

# EL DUQUE DE CALABRIA, MENCÍA DE MENDOZA Y LOS INICIOS DEL COLECCIONISMO PICTÓRICO EN LA VALENCIA DEL RENACIMIENTO

MIGUEL FALOMIR FAUS

Pocos períodos de la historia valenciana han suscitado tan variadas reacciones entre sus estudiosos como las tres largas décadas durante las cuales Germana de Foix y Fernando de Aragón, conjunta o separadamente, fueron sus virreyes. Ponderados por quienes creyeron ver en su gobierno el definitivo triunfo del “pleno Renacimiento” en tierras valencianas y denostados hasta hace escasas fechas por aquellos otros que los responsabilizaban de la pérdida de vigor de la lengua y cultura autóctonas, lo único que parece cierto a estas alturas es que, tanto la época en general como los personajes en particular, precisan de trabajos monográficos mucho más serenos y desapasionados.

Como suele ser habitual, los estudios artísticos no son una excepción dentro del panorama general, y no creemos pecar de amnesia al afirmar que los historiadores del arte han olvidado de manera sistemática la posible dimensión artística de estos personajes, despachando su gobierno con sucintas pinceladas saturadas de tópicos encaminados a destacar la frivolidad, exquisitez y brillante superficialidad de una corte repleta de oropeles y artificio. Sólo en el terreno arquitectónico se ha apuntado desde antiguo el patronazgo de los Duques de Calabria, aunque su principal realización, el monasterio de San Miguel de los Reyes, encierra todavía numerosas incógnitas.

Pero es en el mundo de las artes figurativas, y más concretamente en el de la pintura, donde todas estas lagunas acaban por tornarse océanos. La historia de la pintura valenciana entre 1525 y 1555 gravita de manera casi obsesiva en torno a las figuras de Vicente Maçip y Juan de Juanes, ignorando, salvo puntuales excepciones, todo aquello que sea ajeno a tan afamada dinastía. Y como quiera que las relaciones entre los virreyes y los citados pintores fueron inexistentes,<sup>1</sup> Germana de Foix y Fernando de Aragón se limitan a aparecer en los libros y artículos de arte como simples ele-

mentos contextualizadores, meras notas eruditas sumamente útiles sin embargo para reafirmar el carácter “italianizante” y “renacentista” del período, adjetivos ambos de los que, a continuación, se hace partícipes, y en grado sumo, a los aludidos Maçip y Juanes. Pese a ello, probablemente no sea un mal punto de partida, éste de las relaciones entre pintores y virreyes, para iniciar nuestra aproximación al coleccionismo de pintura entre las élites valencianas en el mediodía del siglo XVI.

Como ya hemos indicado, ni Juanes ni su padre aparecen documentalmente vinculados con Don Fernando o Doña Germana a lo largo de sus respectivas carreras profesionales, pero para ser exactos, convendría señalar que ningún otro pintor valenciano del momento podía preciarse, por lo que sabemos, de contar entre su clientela con tan encumbrados personajes. Y es que uno de los aspectos más interesantes de toda la cuestión probablemente sea la poca atención que dispensaron a la pintura cualquiera de los dos, sin que su interés por ella traspasara en momento alguno la esfera estrictamente utilitaria.

Tanto para Doña Germana como para Don Fernando, las noticias que poseemos proceden de la lectura de los inventarios que, de sus bienes, se confeccionaron tras sus respectivos fallecimientos en 1534 y 1550. Unos inventarios que, aunque globalmente reflejan dos sensibilidades de muy distinto cuño, en el terreno pictórico resultan sin embargo perfectamente intercambiables. La primera parte de nuestra observación, la muy distinta sensibilidad y talante de los dos esposos, no ha pasado inadvertida para quienes han estudiado sus pertenencias, y así, se ha apuntado una sutil pero neta diferencia entre el “tesoro” aún de ecos medievales que conformaban los bienes de Doña Germana y la “colección” propiamente dicha que poseería ya el Duque.<sup>2</sup> Una distinción sin duda apropiada y que viene a coinci-

<sup>1</sup> Sólo Alfonso E. Pérez Sánchez en “Juan de Juanes en su cuarto centenario”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 5-16, trató de ubicar en la órbita del Duque de Calabria, y llevado sin duda por ese halo, mitad erudito, mitad frívolo, que ha rodeado siempre su figura, la única obra mitológica conocida de Juan de Juanes, un *Juicio de Paris* hoy conservado de la Pinacoteca de Udine. Sin embargo, ninguno de los inventarios del duque avalan esta suposición.

