

YOLANDA GIL SAURA

La elaboración de la memoria familiar desde el exilio austracista.

El exvoto de María Antonia Cervellón

EN LA BIBLIOTECA DEL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTE del fondo de Jose María Cervelló, se conserva una rareza bibliográfica, un exvoto en forma de libro encuadernado formado por seis hojas entre las que se incluye un magnífico grabado que representa al cartujo Luis Mercader ante una vista de la cartuja de Valdecríst en Altura (Castellón) (fig. 1). El ejemplar que analizamos aquí es una de las dos únicas copias que se conservan de la segunda edición que se realizó del exvoto. La primera –de la que no nos han llegado ejemplares– se realizó en Viena en 1749 y la segunda en Madrid en 1751¹. De esa segunda edición se conserva además del ejemplar del Prado otro en la Universidad de Valencia², más deteriorado e incompleto ya que una de sus páginas, la que contenía la estampa, fue sustraída. La única referencia a la estampa que conocemos es la del cartujo Francisco Tarín Juaneda, que vio el grabado suelto en una biblioteca privada valenciana y lo dio a conocer, aunque sin reproducirlo, en el *Almanaque* del periódico *Las Provincias* del año 1895³.

El exvoto fue encargado por los condes de Cervellón y marqueses de Villatorcas, Juan Basilio Castellví (1675-1754) (fig. 2) y su esposa Francisca María Mercader (1682-1752) a raíz de la muerte de una de sus dos hijas, María Antonia, en Viena en 1746. Poco después de su fallecimiento, y como consecuencia de la petición de la condesa al prior de la cartuja de Valdecríst, el padre general de los cartujos, Michel de Larnage, decreta en el capí-

tulo general de 1747 que se celebre un aniversario perpetuo por su alma en todo el orbe cartujano. El exvoto se crea como agradecimiento por la fundación de ese aniversario y con el objetivo de exponerlo públicamente.

LOS CONDES DE CERVELLÓN

En 1710 el matrimonio se había sumado a los partidarios del archiduque Carlos de Austria en su reclamación del trono frente a Felipe V durante la Guerra de Sucesión española. Desde Barcelona, pasaron a formar parte del exilio austracista instalándose en Viena en 1713⁴. Vivieron en esa ciudad durante casi cuarenta años en los que el conde se convirtió en un alto funcionario, primero al servicio del emperador Carlos VI y luego de la emperatriz María Teresa⁵. Además de sus tareas políticas y administrativas, asumió un importante papel cultural en la corte vienesa. En ningún momento perdió contacto ni con su familia ni con el círculo intelectual del que se había rodeado en Valencia en torno a la biblioteca formada por su padre, el marqués de Villatorcas, del que formaban parte personalidades como el deán Manuel Martí y Zaragoza, Juan Bautista Corachán o Manuel Miñana, y, ya desde el exilio vienes, se carteó con el erudito Gregorio Mayans⁶. Reconocido bibliófilo, patrocinó desde Viena la publicación de las obras de Ruiz de Villegas, que el deán Martí había localizado en la biblioteca del marqués de Villatorcas antes de partir para el exilio.

1. Giuseppe Camerata (grab.)
y Gabriele Mattei (dib.),
*Luis Mercader ofrece el escudo de
su familia a san Bruno*, 1749,
en el exvoto de María Antonia
Cervellón. Madrid, Biblioteca
del Museo Nacional del Prado,
sign. Cerv/704, p. 4



La condesa descendía de dos importantes familias valencianas a las que pertenecían destacados literatos, los Cervellón –barones de Oropesa y condes de Cervellón– y los Mercader⁷. Ella misma, una erudita especialista en genealogía, debió favorecer la protección sobre el deán Martí y llegó a cartearse con Mayans y con el genealogista Luis de Salazar y Castro⁸.

La lejanía y la muerte de una hija debieron agudizar en los condes el deseo por preservar la historia familiar. Es en este contexto en el que hay que entender el exvoto,

en el que dos artistas italianos instalados en Viena representan con exactitud topográfica los paisajes de Valldecríst, Oropesa y Villatorcas.

