartos sobre fondo neutro, según los modelos de Antonio Moro y de Sánchez Coello. Su relación con Sánchez Coello, «correspondióse mucho con nuestro Alonso Sánchez» (MARTÍNEZ, p.219, 1988), y el hecho de que los dos fueran importantes retratistas con gusto y esmero por los accesorios, ha planteado algunos problemas en cuanto a atribuciones (IGUAL ÚBEDA, 1930-31).

La influencia de Tiziano en Moïis la comentan muchos de los estudiosos de su trabajo, «en esto imitó mucho al Ticiano» (MARTÍNEZ, 1988, p. 218). En el retablo de la Oliva, Angulo observa que el hecho de que la posición de la Virgen en el lienzo de la Asunción, sea de pie, y no sentada como en el de Zúccaro, es de clara influencia tizianesca. La sombra de Tiziano la ven otros como Carderera que, respecto a la colección de retratos de Villahermosa, dice que «son recomendables por su colorido tizianesco», o como José Ramón Mélida, que aprecia «un sabor tizianesco» en sus obras (IGUAL ÚBEDA, 1930-31 p. 128). Para Camón Aznar la influencia italiana en el arte de Moïis es sólo superficial, y considera que su papel en la pintura aragonesa es semejante al de Pedro de Campaña en Sevilla. El ímpetu expresivo, las caracterizaciones vigorosas y personales, la preocupación por la personalidad del retratado más que un sentido estricto de la belleza, son algunas de las particularidades que le definen. Aunque sus retratados adolecen de una gestualidad estereotipada propia de las normativas del género, se observa en sus una franca tendencia a la búsqueda de una espontaneidad, que a veces logra, aunque sólo sea con la expresión de una mirada, como es el caso de nuestra *Doña Anna Vich*. El vigor y el estilo de sus retratos han hecho que algunos de ellos se hayan atribuido a otros artistas, pues a veces sus obras no están firmadas, como es el caso de algunas de la serie de Villahermosa y las de la serie Vich.

De la gracia y la pericia con que Moïis cumplió los deseos del duque, son ejemplos las obras que han quedado, pero también los numerosos encargos que recibió y la clientela tan escogida que llegó a tener. «No hubo en aquel tiempo persona de cuenta que no se hiciera retratar de su mano, y en particular las damas, porque tuvo tal gracia, que sin casi sombras los hacía muy parecidos. (...) en aquel tiempo no se tenía por hombre de consideración al que no se hiciera retratar de su mano; por eso se hallan infinitos: no se dignó de hacer retratos de gente ordinaria, teniéndose a menos de emplear sus manos en semejante gente, aunque le repagasen» (MARTÍNEZ, 1988). En 1583 pintó una serie de retratos para Don Martín de Bolea y Castro, señor de la Casa de Siétamo, y en 1585 recibió un encargo del Duque de Híjar y pintó a *Don Pedro Fernández de Híjar*.

LA SERIE VICH

Dentro de este gusto por las galerías de retratos se encuadra la serie de los Vich. Elías Tormo los identifica como de Antonio Stella o de Roland de Moïis

(TORMO, 1932), pero lo cierto es que no van firmados, y los estudios posteriores se han decantado por Roland de Moïis. Su parentesco con la obra de Tiziano y del propio Coello, la fama de buen retratista de la que ya se ha hablado, y sobre todo por su relación con la serie de Villahermosa, relación que el propio Tormo considera, serían las pruebas de su posible autoría.

Varias son las preguntas que se pueden hacer ante los retratos de la serie Vich, del que forma parte el de Doña Anna, y por supuesto ante el de ella misma. La primera sería que, aunque la pericia del flamenco fuera el motivo de recibir este encargo, cómo se explicaría la conexión entre el artista y la familia valenciana de los Vich. Tradicionalmente se ha utilizado una relación familiar entre el Ducado de Villahermosa y los barones de Llaurí, sin embargo, y a pesar del laberinto enmarañado que constituyen los parentescos entre las familias nobles de la Corona de Aragón, el estudio genealógico de éstas no permite establecer de forma fehaciente un parentesco, que sí existe entre los Borja y el ducado de Villahermosa, ya que, como se ha señalado anteriormente, Doña Luisa, la esposa de Don Martín, era una de ellos. Los Borja sí que tienen una cierta relación familiar con los Marrades. Juan Marrades «siendo familiar del cardenal Rodrigo Borja (que después ascendió al Pontificado) fue canónigo y chantre de la catedral-iglesia de Segorbe y obispo de ella en 1498» (ESCOLANO, 1879, p.476). Estos Marrades o Marradas, como se verá, emparentarán con los Vich. Es más probable que el vínculo que permitió a Roland de Moïis pintar estos retratos fuera de tipo amistoso y «cortesano». En efecto, el ducado de Villahermosa lo recibe un hijo natural de Juan II de Aragón y Navarra, Don Alonso, quien tendrá hijos legítimos y naturales. Muertos los primeros sin descendencia, el ducado se une a la casa de Ribagorza a través de Juan de Aragón, el primogénito de entre los no legítimos, que nace en 1457 y se cría con Fernando el Católico en la Corte, y cuyo hijo será Don Alonso Felipe de Aragón y Gurrea, padre de Don Martín de Gurrea y Aragón, que se convierte en IV Duque de Villahermosa al extinguirse la línea legítima de sucesión (GARCÍA CARRAFFA, 1954, pp. 239-241). Si se rastrea la genealogía de los Vich, se observa que Don Jerónimo Vich i Valterra (1459-1534) es contemporáneo del conde de Ribagorza y reside en la corte del rey Fernando el Católico, del que llegará a ser embajador en el Papado. Sería lógico que se estableciera entre ambos una relación que no tenía por qué



Fig. 4: Palacio del Embajador Vich en Valencia. (Publicado por M. Sanchis Guarner, *La ciutat de Valencia*. Valencia, 1976)

desaparecer con sus descendientes. No hay que olvidar, además, que el Ducado de Villahermosa era uno de los tres únicos ducados correspondientes a la nobleza valenciana, y que, Don Martín de Gurrea, aunque había nacido en Pedrola (Zaragoza), se había casado con una Borja, cuyo ducado, el de Gandía, tenía que tener relación con la baronía de Llaurí, debido a la cercanía de ambos territorios y a la propia estructura piramidal de la sociedad aristocrática bajomedieval.