<sup>2</sup> Una copia de ambos inventarios se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Códices, 526 B, 428 B y 493 B. Los bienes de Doña Germana fueron publicados por Luis Querol y Roso en *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Imprenta de José Presencia, Va-



dir con el perfil que, de cada uno de ellos, nos ha dejado la historia.

De los dos cónyuges, ha sido el Duque de Calabria quien más ha llamado la atención de los historiadores de la cultura. Bibliófilo excepcional y melómano entusiasta, Don Fernando fue en realidad uno de los nobles más cultos de su tiempo y así supieron verlo sus contemporáneos, que no escatimaron elogios hacia su figura. En un testimonio hasta ahora inédito, el Cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo, que sirvió al Duque como secretario durante algunos años, trazaba de él un escueto pero elocuente retrato en el que quedaban patentes sus variadas inquietudes intelectuales.

SERANO: Fama tuvo de muy docto el duque aun entiendo mucho en philosophia y buen theologo y en otras sciencias he oydo que fue general.

ALCAYDE: El duque tuvo en su puericia un secretario y maestro docto llamado micer Crysostomo y este le enseñó la lengua latina y después estudio mucho en el tiempo que estuvo en Xativa preso.<sup>3</sup>

El amor del Duque de Calabria por los libros, en el que se aunaban inclinaciones personales con una inverterada y brillante tradición familiar, hizo que su vida, al menos durante los últimos años de la misma, gravitase en torno a la biblioteca que había reunido en el Palacio Real. Tanto el inventario de sus bienes conservado en el Archivo Histórico Nacional como el menos conocido que custodia el Archivo del Reino de Valencia, coinciden a la hora de mostrarnos a un duque rodeado de libros por doquier y poco menos que ajeno a la vorágine del mundo exterior.<sup>4</sup> En esa biblioteca en la que tantas horas pasaba, y junto a casi un millar de libros de las más variadas disciplinas, el duque atesoraba

también una magnífica colección de medallas, joyas, camafeos y curiosidades varias,<sup>5</sup> por lo que, no sin cierta razón, se ha querido ver en la estancia uno de esos *studiolo* que tanto habían de proliferar por Europa en las décadas centrales del siglo XVI.

En cuanto a la pintura o la escultura, el inventario del Duque se caracteriza más por sus carencias que por sus haberes. En efecto, y en contra de lo que pudiera parecer, la cultivada sensibilidad de Don Fernando no comprendía ninguna de estas disciplinas, y el análisis de sus escasísimas pinturas o esculturas delata una actitud hacia las mismas en nada diferente de la de Doña Germana. Como aquélla, Don Fernando limitaba sus pertenencias a alguna que otra imagen devocional y a unos pocos retratos de sus más directos antepasados,<sup>6</sup> lo que nos da una idea bastante precisa de cuáles fueron los motivos que le indujeron a encargarlas: servir como objetos de culto y, sobre todo, dar testimonio de una continuidad dinástica, la de Casa Real de Nápoles, sólo rota por violentas circunstancias externas (y el hecho de que no poseyera ningún retrato de Carlos V o de Fernando el Católico resulta de por sí bastante elocuente).<sup>7</sup>

Ninguno de estos inventarios revela por lo tanto una especial sensibilidad hacia la pintura y las escasas noticias que hemos obtenido fuera de ellos apuntan en la misma dirección. Los testimonios que de la corte virreinal nos han dejado dos nobles escritores que la frecuentaron con asiduidad, Juan Fernández de Heredia y Luis de Milán, dan fe de la conocida afición de los duques por la música o las farsas teatrales, pero silencian cualquier interés por la pintura. De hecho, ésta sólo aparece mencionada un par de veces en la más famosa obra de Luis de Milán, *El Cortesano*.<sup>8</sup> En la primera, el autor nos cuenta los avatares de un retrato femenino y

lencia, 1931. El inventario del Duque fue publicado por Toribio del Campillo en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, IV, 1874. La Biblioteca, corregida, fue nuevamente transcrita por Tammara de Marinnis, *La biblioteca napoletana dei rei d'Aragona*, Hoepli Editore, Milano, 1947, vol. 2, pp. 207-224. Para las diferencias entre uno y otro conjunto véase Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 44-47.