EL ORIGEN DEL EXVOTO. LA ENCUADERNACIÓN Y LOS MARCOS

Como ya se ha comentado, debieron realizarse dos ediciones del exvoto. La primera debía constar del grabado y de una epístola del conde a José Palomar, prior de la cartuja de Valldecríst, en la que se narra la historia de



2. *Juan Basilio Castellví, conde de Cervellón y marqués de Villatorcas*, estampa en *Valencianos ilustres en virtud, ciencias y armas*, Valencia [1830]. Valencia, Biblioteca de la Universitat de València, sign. BH Sala 4/1938, fol. 37

la cartuja valenciana y la vida de Luis Mercader. La segunda incluye, además del grabado y de esa epístola, una inscripción a manera de lauda sepulcral (fig. 3) y la correspondencia que siguió a la primera edición. Es la lectura de esas epístolas la que nos permite reconstruir la historia de la segunda edición.

En su exilio en Viena, el conde debió estar en contacto con la cartuja de Mauerbach. Se conserva una carta del conde al prior de dicha cartuja, Placidus Schwesinger⁹ en la que le narra la historia de la cartuja de Valldecríst, y le informa de que ha encargado a un buen pintor la realización de una imagen de la cartuja para que pudiera ser grabada y sirviese para «cumplir un solemne voto». Fue así como se encargó la realización del grabado a los dos artistas italianos. El conde, además, le narra la historia de la cartuja valenciana para lo cual redacta la epístola latina que dirigirá a José Palomar¹⁰.

Tras la jubilación del conde de sus cargos en el Consejo de Italia a finales de 1749, el matrimonio inició el viaje de regreso a España en el verano de 1750. Durante ese viaje Cervellón redacta las cartas que conformarán las dos últimas páginas del exvoto. En la primera de ellas –que lleva el encabezamiento «*continuatío*»– se reproducen dos cartas y el decreto de creación del aniversario perpetuo.

En su carta a Larnage, el conde le agradece la fundación del aniversario por el alma de su hija y le envía «aquellos pocos ejemplares de las estampas que pude traer conmigo»¹¹. Le indica asimismo que el resto de las estampas fueron enviadas a Valldecríst, «con la esperanza de multiplicarlas sucesivamente, con las originales láminas»¹².

En la segunda hoja (la última página del exvoto) aparecen cuatro epístolas –todas ellas escritas en castellano–. Las dos primeras, fechadas el 28 de julio de 1751, son de mano de Palomar y van dirigidas al conde y a la condesa; las otras dos, fechadas el 14 de agosto, son las contestaciones de éstos al prior una vez que los condes ya se encontraban en Madrid. La carta de agradecimiento del prior de Valldecríst a los condes y la contestación de éstos hace referencia al decreto por el cual, gracias de nuevo a la intermediación de Palomar, el general de los cartujos decreta la fundación de un nuevo aniversario, esta vez por las almas de los condes¹³.

Los dos volúmenes que conocemos presentan la misma encuadernación, considerablemente más deteriorada en el caso del ejemplar conservado en Valencia. Se trata de una encuadernación de cartón azul con un borde de agremán dorado¹⁴ y el sello del conde con un anagrama sobre el que se coloca la corona imperial y del que pende el Toisón de Oro en el centro¹⁵. La epístola primitiva realizada en Viena y las añadidas en la ampliación española difieren en los marcos. La vienesa aparece encabezada por una filacteria con el lema de los cartujos «*Stat crux dum volvitur orbis*» (La cruz estable mientras el mundo gira), en cambio las tres hojas añadidas en la edición realizada ya en España presentan en la parte superior el escudo de la cartuja de Valldecríst rodeado por símbolos de la Pasión¹⁶ y rematado por la corona ducal¹⁷. El escudo de la cartuja funde el blasón del fundador, el rey Martín I de Aragón, con una alusión al lugar en el que está emplazada. Así, aparecen el escudo de Aragón junto

al de Aragón-Sicilia y las águilas de los Hohenstaufen, y, entre dos montículos en referencia al valle que da nombre a la cartuja (Vallis Christi), la cruz flanqueada por los trigramas de Jesucristo IHS y XPS.

La página con la inscripción a manera de lápida muestra este mismo marco, pero al pie se añaden dos pebeteros humeantes de claro sentido funerario (fig. 3). El conde era un gran aficionado a la epigrafía, por lo que debió ser él mismo quien redactase la inscripción.