Otra pregunta que intriga es quiénes son estos personajes. La serie está compuesta por ocho retratos, no todos pintados con igual fortuna. Don Luis Vich i Ferrer, hijo de Don Jerónimo Vich i Valterra y de Doña Violant Ferrer, es uno de ellos; su nombre, su edad y el año en que fue pintado (1581), aparecen en el cuadro. Lo mismo sucede con el de su esposa, Doña Mencía Manrique de Lara. El de Doña Anna Vich lleva su nombre impreso. Sería lógico que, siendo un conjunto de obras de la familia, toda ella quedara representada: los padres y sus hijos. De hecho,

los retratos de los varones llevan la misma magnífica armadura, probablemente la de su casa, y algunos, las preciadas insignias de la Orden Militar a la que pertenecen, lo que sirve para una posible identificación. Sin embargo, los hijos de Don Luis y Doña Mencía fueron siete varones y una mujer, y de los primeros sólo quedan en el Museo de Bellas Artes de Valencia un total de cinco. Los avatares que sufrieron los retratos podrían explicar su ausencia.

Por lo que respecta a Doña Anna, era la única hija de Don Luis y de Doña Mencía, nieta por tanto del Embajador Vich (MOGROBEJO, 1997). pero no era la esposa de Baltasar Marrades, como se ha venido diciendo erróneamente, desde Tormo hasta Garín (TORMO, 1932 pp.60-61; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1955 p. 153), sino su madre. Anna Vich se casó con Gaspar de Marrades, señor de Sallent, y de esta unión nace Don Baltasar, al que en su retrato de la serie Murta se le nombra como Baltasar de Marrades y Vich. Escolano lo dice claramente: «En nuestros días don Gaspar Marradas, señor de Sallent, hubo en su mujer dona Anna Vich, tres hijos, que son (...) Y finalmente don Baltasar Marradas, del hábito de San Juan, comendador de Belver en Aragón, que aún vive, sirvió primero al rey de España de capitán; y después con sueldo del mismo rey sirvió al emperador de Alemania en las guerras de Hungría y Bohemia, de coronel, maese de campo y de su consejo de guerra.» (ESCOLANO, 1879 p.479). La obra de Escolano es de 1611, de ahí que considere a don Baltasar como contemporáneo suyo. El retrato de Doña Anna sería de c. 1581/82, mientras que el de Don Baltasar pintado por Ribalta es posterior y la inscripción que aparece en él dice, entre otras cosas, que fue «un famoso general en servicio de los emperadores Matías y Fernando II», monarcas correspondientes al primer tercio del siglo XVII, y las luchas en las que intervino formaban parte de todo el complejo entramado político de la Guerra de los Treinta Años.

Por tanto, cabe afirmar que Don Luis Vich i Ferrer, hombre de su tiempo, siguiendo una moda muy de la época como ya se señaló anteriormente, encargó una galería de retratos a Moïis porque conocía la que había realizado para el duque de Villahermosa. Estaba constituida por los retratos del propio Don Luis y su esposa Doña Mencía, y por los de sus hijos e hija, Doña Anna. La colección se componía de diez obras, de las que en el Museo se encuentran sólo ocho. Estos cuadros estaban expuestos en su residencia valenciana, el bello palacio del Embajador



Fig. 5: T. Pérez. Convento de la Murta en Alcira
(Publicado por G. Escolano y J.B. Perales,
Décadas de la historia y reyno de Valencia, Valencia, 1879)

Vich (Fig. 4), su padre, por otro lado lleno de toda clase de objetos artísticos de gran valor.

Sin embargo, la serie Vich del Museo de Bellas Artes de Valencia no ingresa procedente del palacio del embajador, sino del Monasterio de la Murta (Alzira) (Fig. 5). Este monasterio jerónimo era uno de los lugares protegidos por los señores de Llaurí. De hecho, Don Luis se refugió allí con toda su familia huyendo de una de las terribles pestes que periódicamente azotaban Valencia, y un hijo suyo, Juan, el futuro obispo de Mallorca, nació allí. Pero fue Don Diego Vich i Castellví, nieto de Don Luis, quien estableció unos lazos indelebles con el monasterio. A mediados del siglo XVII la Murta se encontraba en un lamentable estado. El antedicho Don Diego, viudo y sin hijos, último señor de la baronía de Llaurí (con él se acabaría la dinastía de los Vich por línea masculina, para pasar a la familia de los Manglano, que a partir de este momento antepondrían a su apellido el de Vich), gastó grandes sumas en la reparación del monasterio, a una de cuyas celdas se retiró para pasar el resto de sus días y ser allí enterrado. A este refugio se llevó, entre otras piezas, una colección de pinturas (Apéndice A). Todos los estudiosos (ESCOLANO, 1879; LLORENTE, 1889; BARÓN DE ALCAHALÍ, 1897; ORELLANA, 1930; TORMO, 1932), al hablar de esta serie de pinturas hacen referencia directa a los retratos de varones ilustres encargada por Don Diego y que éste donó al monasterio:

«En el monasterio de Nuestra Señora de la Murta, cerca de Alcira, hay 31 retratos de varones eminentes de la Ciudad y Reyno de Valencia, todos de mano del Juan Ribalta, a quien se los mandó pintar

D. Diego Vich, como este mismo lo expresa en la carta con que los remitió a dicho monasterio expresando ser parte de la mayor colección que pensó hacer de Varones ilustres de este Reyno, con efecto les dio en el año 1641, y después el resto de su hacienda al mismo monasterio, donde yace enterrado (...) Y aunque en la carta sólo dice 28, y ai llevo mencionados 31 es porque después de la remeza hubo de mandar pintar los tres últimos y darles, como dio otros muchos que se refieren en el dicho su testamento y en el Diario de Valencia al día 25 de Mayo de 1791. Y por quanto a más de dichos 31 (aunque los refiere con otro orden) menciona otras pinturas de Ribalta que igualmente dio a dicho monasterio (...) y en suma, según dicho Diario, lo que dio de pintura dicho Don Diego, de varias manos, y todas excelentes, eran 62 piezas, pues a más de los Ribaltas había de Paulo Bril, del Bazán, del Flamenco Andrés, de Alberto Durero, como se manifiesta en dicho Diario, y los dos días siguientes» (ORELLANA, 1930 pp. 125-126).

La serie Murta, como se conoce a estos cuadros de varones ilustres atribuidos a Ribalta, es del siglo XVII, y la serie Vich, de finales del siglo XVI. Constituían dos colecciones distintas, aunque ambas estuvieran en el monasterio y ambas procedieran de la familia Vich. Mientras que como se ha señalado, en todas las fuentes nunca se omite el citar la existencia de estas obras ribaltescas, las pinturas de Moïs no corren la misma suerte y no son mencionadas de una manera directa por esas mismas fuentes consultadas.

La estancia de estas series en el monasterio de Alzira se interrumpe hacia 1820, cuando, en ocasión del Trienio Liberal, se produce un primer intento de desamortización de los bienes eclesiásticos y los bienes de la Murta ingresan en depósito en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que es la que en estos momentos custodiaba el Museo. Sin embargo, en 1821 las obras no se encontraban aún en él, actuación que reclama el académico Borrull y Vilanova en un discurso que pronunció en la propia Academia (BORRULL Y VILANOVA, 1821). Será en el año 1823 cuando entren estas obras en el Museo a través de la Academia, su depositaria.

EL RETRATO DE DOÑA ANNA VICH

Durante el último tercio del siglo XVI, el proceso renacentista de toma de conciencia de la individualidad había llegado a su plenitud. El retrato no necesitaba recurrir a la ficción del donante ni a su inserción dentro de un contenido religioso para adquirir carta de naturaleza artística. Ya se ha hablado



Fig. 6: Sofonisba Anguissola.
(Con anterioridad atribuido a Sánchez Coello). Felipe II.
ca. 1575. Madrid, Museo del Prado. Obsérvese la austeridad
del atuendo, sólo el Toisón de Oro sujeto con cordón de seda
negra, altera la sobriedad de sus ropajes.

de la difusión de las colecciones pictóricas con las imágenes de antepasados ciertos o inventados. Lo importante, dice Pérez Sánchez, «no era el parecido, ni siquiera la realidad del retratado, sino la genealogía» (PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 p. 220). Sin embargo, sí que se puede observar una cierta diferencia entre los retratos masculinos y femeninos. Mientras que los primeros tienden cada vez más a una sobriedad en la indumentaria, no extraña a la representación oficial del monarca Felipe II⁽¹⁾ (Fig. 6), las imágenes de las mujeres se caracterizan por el lujo de sus telas y la riqueza de sus joyas. En ellos, la austeridad se relaciona con el rango, mientras que en ellas el boato es símbolo de su pertenencia a una clase elevada (Fig. 7).

«Por encargo o por decisión propia, un pintor se dispone a reproducir en efígie la realidad de tal o cual persona ¿Qué es lo que entonces tiene ante sí?

(...) al iniciar su obra, el buen retratista tiene una vida personalmente humana -a la postre, una intimidad expresada en un cuerpo, y de modo muy especial en una actitud, en un *indumento*. Y un rostro» (LAÍN ENTRALGO, 1994 p. 43). Un retrato, pues, no muestra nunca una imagen casual, y menos, si como en el caso de Doña Anna Vich, se trata de una aristócrata que encarga su representación a un artista a quien paga para que su persona sea inmortalizada.

Aparece Doña Anna de medio cuerpo con jubón y basquiña cubierta por ropa o galera de cuello levantado por detrás. Cubre su cabeza con toca de cabos y la lechuguilla que rodea su cuello sube hasta rozar el borde lateral de las orejas, sin cubrirlas, al



Fig. 7: Anónimo. Dama ca. 1585. Madrid, Museo del Prado
Las alhajas que la adornan son las típicas de una dama noble
de finales del siglo XVI. Como Doña Anna lleva gorguerin con
pinjante, doble sarta de perlas, botones, cintillo y sortijas
Obsérvense los herretes sujetos con cintas de seda blanca

(1) Pérez Sánchez (*op. cit.*), relata una anécdota de Carducho acerca de un villano rico llamado Pedro Gardo que se retrata en un retablo, vestido de negro cuando de ordinario no lo hacía así. El ir de negro daba «gravidad, seriedad y compostura».