<sup>3</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquágenas*, Batalla 2, Quinquágena 4, Diálogo 2: "El Serenísimo y Excelente Señor Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, primogénito del infelice Rey de Nápoles Don Federico que en gloria este", Mns. 359, Biblioteca Universitaria de Salamanca, fol. 868r. y 868 v. El docto maestro al que alude Fernández de Oviedo es Crisóstomo Colonna. Nacido en Caggiano hacia 1460 y muerto en Bari en 1539, Colonna acompañó al Duque como su secretario cuando éste se trasladó de Nápoles a España. Más tarde volvería a Italia como preceptor de la princesa Bona Sforza. Entre los humanistas napolitanos próximos al Duque de Calabria también merece ser destacado Antonio Galateo, que le dedicó su tratado *De Educatione* (1504/1505), y en el que, curiosamente, ponía al joven Fernando como ejemplo de la elevada cultura italiana frente a la barbarie de los invasores españoles; véase Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton University Press, New Jersey, 1987, pp. 271-275.

<sup>4</sup> Copiamos, por su interés, el principio de la *Copia de 1739 del inventario de 1739 de todos los bienes del Duque de Calabria, autorizado por Sebastián Camacho notario en 29 de octubre de 1550*, Archivo del Reino de Valencia, Varios, Caja 83. 1.: "E primerament, essent en lo Reyaf Palacio de la present ciutat de Valencia construhit fora los murs de aquella ha hon lo dit Excellentissimo Senyor Duch havitaba, dins lo retret de la libreria de sa Excellencia que es lo loch ha hon sa Excellencia mes residia (...)"

<sup>5</sup> Alusión a los diferentes objetos del Duque en Miguel Morán-Fernando Checa, ops. cit. No podemos dar una relación completa de estos objetos por su elevadísimo número, baste citar que poseía medallas con las efigies de Julio César, Pompeyo o Hércules, que entre los personajes, reales o ficticios, representados en los camafeos aparecían Alejandro, Domiciano, Escipión, Venus y Cupido y que, entre las demás joyas, destacaba un Julio César en lapislázuli y múltiples jaspes y ágatas con personajes históricos (Pompeyo o Alejandro de nuevo) o mitológicos (Apolo, Medusa o Venus).

<sup>6</sup> Doña Germana poseía una pequeña galería de retratos de personajes regios en el Palacio Real, entre los que destacaban los de sus dos anteriores esposos, Fernando el Católico y el Marqués de Brandemburgo, véase Leopoldo Querol y Roso, ops. cit.

<sup>7</sup> Según el inventario conservado en Valencia, el Duque apenas poseía imágenes religiosas fuera de las medallas antes citadas, anotando tan sólo el notario "Una imatge del Devallament de la Creu ab diverses colors". Respecto a los retratos, tenía un busto esculpido en mármol del Rey Alfonso y un par de retratos de su padre y su abuelo: "Item un bulto de pedra marbre ab los pets, muscles y la testa del Serenissimo Rey don Alfonso, besant de Sa Excellencia. Item dos retratos, lo hu del Excellentissimo Rey don Fernando avi de sa Excellencia, y l'altre del Serenissimo Rey Federico pare del dit Excellentissimo Senyor Duch defunt". Por lo demás, los libros relacionados con las Bellas Artes apenas tenían hueco en su biblioteca, donde sólo aparecen citados dos tratados manuscritos de arquitectura, el muy conocido ejemplar de Filarete y un Vitrubio en el que apenas ha reparado la historiografía: "Item un Vitrubius *De architectura* en pregami escrit de ma cubert de cuyo tenat". Ambos habían formado parte con anterioridad de la Biblioteca de los Reyes de Nápoles.