EL GRABADO. GABRIELE MATTEI Y GIUSEPPE CAMERATA
A través del grabado, el conde de Cervellón realiza una elaborada lectura de la historia de la familia de su esposa y de su vinculación con la cartuja de Valldecríst gracias a la figura de Luis Mercader. Los condes eligieron a este familiar de la condesa por ser modelo de la religiosidad de sus antepasados y porque aunaba la condición de religioso, político y erudito hombre de ciencia, por lo que era especialmente atractivo a sus ojos. La biografía de Mercader se narra en las epístolas destinadas a los priores de las cartujas de Mauerbach y Valldecríst, de la que fue prior y donde estaba enterrado; pero también el propio grabado es una especie de biografía visual del monje. En él se representa a Mercader experimentando una visión que muestra al fundador de la orden, san Bruno, y una vista de la cartuja de Valldecríst. En primer término aparece Mercader con el escudo familiar en las manos representado como un monje cartujo —a pesar de haber sido nombrado obispo de Tortosa en 1513— y acompañado por un acólito que le sostiene la mitra y el báculo relativos a su dignidad episcopal. Pisa un libro del que salen serpientes que hacen alusión a sus cargos como presidente del Tribunal de la Inquisición de Navarra y Aragón desde 1512. Ante él aparecen unos documentos que aluden a su tarea como legado de los Reyes Católicos ante el rey Ladislao de Hungría, el emperador Maximiliano I de Alemania y el papa Alejandro VI. Finalmente, en el suelo están dispuestos una esfera armilar, un reloj de sol, un compás y varios libros, elementos que remiten al comentario del historiador Gaspar Juan Escolano (1560-1611) quien en 1611 afirmaba que Mercader «fue muy dado al estudio de las matemáticas, por lo qual tenía en su celda muchos astrolabios y relojes, que los unos le ayudaban a remontarse sobre el cielo con la contemplación; y los otros a abatirse y humi-



3. Inscripción funeraria reproducida en la página 3 del exvoto de María Antonia Cervellón (véase también fig. 1)

llarse por el suelo, acordándose por ellos de la brevedad de la vida»¹⁸.

En un segundo plano y separado por un pretil se abre un fondo de paisaje con una vista lateral de la cartuja de Valldecríst. A la derecha aparece san Bruno rodeado de un coro de ángeles y de un grupo de figuras alusivas a las virtudes. El santo, que dirige su mirada hacia el Cordero místico, se eleva sobre el suelo mostrando su desprecio por los asuntos terrenales y porta el estandarte con la cruz sobre el Libro de los siete sellos. La representación del Cordero ha tenido tradicionalmente un significado eucarístico y penitencial pero la representación de san Bruno ante el Cordero es extremadamente inusual en la iconografía cartujana¹⁹.

En la parte inferior del grabado aparecen los escudos del matrimonio rematados por una corona imperial con una filacteria con la inscripción «*Ex voto*» y «Por una que sujeté»²⁰. El privilegio de incorporar a su escudo de armas la corona imperial con el mote «Por una que sujeté, imperial la merecí» le fue dado en 1530 al fundador del linaje, don Juan de Cervellón, militar al servicio de Carlos V²¹.



4. Detalle con las vistas de Oropesa y Villatorcas (fig. 1)

De ambos blasones pende el Toisón de Oro que le había sido concedido al conde por Carlos VI en 1739. A los lados, y a manera de pergamino extendido, pueden verse sendas vistas de Oropesa y Villatorcas (fig. 4), que hacen alusión a la baronía de Oropesa de la familia de la condesa y al marquesado de Villatorcas de la familia del conde.

Como ya se ha comentado, el conde de Cervellón se sirvió de dos artifices italianos a la hora de realizar la estampa. El dibujo es obra del romano Gabriele Mattei (o Mathei) y el encargado de trasladarlo a la plancha fue el veneciano Giuseppe Camerata.