Fig. 8: Alonso Sánchez Coello. Doña Juana de Portugal. c. 1557. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Viste lechuguilla y toca de cabos semejante a la de Doña Anna, como ésta, las puntas de gasa se recojen en un pinjante que, en el caso de Doña Juana es una miniatura del rey

igual que la toca. El uso de ésta y el tamaño de la lechuguilla son datos de relevancia que permiten datar el retrato, ya que esta indumentaria es la típica de las damas nobles de finales del siglo XVI (BERNIS, 1990) (Fig. 8). Pero lo que llama la atención en su atuendo son la belleza y la calidad de las joyas que lleva, que convierten su retrato en un documento de gran valor para acceder a las formas de la orfebrería civil de este siglo, dado que la mayoría de estas piezas se han perdido ante la dificultad de resisitir a los cambios de la moda y el gusto, a las rapiñas, y a las ventas en momentos de dificultad económica.

Durante el quinientos se creó un estilo cortesano que se difundió por toda Europa, y en la creación de este estilo la monarquía española y su Corte tuvieron una participación fundamental. No hay

que olvidar que la importancia de la corona española hacía que los gustos de nuestros reyes y príncipes dictaran modas. Los intercambios de joyas y de joyeros, la intervención en el proceso de diseño de las piezas de pintores y escultores⁽²⁾, la llegada masiva de oro y plata, pero también de piedras preciosas procedentes del continente americano⁽³⁾, y el desarrollo de los Gremios de Joyeros, favorecieron el auge de esta actividad artística, auge al que tampoco fue ajeno el gusto por el lujo de una burguesía enriquecida, que pretendió competir con la aristocracia mediante la ostentación de sus riquezas.

Una característica de la joyería del siglo XVI es su perfección y calidad técnica. Este afán por la calidad de la pieza es posible que fuera la causa de la aparición de libros cuyo contenido era el de explicar los distintos métodos de tallado de las piedras, el trabajo del oro y de la plata, como es el caso de la obra del español Juan de Arfe (ARFE, 1572). Otra de sus características es su cromatismo, que se conseguía no sólo mediante la combinación de diferentes gemas en una misma pieza, sino también con el abundante uso del esmalte del tipo *champlevé*, el más común en aquella época. Doña Anna, lleva un collar de cuello de oro esmaltado con diversas piedras engarzadas, probablemente rubíes, esmeraldas y topacios, que alternan con perlas.

Las tallas más utilizadas son: la de tabla de fondo, con la cual queda una mesa cuadrada o rectangular, con un bisel oblicuo recto, que era la más usada para las esmeraldas, y la talla en rosa, con ocho y, más raramente, dieciséis facetas, antecedente de la talla en brillante. Pero también es muy abundante la talla en forma de pirámide, con lo que la piedra adquiere una forma triangular (uno de los anillos de Doña Anna lleva la piedra tallada de esta forma), muy usada en diamantes. Las piedras en cabujón pulido, una forma de engaste en la que la piedra queda embutida, también era muy común, y es que la finalidad de la talla no era la de obtener la máxima luminosidad o el mayor brillo, sino la de conservar el mayor tamaño posible de la gema.

(2) Gianpaolo Poggini, medallista favorito de Felipe II, y Giacomo da Trezzo, grabador, joyero y escultor, fueron protegidos de los reyes españoles. Holbein y Durero diseñaron bellas piezas y Cellini puede servir de magnífico ejemplo de sincretismo artístico.

(3) La llegada masiva de esmeraldas americanas, «esmeraldas nuevas», provocó su bajada de precios y su menor consideración con respecto a las «esmeraldas viejas», que eran las de origen hindú.

Todas las piedras preciosas y semipreciosas conocidas podían engarzarse en una joya, pero si había una que fuera la protagonista indiscutible esa era la perla. Grandes, medianas, pequeñas, diminutas perlas como granos de arroz («perlas mostaza»), redondas, «de pera», de lágrima, barruecas, todas se utilizaban y se engastaban en todo tipo de piezas o se llevaban bordadas en los vestidos y velos. (Doña Anna lleva un collar de perlas de tamaño mediano, perlas en el collar de cuello y perlas mostaza adornando su toca de cabos).

Una de las funciones de las joyas era adornar los vestidos de las grandes damas. La *chapería* tuvo una larga tradición y consistía en un conjunto de numerosos elementos metálicos, normalmente menudos que se colocaban formando secuencias o salpicados (ARBETETA, 1998). Era muy frecuente incrustar y bordar perlas y piedras sueltas en los ropajes, pero también se fabricaban unas piezas que tenían esa función específica, los *botones* (Fig. 9). Eran éstos unas

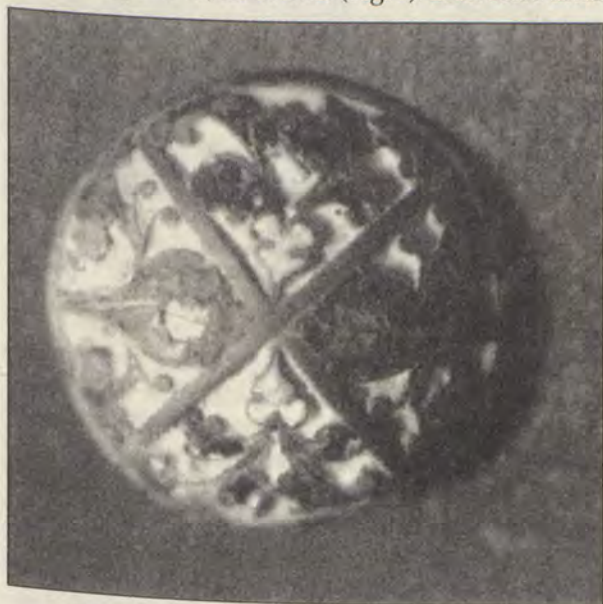


Fig. 9: Botón. Siglo XV. Bronce dorado esmaltado. 3 cms. Madrid, colección particular

piezas hechas de oro, esmaltado o no, o de plata o bronce sobredorado, cuya forma distintiva era la circular y se solían llevar cosidos al vestido, como podemos observar en el retrato de Doña Anna Vich. Avanzando la centuria se pondrán también muy de moda los *herretes* y las *puntas* o *cabos*, que son piezas de forma triangular o cuadrangular que se suspendían mediante lazadas de seda. Otras veces, las