<sup>8</sup> Luis de Milán, *El Cortesano*, Valencia, 1561.



los esfuerzos de dos pretendientes de la dama efigiada por poseerlo, constituyendo sus idas y venidas el débil eje argumental de la "Segunda Jornada" del libro. La segunda alusión, acaso más interesante, sugiere la participación de pintores en la confección de escenografías para las obras de teatro que se representaban en Palacio Real. Así, en la "Sexta Jornada" del mismo libro, Luis de Milán relata la representación que allí tuvo lugar de la *Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan*, destacando del decorado un "firmamento pintado, tan realísticamente executado que no se diría producto de arte". Noticias ambas curiosas y no exentas de cierto interés, en modo alguno contradicenas, más bien refuerzan, todo lo anteriormente expuesto sobre la nula atención prestada por los virreyes a las artes del diseño.

Y es que el coleccionismo de pintura no debía estar, promediado el siglo XVI, demasiado extendido entre las élites valencianas. Un buen ejemplo de este aparente desinterés nos lo ofrece el más importante, por títulos y propiedades, noble del Reino: Don Francisco de Aragón, Duque de Segorbe y, como el de Calabria, vástago también de una rama colateral de la casa real de Aragón. Al morir en 1561, los bienes de Don Francisco fueron inventariados y el conjunto de los mismos en nada desmerece, al menos cuantitativamente, del de Don Fernando.<sup>9</sup> Los objetos artísticos y suntuarios del Duque de Segorbe estaban distribuidos en tres edificios de Segorbe: el Palacio Episcopal, el llamado de "Aguallimpia" y el Castillo, y constituyen una especie de síntesis de los de Don Fernando y Doña Germana. Encontramos aquí, como en aquéllos, una surtida presencia de tapices tanto profanos como religiosos,<sup>10</sup> una nada desdeñable colección de joyas y objetos preciosos<sup>11</sup> de distintos materiales y, si acaso hubiéramos de destacar algo, serían un buen número de esculturas religiosas en alabastro (una de las cuales, la descrita por el notario como "ymatge de Nostra Senyora ab un Jesus en los braços de alabastre", probablemente sea el relieve que,

actualmente en la catedral segorbina, tiende a asociarse desde Bertaux con el taller de Donatello),<sup>12</sup> y una mayor cantidad de pinturas. Las pinturas del duque estaban sin embargo muy lejos de constituir una colección. Se distribuían aleatoriamente por los diferentes aposentos de sus residencias y, dada la temática religiosa de todas ellas, tendían a concentrarse en las capillas de los edificios.<sup>13</sup> En realidad, del conjunto de sus pinturas sólo un dato nos llama la atención, y es que aunque la mayoría estaban realizadas sobre tabla, había también un par de grabados que, como sugieren sus respectivos bastidores de madera, colgarian de las paredes a la manera de lienzos o tablas.<sup>14</sup>

Pese a lo que en un principio cabría suponer, el coleccionismo de pintura (entendiendo como tal su selectiva reunión con un criterio predominantemente estético) no llegó a Valencia vía Italia, sino a través de los más lejanos Países Bajos. Es más, creemos poder concretarlo en la figura de Doña Mencía de Mendoza (1508-1554), hija del primer Marqués del Zenete y segunda y última esposa del Duque de Calabria.<sup>15</sup> Mujer de enorme fortuna y elevadísima cultura, "la mayor erasmizante de España" en palabras de Marcel Bataillon, Doña Mencía había contraído matrimonio en 1524 con Enrique III de Nassau y, aunque tampoco convendría ignorar el influjo familiar, fue a su lado y durante dos estancias en Flandes (1530-1533 y 1535-1539) donde acrecentó su interés por la pintura hasta convertirse, en opinión de quien mejor ha estudiado el tema, en "la perfecta encarnación del mecenazgo ejercido por los españoles sobre el arte flamenco en la primera mitad del siglo XVI".<sup>16</sup> Aconsejada en el terreno artístico por humanistas de la talla de Gylles de Busleyden o de su compatriota y preceptor Juan Luis Vives, Doña Mencía tomó bajo su protección al pintor Joan Gossaert y encargó trabajos a artistas de la talla de Van Orley o Martin Van Heemskerck, por sólo citar a los de mayor nombradía.<sup>17</sup> El resultado fue una soberbia colección de pinturas, pero también de tapi-