La biografía de Mattei es todavía bastante confusa. Sabemos que en 1725 figuraba en la Accademia di San Luca de Roma como «Gabriele Filiberto Mattei romano»²²; en 1727 aparece documentado en Viena realizando una copia de una imagen de la Virgen²³; en 1739 trabajaba dibujando antigüedades en la Biblioteca Imperial, y ese mismo año pintaba dos imágenes para la Minoritenkirche. Mattei debió trabajar también como retratista para la familia imperial²⁴. Su estancia en Viena se debió prolongar durante varios años, pues su trabajo para el conde debe situarse entre 1747 y 1749. Cervellón pudo iniciar sus contactos con Mattei en el círculo de eruditos formado en torno a la Biblioteca Imperial, a través de la cual mantuvo una relación continuada con los poetas cesáreos Apostolo Zeno y Metastasio; también se carteo con eruditos como Giovanni Poleni o Luigi Antonio Muratori²⁵.

Más conocida es la figura de Giuseppe Camerata (1718-1803)²⁶. Se formó en Venecia y aprendió la técnica del grabado con Giovanni Cattini (h. 1715-1804), con quien trabajó para el editor Giambattista Albrizzi en

las *Opere* de Bossuet (1736-57) y más tarde, tal vez ya instalado en Viena, en las ilustraciones de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1745)²⁷. Camerata se trasladó a Viena en 1742 donde al parecer empezó a trabajar como miniaturista y realizó grabados de la familia imperial según dibujos de Jean-Étienne Liotard (1702-1789). Debió permanecer allí hasta 1751, cuando se trasladó a Dresde. Probablemente Cervellón entró en contacto con Camerata ya en Venecia y debió tener algún papel en el traslado de éste a Viena ya que el conde mantenía estrechas relaciones con Albrizzi, que en 1734 había impreso para él las obras de Ruiz de Villegas. El conde debió ser en esos años una especie de representante o intermediario entre la Casa Imperial austriaca y la imprenta de Albrizzi, con la que gestionó, no solamente sus iniciativas particulares, sino también todas aquellas vinculadas con la corte vienesa.

Por lo tanto no es difícil reconstruir el círculo en el que debieron desarrollarse las relaciones entre el conde de Cervellón, Mattei y Camerata, los eruditos italianos instalados en Viena, la imprenta de Albrizzi y la Biblioteca Imperial.

La elaboración del exvoto debió ser férreamente dirigida por el conde, quien informó a los artistas sobre el argumento, es decir, la historia de Luis Mercader, y quien sin duda tuvo que proporcionarles unas vistas de Valldecris, Oropesa y Villatorcas que debieron servir como punto de partida.

LAS VISTAS TOPOGRÁFICAS

Uno de los aspectos del exvoto que más llama la atención es el interés por representar con cierta verosimi-



5. Tomás López Enguïdanos, *Vista de Oropesa*, estampa en José Antonio Cavanilles, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, Imprenta Real, 1795-97, vol. 1, p. 48. Valencia, Biblioteca Valenciana, sign. XVIII/1549

litud topográfica esos tres lugares, que seguían vinculados a la memoria familiar a pesar de que los condes habían abandonado España hacía más de treinta años y los artífices encargados de realizar el grabado no los habían visitado nunca. En la vista de Oropesa se identifica claramente una población marítima presidida por un promontorio fortificado. Se puede comparar esta representación con la del conocido grabado de Tomás López publicado por Cavanilles unos años después²⁸ (fig. 5). La principal diferencia entre uno y otro radica en la perspectiva elegida: desde el mar en el caso de Cavanilles, otorgando todo el protagonismo a la deno-



6. Anónimo, *Vista de la cartuja de Valldecríst*, 1718. Óleo sobre lienzo, 220 x 150 cm. Grenoble, Musée Dauphinois (la Grande Chartreuse, Coll. de la Galerie des cartes)

minada «Torre del Rey», y desde el interior en la imagen del exvoto, en la que destaca la iglesia de la Virgen de la Paciencia y el castillo, lugares en los que la presencia de la familia Cervellón se hacía más evidente. En el caso de Villatorcas, una pequeña localidad cercana a Segorbe situada en un llano donde solamente parece destacar la iglesia parroquial, las referencias son menos precisas y al existir menos ejemplos con los que comparar la imagen, ésta es más convencional.

Más significativa es la representación de la cartuja de Valldecríst. Estamos seguros de que el conde se preocupó aquí más que en ningún otro caso por representar fielmente el edificio; así lo explicaba a Joseph Palomar: «*Huius veritatis testem adhibeo; Enipsamdomum, quaeetsi longe hinc, tameninter Tabellae angustias accuratis simere presentatur*». La verosímil representación de la cartuja pretendía ser la prueba fidedigna de la veracidad de lo narrado en el grabado y en la epístola.