Fig. 10: Botón. 1610-1622. Oro, esmalte y esmeralda 1'6 x 1'7 x 0'9 cm. Madrid, Museo de América

piezas que conformaban los collares y cintillos, provistas de pasadores, se podían separar para aplicarlas a los vestidos. Se pueden distinguir de los botones propiamente dichos, porque su forma es en *S* (Fig. 10), o cuando menos no exactamente circular como es el caso del botón.

La toca de cabos fue el tocado más genuinamente español durante la segunda mitad del siglo XVI. Estas tocas, tupidas o transparentes, cubrían la cabeza y la parte posterior del cuello, caían sobre el pecho en dos puntas o *cabos* que se unían con un joyel, como se puede atisbar en el retrato de Doña Anna. De estas tocas había dos modalidades, una que dejaba al descubierto la frente, y otra, como la del retrato valenciano, que avanzaba hacia delante con un rehundimiento en su parte superior, y que en el caso de nuestra dama se adorna con *chapería* y perlas mostaza. La toca se retuerce cuando resbala sobre sus hombros, mediante un hilo o cadenilla de oro que acaba de enriquecer todo el conjunto.

Lleva, Doña Anna, sortijas en todos los dedos de ambas manos, excepto en el anular, siguiendo una costumbre muy difundida en su época. Todas llevan piedras engarzadas. La del pulgar de su mano derecha es de aro plano, con piedra cabujón en un



Fig. 11: Sortija Finales del siglo XVI y principios del XVII
Oro esmaltado y turquesa. 3 x 1 cm.; 2'3 de diámetro
Madrid, Museo Cerralbo. (Publicado por L. Arbeteta, 1998)



Fig. 12: Sortija. 1580-1600. Oro, esmalte y carneola
0'9 x 0'8 cm.; 2'5 cm. de diámetro. Madrid, Museo
Arqueológico Nacional. (Publicado por L. Arbeteta, 1998)

engaste decorado con pétalos, muy semejante a la de su índice, aunque ésta con piedra tallada con talla pirámide (Fig. 11). Por lo general, los anillos solían llevar un engaste rectangular (Fig. 12), de caja alta, con laterales en festón. El aro solía ser plano

con cartones, volutas y habitualmente de oro y esmaltes. A menudo se utilizaban los sellos, que llevaban, en los camafeos y entalles que los componían, emblemas heráldicos, signos cabalísticos y mágicos, o efigies de personajes griegos y romanos⁽⁴⁾.

Las *manillas* o *pulseras* se lucían, hasta el siglo XVIII, por pares. Doña Anna lleva una en cada muñeca, y su diseño y las piedras que la componen indican que formaría aderezo con el collar de garganta, cosa por otro lado muy común.

El *cinturón* o *cintillo* es una de las joyas de tronco. Como su nombre indica, se ponían en el talle para enmarcarlo y caían hacia delante. A menudo formaba aderezo con el gorguerin. De estos cintillos podían pender toda suerte de pinjantes y elementos diversos, como por ejemplo relojes.



Fig. 13: Benet Bernux. Prueba de pasantía. Tres de Marzo de 1586. Dibujos de piezas y entrepiezas para collar o cintillo
Barcelona. Museo de la Ciudad

Una alhaja indispensable para una dama era el *collar de hombros*. De mayor tamaño que los gorguerines, colgaban de los hombros y llegaban hasta la cintura. Solía ser una o varias cadenas de oro o, como en el caso del retrato del presente estudio, una sarta de perlas. Las de Doña Anna son redondas y de tamaño mediano/grande, más o menos de 7 u 8 mm.

Los collares realizados a partir de eslabones intercambiables, las *piezas* y *entrepiezas*, *pasos* o *pasillos* (Fig. 13), fueron el tipo de joya que menos variaciones experimentó y que más popular fue a lo largo de casi cien años. Los *collaricos*, *gorguerines* o *collares de garganta* fueron una alhaja indispensable para toda dama de la aristocracia. Se llevaban

(4) La Universidad de Valencia posee una valiosa colección de camafeos y entalles para sellos y anillos que ha sido estudiada por C. Alfaro Giner.



Fig. 14: Detalle de la cadena de la Custodia de la Seo de Barcelona. Finales del siglo XVI. Piezas y entrepiezas de gorguerin o cinturón, probablemente donados como exvotos. Oro esmaltado, rubíes, esmeraldas, diamantes y perlas. Barcelona, Museo de la Catedral

rodeando el cuello a caja, por debajo de los cuellos rizados o *lechuguillas*. Las piezas que los constituían solían alternar la forma cuadrada con la rectangular (Fig. 14). El que lleva Doña Anna está formado por una entrepieza rectangular de oro esmaltado con doble perla y otra pieza cuadrada también de oro esmaltado, con probablemente topacios en la parte superior e inferior y piedra central que varía de una pieza a otra, pues alterna la esmeralda con el rubí. Al centro, gran pieza central con doble piedra, esmeralda y rubí, oro esmaltado y decoración vegetal y geométrica como el resto del collar. De esta pieza central pende un colgante relicario en forma de cilindro, cuyas paredes son de cristal de roca y que cierra en parte superior e inferior, con oro esmaltado y del que cuelga perla de pera o de lágrima. Los colgantes, por lo general de doble cadena, eran otra de las joyas más significativas del momento y perdurarán hasta la primera mitad del siglo XVII. Suelen tener formas y tipologías muy variadas. Así, los hay del tipo medallas, patenas y medallones, de clara finalidad religiosa; de contenido emblemático con formas de animales fantásticos o reales, de tipo amoroso o heráldico como miniaturas y retratos.