<sup>9</sup> Documento inédito y también conservado en el Archivo del Reino, Varia, Libros 812. Su gran extensión, más de 600 folios, imposibilita su publicación íntegra, por lo que aquí nos limitaremos a entresacar de él las noticias más interesantes para nuestros propósitos.

<sup>10</sup> En la llamada "Sala de les Pinyes" del Castillo de Segorbe colgaban hasta quince tapices, la mayoría de ellos de temática religiosa. Entre los profanos destaca un *Juicio de Paris*, un tapiz con varios músicos y otro que mostraba a un emperador con una espada en la mano y flanqueado, a derecha e izquierda, por un hombre y una mujer. En otras salas del mismo castillo encontraban acomodo muchos tapices más con escenas mitológicas (Hércules, Teseo o las Amazonas), personajes de la Antigüedad (Coriolano o Alejandro) y, por supuesto, religiosos.

<sup>11</sup> Junto a las consabidas piezas de oro y plata, aparecen otras mucho más curiosas, como "una Creu de coral ab un Christo" o "una Creu de vidre blau ab son peu de argent".

<sup>12</sup> Emile Bertaux, *Donatello*, Plon-Nourrit et al., París, 1910, p. 93, la consideraba obra de un "donatelliano". Por su parte, Elías Tormo, en *Levante*, Espasa-Calpe, Madrid, 1923, pp. 65-66, apuntaba que procedía del Castillo, esto es, que había sido propiedad de los duques. Junto a esta imagen, en el inventario se citan otras seis esculturas de alabastro: una con cuatro ángeles, una de San Esteban, otra de San Jerónimo y tres más de Jesucristo, una de las cuales de un "Jesuset".

<sup>13</sup> La capilla del Palacio de Aguallimpia tenía al morir el Duque diversas "pallas o imatges" de la Virgen, San Francisco, San Gregorio, La Piedad, San Jerónimo y "hun retaullet del Juhí Final guarnit de fusta". Por su parte, la capilla del castillo, y junto a un buen número de esculturas de santos, albergaba un retablo con la Adoración de los Reyes.

<sup>14</sup> Se trata de "una imatge de Sent Vicent de stampa de paper ab sa guarnicio de fusta" y de otra "imatge de Nostra Senyora del Rosari estampada ab sa guarnicio de fusta".

<sup>15</sup> En realidad, la primera noticia que poseemos de pinturas a las que su dueño les otorgaba un valor que trascendía el meramente devocional es bastante anterior y se remonta al testamento de Juan Bautista Strany, Catedrático de Filosofía Moral de la Universidad de Valencia. Éste legaba en 1530 a Honorato Juan los libros, pinturas, medallas y "demás cosas de ciencia" que poseía; véase Francisco Martínez y Martínez, *Una leyenda más destruida. La colección de medallas del Doctor Strany*, Valencia, 1925, p. 26. No deja de ser significativo sin embargo que Strany, que era amigo de Vives, dejara a Honorato Juan, un afamado erasmista, sus pertenencias. Como veremos, algunos de estos personajes aparecerán vinculados, de una forma u otra, con Doña Mencía.

<sup>16</sup> Jan Karel Stippe, "Mécénat espagnol et art flamand au XVI<sup>e</sup> siècle" en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, Catálogo de la Exposición Europalia 1985, p. 257.