Recordemos que Cervellón había afirmado en una de sus cartas que el prior de la cartuja de Mauerbach le había solicitado una imagen de la cartuja de Valldecríst, por la conocida costumbre que había entre algunas cartujas por recopilar vistas de todos los edificios de la orden. En el monasterio de Klosterneuburg, cercano a Viena, se conservan 35 vistas de cartujas –posiblemente pintadas en una fecha cercana a la de la epístola del conde– que parecen proceder de Mauerbach, desde donde probablemente serían trasladadas al monasterio vienés después de la supresión de las cartujas austriacas por el emperador José II en 1782²⁹. Entre las pinturas de Klosterneuburg no se conserva ninguna vista de Valldecríst, sin embargo sí aparece la cartuja valenciana de Ara Christi³⁰. Estas representaciones a vista de pájaro –al igual que las que se conservan en la Grande Chartreuse de Grenoble– probablemente derivaban de planos (fig. 6), sin embargo la que aparece en el exvoto, es mucho más naturalista seguramente por que se pretendía conseguir una escena más verosímil. Se trata de una imagen rasante tomada desde el lado de la antigua hospedería y el barranco, donde se evidencian el perímetro fortificado del monasterio, la acumulación de edificios de diferentes épocas, el perfil de la iglesia con su inconfundible cúpula y, al fondo, el paisaje montañoso que envuelve la cartuja.

La cartuja de Valldecríst es hoy una ruina donde apenas queda en pie la capilla de San Martín y los

muros –sin cubierta– de la iglesia. Es precisamente una pintura perteneciente a la serie de cartujas conservada en la Grande Chartreuse de Grenoble (véase fig. 6) la que nos permite intentar identificar los compactados edificios que se muestran en el primer plano de la vista de la cartuja del grabado. Parece distinguirse la galería de arquillos que coronaban las dos alas del edificio que formaban una plaza frente al pórtico de la iglesia mayor, la antigua hospedería o *conreria* e incluso la chimenea de la cocina. Uno de los detalles que más claramente remite al paisaje valenciano es la representación de la cúpula, muy similar a la de Ara Christi³¹.

De la epístola enviada por el conde al prior parece deducirse que el conde encargó la imagen a un pintor y, dado que el conde mantenía fluida correspondencia con personalidades del ambiente cultural valenciano, no es descabellado pensar que la imagen de la cartuja fue realizada *in situ*. Era la conmemoración de pasado familiar la

que reclamaba desde Viena una imagen que fue enviada desde Valencia y que volvería grabada años después a España. Hoy, cuando la cartuja de Valldecris es solamente una ruina sometida a un deterioro casi imparable, es esta imagen evocada desde la distancia la que nos transmite uno de sus retratos más fidedignos³².

YOLANDA GIL SAURA es profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Sus investigaciones se han centrado en la arquitectura y la cultura arquitectónica de época moderna, especialmente en el entorno valenciano y sus relaciones con los ámbitos catalán y aragonés. En los últimos tiempos esos intereses se han extendido a la pintura, el fenómeno del coleccionismo, el tema del retrato y la vertiente cultural de los exiliados austracistas en Viena después de la Guerra de Sucesión. Es profesora en los másteres *Historia del Arte y Cultura Visual y Patrimonio Cultural: identificación, análisis y gestión*.
yolanda.gil@uv.es

RESUMEN: El artículo estudia un grabado procedente del exvoto en forma de libro realizado a la muerte de María Antonia Cervellón en 1746 por sus padres, los condes de Cervellón. La familia se trasladó a Viena tras la Guerra de Sucesión, en la que el conde se posicionó en el bando austracista. El exvoto, realizado en Viena por artistas italianos, gira en torno a un grabado que representa al cartujo Luis Mercader, antepasado de la condesa, ante una representación de la cartuja de Valldecris.