Tan variados y singulares como eran estos pinjantes y, a pesar de ello, el que lleva Doña Anna resulta especialmente significativo. Los relicarios son uno de los tipos de joyas devocionales más populares en la España del XVI (RÍOS y VILAPLANA, 1999, pp. 209, 210). Las reliquias de los santos se convirtieron en elementos preciosos para estimular el compromiso de los católicos en la Europa Contrarreformista. En los inventarios y testamentarias de príncipes y reyes suele ser muy común su aparición, y su contenido podía ser simplemente alguna frase del Antiguo o Nuevo Testamento, como los *breus*, que se citan en



Fig. 15: Pinjante relicario. Oro esmaltado y cristal de roca. Nueva York, Hispanic Society of America

el testamento de Doña Germana de Foix. Su significado religioso, y también su valor terapéutico, lo convertían en una pieza indispensable en el atavío femenino. En la *Hispanic Society of America* existe un relicario muy semejante a éste que lleva Doña Anna (MÜLLER, 1972) (Fig. 15).

La joyería femenina del siglo XVI, sus modas y modelos, están dignamente representados en las piezas que esta dama valenciana luce sobre su cuerpo. Las joyas interpretan al ser humano que las lleva, lo construyen y lo identifican, pero al mismo tiempo cada sociedad crea un determinado modelo de alhaja, para determinado uso y para determinada parte del cuerpo, lo cual no es más que una demostración de esa determinada sociedad. La Valencia del siglo XVI es una Valencia aristócrata. Esta aristocracia no quiere que la nobleza de la Corte la considere provinciana. Su atuendo y comportamiento, su apariencia, adquieren importancia dentro de un proceso de civilidad que rompía con el mundo bajomedieval y burgués de la Valencia cuatrocentista.

ROSA ELENA RÍOS LLORET
SUSANA VILAPLANA SANCHIS

A P É N D I C E

Colección de Pinturas que se guardan en el Monasterio de Nra. Sra. De la Murta. Orden de San Gerónimo, situado en el valle de Miralles, término de la Villa de Alcira, y reyno de Valencia.

Muy Señor mío: Pregúntame Vmd.: ¿Qué se halla de buen gusto en el Monasterio de la Murta, estando éste situado entre ásperos y encumbrados montes? Y deseando complacer a Vmd. En obsequio del ramo de Historia, que pertenece al noble Arte de la Pintura; Debo decir: Que sin embargo de estar este Monasterio en un rincón del mundo, no le olvidaron muchos altos Personages, que le enriquecieron, reedificaron, ennoblecieron y colmaron de beneficios. Entre ellos fue uno Don Diego Vich, natural de Valencia, Caballero del hábito de Alcántara, y último Señor de la Baronía de Llaurí; Cuya extracción y día de su muerte llamó el Doctor Don Vicente Ximeno haciendo su elogio en los Escritores del Reyno: Fue hijo de Don Alvaro Vich y de Doña Blanca Castelví. Murió el día 15 de Abril de 1657 (*) y en su último Testamento, que entregó cerrado a Pedro Juan Ferrer, Notario de Valencia, abierto y publicado en 15 de Abril de 1657, pocas horas después de su muerte, instituyó por su universal heredero al Monasterio de la Murta del qual era Patrón, y como tal descansan en él sus frías cenizas. Entre otras cláusulas del Testamento se halla una en que hace mérito de las Pinturas, que da al Monasterio con expresión de sus Artífices, en esta forma:

CATÁLOGO DE LAS PINTURAS

— El país de San Eustachio, y el de la Historia del samaritano, que ambos son originales de Paulo Bril.

— El de San Pedro, San Diego, San Dimas, San Agustín, San Sebastián y San Isidro. El plato de Uvas, el Hombrecillo que saluda, y los Pícaros que juegan, originales todos de Juan Ribalta.

— El quadro de la Música, ò Santa Cecilia, de mano de los dos Ribalta, padre è hijo.

— El quadro de las Ovejas y Pastores, que es la historia de Raquel, y el del nacimiento, ambos del Bril.

— El de Tamár, y el de Nuestra Señora de los Ángeles, ambos de Pedro Orrente-

— El de la creación del Mundo, el del Salvador y la Virgen, la Susana, San Juan Bautista, y el retrato de — que son de Morales, el de Badajoz.

— Las láminas de San Josef, San Antonio, y Santa Inés. El quadro de la Galera, y los cinco Países de agua y de tierra, que son originales del flamenco Andrés.

— Los 31 retratos de los Varones insignes naturales de Valencia, y Reyno, que copió Ribalta, quando el mismo Don Diego Vich, pensaba, como dixo escribiendo al Prior de la Murta, retratarlos todos.

— Estos 31 se guardan en la Librería del Monasterio, y son los siguientes:

San Bernardo Mártir	El Padre Benito Pereira
San Vicente Ferrer	Geronimo Muñoz
San Luis Bertran	Francisco Gerónimo Muñoz
San Francisco de Borja	Jayme Falcó
El Beato Nicolás Factor	Don Juan Plaza
El Papa Calixto III	Francisco Tárrega
El Papa Alejandro VI	Pedro Juan Trilles
Don Fernando de Aragón I,	Jayme Roig
de Rey Nápoles	Francisco Collado
Don Honorato Juan	Fr. Miguel Salom
Don Luis Vives	Don Agustín Martín
Don Auxias March	Gaspar Aguilar
Pedro Juan Muñoz	Don Guillem de Castro
Jayme Ferruz	Don Baltasar marradas
Don Josef Estevan	Gaspar Zapena
Federico Furió Ceriol	Mosen Juan Bautista Comes
	(se continuará mañana)

Continuación de la Colección de Pinturas, que se guardan en el Monasterio de Nra. Sra. De la Murta.