<sup>17</sup> Gylles de Busleyden, humanista, fraile jerónimo y fundador del Colegio Trilingüe de Lovaina, fue el principal intermediario artístico de Doña Mencía, especialmente ante los artistas de Bruselas como Van Orley. Éste, entre otros, realizó en 1532 una completa galería de retratos

ces y joyas, que no pasó inadvertida a sus contemporáneos.<sup>18</sup>

Nuestro interés por Doña Mencía se centra sin embargo en sus últimos años, cuando viuda ya del Conde de Nassau, regresa a España en 1540 y, tras desposarse con el Duque de Calabria en 1541, pasa a residir de forma continuada en Valencia hasta su muerte, allí acaecida en 1554. Doña Mencía trajo consigo desde Flandes sus valiosos objetos artísticos, algunos de los cuales, como la serie de tapices denominada *De la Muerte*, diseñada por Van Orley en 1539 y confeccionada en los talleres de Van der Moyens, habían sido expresamente concebidos para Valencia (concretamente, para ornar la capilla funeraria que poseía la familia en el monasterio de Santo Domingo).<sup>19</sup> La afición de Doña Mencía por la pintura no decreció en sus años valencianos, aunque, al parecer, siguió proveyéndose únicamente de obras flamencas a través del mercader Arnao de Plano, y sin contar en momento alguno con el concurso de los artistas locales.

Como en otras tantas ocasiones, la colección de Doña Mencía no sobrevivió, al menos intacta, a su propietaria, y seis años después de su muerte, en 1560, se vendían en Valencia en el transcurso de una almoneda pública muchas de sus pinturas, entre ellas, algunas calificadas entonces como de "El Bosco".<sup>20</sup> Pero para nosotros, la subasta de los enseres de Doña Mencía tiene

un valor que trasciende el hecho puntual de que en ella se vendieran cuadros de tal o cual pintor. La almoneda celebrada en 1560 es contemporánea del inventario de los bienes del Duque de Segorbe al que antes aludimos (1561); sin embargo, y a poco que nos fijemos, percibiremos una diferencia fundamental entre uno y otro documento: mientras conocemos los nombres de los autores de las pinturas de Doña Mencía, las del Duque se nos presentan todas ellas huérfanas de autor. No dudo que esta distinción puede parecer en sí bastante nimia, pero la aparición del nombre del pintor en inventarios y almonedas (y para Valencia no hemos encontrado ningún documento de este tipo anterior al de 1560), se nos antoja un baremo más a manejar a la hora de estudiar la progresiva apreciación de las artes y sus artífices en el Renacimiento español.

Muerta Doña Mencía, su testigo fue recogido años después por el Arzobispo Juan de Ribera, el más importante coleccionista de pintura en la Valencia del último cuarto del siglo XVI. Es más, y a modo de conjetura, cabría preguntarse si alguna de las pinturas de Doña Mencía no acabaría por encontrar su definitivo acomodo entre los muros del Colegio del Patriarca. Piénsese, por ejemplo, en el *Cristo* de Jan Gossaert, cuya procedencia se desconoce pero cuyo autor estuvo estrechamente unido, como vimos, a Doña Mencía.

para Doña Mencía. Las relaciones de ésta con Vives son algo posteriores, y se centran en los años 1537 a 1539: véase Jan Karel Stippe, "Mencía de Mendoza et ses relations avec Érasme, Gylles de Busleyde et Jean-Louis Vivès", en *Scrinium Erasmianum*, E. J. Brill, Leyde, 1969, vol. II, pp. 449-506.

<sup>18</sup> "ALCAYDE: Muy rica señora esta Duquesa de Calabria de joyas y Cámara e muebles y que es de mucho valor las joyas que ha acrescentando en sus matrimonios", Gonzalo Fernández de Oviedo, ops. cit., fol. 868 r. y 868 v.

<sup>19</sup> Jan Karel Steppe, ops. cit. (1969), p. 475. En esa misma capilla, la duquesa haría colgar la copia que, de los *Improprios* de El Bosco, trajo consigo desde Flandes.

<sup>20</sup> "Jerónimo Bosque, tela, con un viejo y una vieja, el viejo con una cesta de huevos en la mano. Otros de Jerónimo Bosque de la torre de Babilonia. Otro de Jerónimo Bosque de San Juan Evangelista, tiene un cáliz en la mano (...); véase José María March, "El primer Marqués de Cenete. Su vida suntuosa", en *Archivo Español de Arte*, 1951, p. 53.