PALABRAS CLAVE: Juan Basilio Castellví, conde de Cervellón; austracismo; grabado; Viena; Valencia; cartuja de Valldecris; Giuseppe Camerata; Gabriele Mattei

SUMMARY: This article examines an engraving from an ex-voto pamphlet published after the death of María Antonia Cervellón in 1746 by her parents, the Counts of Cervellón. The family had been living in Vienna since the Spanish War of Succession, in which the Count favoured the Habsburg candidate, the Archduke Charles above Philip V. The ex-voto, made in Vienna by Italian artists, contains an engraving that portrays Luis Mercader, the Countess' ancestor, and a view of the Charterhouse of Valldecris (Castellón).

KEYWORDS: Juan Basilio Castellví, Count of Cervellón; austracismo; engraving; Vienna; Valencia; Charterhouse of Valldecris; Giuseppe Camerata; Gabriele Mattei

¹ En la actualidad se está trabajando en una amplia publicación sobre la figura del conde de Cervellón y la utilización de las imágenes por parte del exilio austracista en Viena, en la que se incluirá un texto más extenso sobre el exvoto de María Antonia Cervellón (en prensa).

² Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. Cerv/704; Biblioteca de la Universitat de València, sign. BH R-4/3 (legado de Francisco Borrull). Sobre la biblioteca de José María Cervelló, J. DOCAMPO, «El fondo antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado: la formación de una colec-

ción», en *Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, cat. exp., J. DOCAMPO y J. RIELLO (eds.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 11-22.

³ F. TARÍN JUANEDA, «Una estampa curiosa (Apuntes de iconografía)», *Las Provincias. Almanaque para 1895*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1895, pp. 249-52. De su difusión inmediata sabemos que un ejemplar –parece ser que de la primera edición austriaca– se conservaba en la biblioteca del escultor Felipe de Castro, muerto en 1775. Aparece referenciado como *Jobannes Baptista Cervellonius. Josepho Pa-*

lomer en 4 bojas [sic]. C. BEDAT, «La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 5 (1969), pp. 363-410.

⁴ C. PÉREZ APARICIO y A. FELIPO ORTS, «Un drama personal i collectiu. Exili austracista valencià», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 18 (1998), pp. 342-43; M. V. LEÓN SANZ, «Abandono de patria y hacienda». El exilio austracista valenciano», *Revista de Historia Moderna*, 25 (2007), pp. 235-56; A. ALCOBERRÓ, *Lexili austracista (1713-1747)*, Lérida, 2002.

⁵ Sobre la dimensión política del conde véase sobre todo A. FELIPO ORTS, *El conde de Cervelló y el Consejo*

de Italia: escritos políticos en el exilio austracista (1724-1746), Valencia, 2007.

⁶ Sobre su círculo valenciano y su actividad como coleccionista antes de la guerra, Y. GIL SAURA, «Los gustos artísticos de los “novatores” valencianos en torno a 1700: la colección de pintura de los marqueses de Villatorcas», *Locus Amoenus*, 9 (2007-8), pp. 171-88.

⁷ Sobre los Mercader véase la introducción de H. MERIMÉE a G. MERCADER, *El Prado de Valencia*, Toulouse, 1907, pp. XV-CIX; J. F. PARDO MOLERO, «Buñol en la Edad Moderna», en J. HERMOSILLA PLA (dir.), *Historia de Buñol*, Valencia, 2007,

pp. 219-72. Sobre los Cervellón, A. FELIPO ORTOS, «La ascensión social de los Cervelló: de barones de Oropesa a condes de Cervelló y grandes de España», *Estudis. Revista de Història Moderna*, 28 (2002), pp. 241-62; su utilización de las imágenes para narrar su genealogía en Y. GIL SAURA, «La invención de la genealogía: la galería de retratos de la familia Cervellón», *Ars Longa*, 21 (2012), pp. 277-94.

⁸ Biblioteca de la Real Academia de la Historia, leg. 3, carpeta 27, n.º 2.

⁹ B. LAURO, *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Viena, 2007, pp. 46-52.