También se guardan en la Sacristía de la Iglesia de este Monasterio unas Aras M. SS. con algunas iluminaciones de páxaros y flores, que escribió Don Diego al Prior ser del célebre Alberto, uno de los mayores hombres que ha tenido el mundo.

Ya me parece que esta sencilla narración sola está à Vmd. Exaltando y conmoviendo el ánimo de visitar este Monasterio, convirtiendo aquella indiferencia con que miraba este rincón, en las mayores alabanzas de él. Pero dexemos estos pensamientos ligeros, y vamos a lo que el mismo Don Diego nos dexó escrito de las muertes de Juan y Francisco Ribalta.

El insigne Palomino asegurando la muerte de Francisco Ribalta en el año 1600 dio motivo à dudar de muchas Pinturas, que con justa razón se le atribuyen. Nuestro Don Diego Vich, que le trató y dexó escrito el día de su muerte y entierro(*) en el Diario del año 1628, escrito de su mano dice, que murió el día 13 de Enero del año 1628, que fue jueves, que tenía 63 años, que murió de apoplegía, que le

(*) En el Monasterio de la Murta al salir por la puerta de la Iglesia a mano derecha, se halla una Lápida con esta Inscripción: Don Diego Vich, en quien se acabó su familia y nombre, mandó echar el sello en esta piedra a la reparación de este Convento, quando fiado en los divinos auxilios mas que en las propias fuerzas, se opuso piadoso a las injurias, que el tiempo comenzaba a executar en la venerable ancianidad de este edificio. Murió a XV de Abril del año M.DC.LVII.

(*) Este Diario se guarda en el Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.

duró 24 horas, que fue enterrado en la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, a cuya Iglesia dexó algunas Mandas pías, según que así consta en su Archivo. Pintor insigne por lo dulce del colorido, y por lo primoroso de Pinturas de devoción, en que sobresalió, como también en - - -, y Religión. Juan Ribalta, hijo de Francisco murió día Lunes à 9 de Octubre de 1618, (*) murió por la mañana, y fue Pintor, que por lo valiente y extraño del Arte se hacía buen lugar entre los mas clásicos Pintores de su tiempo, y aun de los pasados, murió de 30 años poco mas; Sus obras son todos sus elogios mas eloquentes, y los encarecimientos mayores de su habilidad.

Pienso haber satisfecho la curiosidad de Vmd., que puede servir en obsequio de la Pintura, y de sus nobles Alumnos. Réstame corroborar la verdad de lo escrito con un instrumento, que sea el mayor y mas firme argumento, y habiendo hecho mérito de Don Diego Vich, cuyos escritos por raros se hacen mas apreciables, copiaré aquí una de sus Cartas, relativas a lo que dexó relacionado, la qual se guarda en el Archivo de dicho Monasterio de la Murta, y es su tenor. = „ Nuestro padre Prior: V.P. excede tanto en los agradecimientos à las causas de ellos, que si no sirvieran para suplir mis cortedades, sirvieran a lo menos para enmudecerme en las respuestas, pues para no acertallas es mejor no comenzar a escribillas; remitiendome en esto à quando bese la mano à V. P. que será, si Dios me concede alguna mas de salud, en mejorando el tiempo.

Todas las Pinturas que he enviado se que son de buena casta, y las expongo sin escrúpulo, ni miedo à qualquiera censura de los que entienden la Facultad, y sus primores. De que no hayan agradado ahí, no me espantaré, no tanto por la diversidad de gustos, quanto por no ser todas de figuras, y de historias Divinas; aunque en ellas creo que no hay cosa profana, y si las hubiera ya nos sabremos hacer Inquisidores para cremallas.

(se continuará mañana)

Conclusión de la Colección de Pinturas, que se guardan en el Monasterio de Nra. Sra. De la Murta

De que hayan agradado las condiciones es mi mayor contento, y si a V.P. le parece hay algo en ellas que enmendar, ò que añadir, me lo avise con llanura, porque no pretendo yo mayor premio que su obediencia. Bien se que desde que están en mi poder con haberme atravesado hartos respetos, y obligaciones grandes, no ha habido Monja que guardase igual clausura; Porque ni a fiesta, ni a Procesión, ni à Venida de Rey, ni à Huéspedes, ni à Bodas de Virreyes, ni à teatinos, que es mas que todo, jamás ninguna de ellas ha salido de casa, antes he perdido algunas amistades por ello, y más por no haber dado lugar à copiallas. = Supuesto esto hagame merced V. P. pues me abona estos puntos, esfuerce quanto yo confio la seguridad posible para que estén inviolables, pues sabe, como