¹⁰ La epístola latina, conservada en el Archivo Histórico Mayansiano fue publicada en A. MESTRE SANCHIS (ed.), *Gregorio Mayans y Siscar. Epistolario. XXI. Mayans y los austracistas*, Valencia, 2006, pp. 405-8. La carta no está fechada y Mestre la data en 1746 por aparecer esta fecha en el texto cuando hace referencia a la muerte de María Antonia, pero debió ser algo posterior. «Como me di cuenta de que usted estaba preocupado sobre todo por tener una imagen de la Cartuja de Segorbe, la cual me esforcé en que fuera puesta en un dibujo por el mejor pintor, para que pudiera ser grabado en cobre y para que también pudiera cumplir un solemne voto, elevado por mí de buen grado, no sólo no me negué, sino que estimé que me gratificaba muchísimo» (traducción del texto latino de Esteban Bérchez Castaño, a quien agradezco su ayuda e interés).

¹¹ No puede ir a la Grande Chartreuse de Grenoble y le quiere agradecer el aniversario general y perpetuo en memoria de su hija concedido en 1747.

¹² Epístola reproducida en el exvoto.

¹³ Carta del prior de la cartuja de Valldecríst a la condesa: «[...] por este correo, después de mi regreso del Capítulo General, pongo en manos del Exc.^{mo} Señor Conde, y Marqués, pariente de V. Exc., el Memorial que presenté a nuestro Reverendo P. General, y que su Paternidad Reverenda decretó gustoso con el Sufragio, y beneficio espiritual, que a V. Exc.^{ta} concede, en señal, y protesta de amor del ánimo, que tenemos, de parecer en algún modo agradecidos por los especiales favores, que a la

liberalidad de V. Exc.^{ta} debemos...». La condesa responderá con una carta en la que se lee: «Señor mío. Dichosa la hora, en que resolví escribir a V. Rev. pidiéndole permiso para fundar en ese Santo Monasterio un aniversario por mi buena hija, que aya gloria, pues de esta carta me han resultado tan estimables beneficios, pues el Reverendísimo Padre General, por la intercesión de V. Rev. en el mismo día 27 de Diciembre de 1747 mandó a todos los Conventos de la Orden que le celebrasen. A esta caridad tan excesiva, se añade ahora otra igual, aviendo resuelto, que yo tenga las mismas oraciones [...]».

¹⁴ En el ejemplar de Valencia la orla dorada se ha perdido y ha dejado la marca a manera de incisión.

¹⁵ Este mismo anagrama aparece en publicaciones anteriores promovidas por el conde.

¹⁶ El escudo data al parecer del siglo XIII y en el XVII comenzaría a estar acompañado de la leyenda que en el siglo XIX aparece en los libros litúrgicos de la orden. El escudo con los atributos de la Pasión se considera el segundo de la orden y suele denominarse «de la religión». J. DE VICENTE GONZÁLEZ, *Boticas monásticas, cartujanas y conventuales en España*, La Coruña, 2002, pp. 50-54.

¹⁷ Este escudo es casi idéntico al que se conserva bordado en el Museo Catedralicio de Segorbe; L. SAN JOSÉ LLONGUERAS, «Escudo (Cartuja de Valldecríst)», en *La Luz de las Imágenes: Segorbe*, cat. exp., A. J. PICAR (com.), Valencia, 2001, pp. 574-75.

¹⁸ Sobre Luis Mercader, I. M. GÓMEZ, *Escritores cartujanos españoles*, Montserrat, 1970, pp. 96-97, pero sobre todo, G. ESCOLANO, *Segunda parte de la década primera de la historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, 1611, cols. 939-42.

¹⁹ Sobre los ciclos de la vida de san Bruno véase J. BATICLE, «Les peintres de la vie de Saint Bruno au XVII^e siècle: Lanfranc, Carducho, Le Seuer», *La Revue des Arts*, 8 (1958), pp. 17-28; J. LÓPEZ CAMPUZANO, «Aportaciones a la iconografía de San Bruno», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 193-209 y R. GARCÍA MAHIQUES, «Las imágenes conceptuales de san Bruno. Salve Chartusianorum Lux et Forma», en *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valen-*

ciasnas, cat. exp., V. M. MINGUEZ CORNELLES y V. F. ZURIAGA SENENT (coms.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2010, pp. 29-56.

²⁰ Juan de Cervellón contribuyó a «sujetar» la corona en el asedio a una fortaleza, en el sentido de que preservó la autoridad del emperador Carlos V frente a sus enemigos. El escudo del conde presenta en el centro el escudete de la familia Castellví flanqueado por los de Cervellón, Coloma, Alagón y Borja. El de su esposa presenta en el centro el de la familia Mercader flanqueado por los de Cervellón, Palafox, Mercader y Cardona. TARÍN JUANEDA, *op. cit.* (nota 3), identificó correctamente el escudo del duque con la ayuda de José Martínez Aloy y ello le permitió identificar al promotor del grabado aunque no conocía su biografía ni sospechase el lugar o el motivo por el que fue realizado.

²¹ Sobre este personaje, J. F. PARDO MOLERO, «Cultura de la guerra y cultura de la defensa en la Europa del Renacimiento: Joan de Cervelló (1496-1511)», *Manuscrits*, 24 (2006), pp. 19-43.

²² A. CIPRIANI y E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1989, vol. 2, p. 169. Obtiene el primer premio en el concurso de segunda clase.

²³ B. E. KUSIN, *Die Kaisergruft bei den PP. Kapuzinern in Wien*, Viena, 1949, pp. 25 y ss.

²⁴ En la Galería de los Uffizi se conservan al menos cinco retratos de su mano, entre ellos el de la entonces archiduquesa María Teresa, todos de hacia 1736; sin duda debieron formar una serie. *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florencia, 1980, pp. 685 y 745.

²⁵ Carta de Bricchieri Colombi a Muratori el 10 de agosto de 1740, en F. MARRI y B. PAPAZZONI (eds.), *Edizione nazionale del Carteggio di L. A. Muratori. Carteggio con G. Domenico Bricchieri Colombi*, vol. 10, t. I, Florencia, 1999, p. 52. Sobre la actividad cultural del conde en Viena, A. MESTRE SANCHIS, *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, 2003, pp. 119-66, y Y. GIL SAURA, «El deán Martí y el conde de Cervellón: de la Academia de la Arcadia de Roma al exilio valenciano en Viena» (en prensa).

²⁶ F. BORRONI y C. H. HEILMANN, «Camerata, Giuseppe», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, 1974.

Conocemos dos retratos de Cameraata, uno conservado en la Biblioteca Nacional de Viena y otro publicado en el *Compendio delle Vite dei Pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale*, publicado en Venecia en 1763 y grabado por Alessandro Longhi.

²⁷ El trabajo de Cameraata en la imprenta de Albrizzi debió proporcionarle una fama importante. Conocemos una carta de Bartolo Nazzari al conde Giacomo Carrara datada en Venecia en febrero de 1746 en la que le informa sobre el grabador que ha tallado «*li rametti*» del Tasso, diciendo que ha marchado a Viena hace dos años.

²⁸ A. J. CAVANILLES, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, Imprenta Real, 1795-97, p. 48.

²⁹ J. HOGG, «The Klosterneuburg Collection of Paintings of former Charterhouses», en *Die Kartäuser in Österreich*, vol. 1, 1980, pp. 201-36, y M. CARLAT, «Les Représentations des Chartreuses d'Europe au XVIII^e et au XVIII^e siècle», en J. HOGG *et al.* (eds.), *Kartäusische Kunst und Architektur mit besonderer Berücksichtigung der Kartausen Zentraleuropas*, vol. II, Salzbúrgo, 2006, pp. 95-111.

³⁰ Agradezco a M. Mag. Wolfgang Christian Huber, del Museo de la abadía de Klosterneuburg, la rapidez a la hora de solucionar mis dudas sobre la serie allí conservada.

³¹ Sobre la iglesia mayor de Valldecríst, M. J. SANTOLAYA OCHANDO y E. R. MARTÍN GIMENO, «La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la cartuja de Vall de Críst», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI (1985), pp. 555-90; sobre la cartuja de Ara Christi, A. FERRER ORTOS, *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi. Una aproximació a la seua historia i art (segles XVI i XVII)*, El Puig, 1999.

³² M. J. SANTOLAYA OCHANDO, «Estudio de la planimetría de la Cartuja de «Val de Críst»», *Les Cartoixes Valencianes*, t. II, Valencia, 2004, pp. 345-64; J. M. GÓMEZ I LOZANO y J. COSÍN SENDER, «Álbum gráfico de la cartuja de Valldecríst», en *La cartuja de Valldecríst. VI centenario del inicio de la Obra Mayor*, Castellón, 2008, pp. 371-400.