de casa y Religioso mejor que yo, donde puede ofrecerse el peligro de relajarse.= Mire V. P. que se lo fio como amigo, y asi no quiero decirle mas que esto.= Ayer dia de Santa Ana envié con Fr. Gerónimo las últimas piezas, asegurando a V.P. en ley de quien soy, que no me quedan en casa porción chica ni grande, sino la Vinculadas y es de suerte el despropiamiento, que estandolas liando, presente el Padre Ripoll, se me acordó, que en un escritorio tenía muy guardadas unas Horas manuscritas, con algunas iluminaciones de unos paxaritos, y flores, que según están bien executadas, por cierto que son de mano de Alberto, el mayor hombre que ha tenido el mundo, y se me hizo escrúpulo de quedarme con ellas, y al instante las saqué, y escribí al principio en ellas como las daba à la Murta, y se las entregué al Padre Ripoll, para que se las llevase; y estuvieran en mi nombre y memorio en esa Librería; y a fe que en su tanto y en su especie que no es la peor de mis pinturas.= No niego tampoco el presumir agradecimiento y alabanza por el sacrificio, según mi afición, y las contradicciones, que aquí he tenido en la prisa de executalle. Pero si V.P. y esos Señores estuvieran tan contentos como yo lo estoy de lo hecho, no tendré mas que desear sino que se me acomoden à buena luz, y perspectiva, y para esto ya como propias puede V.P. mandar en ellas, y no esperará que yo vaya. Lo que advierto y suplico à V.P. es que de estos quadritos pequeños algunos tengo dedicados al Sagrario, y aun de los grandes si vinieren bien, y fuere a propósito no se que me diga pues no hay adorno igual, ni mas autorizado. Y pues todo se ha de fiar, y sujetar a lo que V.P. mandare, y a su buen gusto poca falta puedo hacer yo. Queda muy de V.P. como desea Don Diego Vich.= Valencia 27 de julio 1643.= Según el contenido de la Carta, y Catálogo de las Pinturas son estas 62 piezas, todas dignas de la mayor atención, y mérito. Vea Vmd. Que por solo ver renovada la memoria del Maestro de Capilla del Colegio del Señor Patriarca, de Valencia, Mosén Juan Bautista Comes, cuyo origen dudaban los Músicos, y por este Caballero Vich sabemos que es de Valencia, se hace depositario del buen gusto Músico como otros tantos héroes valencianos. Si esta colección recibiere el aprecio que me prometo, procuraré continuar con otras que no menos ilustrarán la historia de la Pintura, que nuestro Reyno, y Ciudad de Valencia con la noticia de los muchos Varones que ha tenido, y la memoria de los hombres olvidó con el tiempo.

Soy de Vmd. su afecto servidor,
V.I.F.

(Diario de Valencia, 25, 26 y 27 de Myo de 1791)

(*) El Diario de Don Diego Vich del Monasterio de San Miguel de los Reyes.

- ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Imprenta de Federico Doménech. Valencia, 1897. (ed. facs. 1989)
- ARBETETA, L. *La joyería española de Felipe II a Alfonso XII*. Madrid, 1998.
- ARFE, J.: *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid, 1572. (ed. facs. Valencia, 1985)
- BERNIS, C.: *La moda en la España de Felipe II*, en Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II. Madrid, 1990.
- BORRUL Y VILANOVA, F. X. *Exposición que hizo a la Academia de San Carlos de Valencia el día 23 de abril de 1821 su académico de honor Francisco Xavier Borrull y Vilanova, sobre deberse trasladar a aquella los apreciables cuadros que existían en los Monasterios de esta provincia de Valencia*. Valencia, 1821
- CHECA, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Manuales de Arte Cátedra, 3ªed. Madrid, 1993.
- ESCOLANO, G., PERALES, J.B. *Décadas de la Historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*. Vol.II. Terraza, Aliena y Compañía Editores. Valencia, 1879.
- ESCOLANO, G., PERALES, J.B. *Décadas de la Historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*. Vol. III. Terraza, Aliena y Compañía Editores. Valencia, 1880.
- ESPINÓS, A. *Un dibujo de Rolan de Moïis en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Archivo de Arte Español, nº 192. Madrid, 1975.
- ESPINÓS, A. *El Gabinete de Dibujos y Grabados en Pintura española del siglo XVI al XIX. Pintura española en el museo de S. Pio V de Valencia*. Sapporo, 1991.
- GARCÍA CARRAFFA, A. *Diccionario genealógico de apellidos españoles y americanos*. Tomo XL. Madrid, 1954.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.Mª. *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1955.
- GUERRERO MAYLLO, A. *Familia y vida cotidiana de una élite de poder. Los regidores madrileños en tiempos de Felipe III*. Ed. Siglo XXI de España Editores S.A. Madrid, junio, 1993.
- IGUAL ÚBEDA, A. *Un retrato anónimo del Museo de San Carlos. Aportaciones a la iconografía del V Duque de Villahermosa*. Anales de la Universidad de Valencia. AñoXI. Cuaderno 83. Valencia, 1930-31.
- LAÍN ENTRALGO, P. *Antropología del retrato en El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994.
- LLORENTE, T. *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. 2 vols. Barcelona, 1889 (ed. facs., 1980)
- MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas por Julián Gállego. Ed. Akal S.A. Madrid, 1988.
- MOGROBEJO, E. *Diccionario hispano americano de heráldica, onomástica y genealogía. Adición al Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y americanos*, por Alberto y Arturo García Carraffa. Vol. VIII. Bilbao, 1997.
- MORTE GARCÍA, C. «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. Nº XXXI-XXXII, Zaragoza, 1988.
- MORTE GARCÍA, C. *Aragón y la pintura del Renacimiento*. Museo e Instituto Camón Aznar. Zaragoza, 1990.
- MÜLLER, P. E.: *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York, 1972.
- ORELLANA, M. A. *Fuentes literarias para la historia del arte español. Biografía pictórica valentina*. Madrid, 1930.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. *El retrato clásico español en El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994.
- RÍOS LLORET, R.E. y VILAPLANA SANCHIS, S.: *El significado religioso de las joyas en Madre y Patrona*, Albaida, 1999.
- TORMO Y MONZÓ, E. *Valencia. Los Museos*. Fascículo 1º. Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. Gráficas Marinas. Madrid, 1932.