

L'EMBLEMÀTICA AL SALÓ HERÀLDIC DEL PALAU DUCAL DE GANDIA

RAFAEL GARCIA MAHIQUES

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

Abstract: This study examines the ceiling painting at the *Heraldic Hall* in the *Golden Gallery* from the Ducal Palace of Gandia. Made by Esteve Romaguera at the beginning of the 18th century. It shows the coat of arms of the 10th Duke Pasqual-Francisc de Borja i Ponce de León bordered with rich emblazonry containing different emblematic elements. This article deepens the analysis on the emblematic program, studied in connection with its literary sources, the iconographic tradition and the historical local context.

Key words: Ducal Palace of Gandia / Borja / Borgia / iconography / emblems / heraldry.

Resum: Estudi de la pintura del sostre del *Saló Heràldic*, pertanyent a la *Galeria Daurada* del Palau Ducal de Gandia. Obra d'Esteve Romaguera a inicis del segle XVIII, presenta l'escut familiar del X duc Pasqual-Francisc de Borja i Ponce de León orlat d'una rica ornamentació que conté diferents elements emblemàtics. Es posa especial atenció al programa emblemàtic, el qual és abordat en relació amb les fonts literàries, la tradició de les imatges i el context històric local.

Paraules clau: Palau Ducal de Gandia / Borja / Borgia / iconografia / emblemàtica / heràldica.

El X duc de Gandia Pasqual-Francisc de Borja i Ponce de León (1653-1717) va aprofitar una bona conjuntura econòmica per tal de dur a terme una obra d'ampliació del vell palau dels ducs, donant-li una expressió més actual d'acord amb el rang familiar i el gust aristocràtic del temps, incorporant tot un programa iconogràfic orientat a la glorificació dinàstica. L'oportunitat econòmica de l'Obra Nova, o bé "Galeria Daurada", sembla que fou favorable a aquesta empresa, ja que la casa ducal començava a recuperar-se d'ençà de la crisi de l'expulsió morisca així com de la segona Germania, i a més el duc s'havia casat el 1669 amb una dama adinerada: Juana Fernández de Córdova i Figueroa. Les obres, segons ens comunica Basilio Sebastián de Castellanos a mitjan segle XIX –qui sens dubte va tindre accés directe a la documentació–, van ser encomanades pel duc el 1702, i

duraren entre 1703 i 1716, havent costat nou mil dues-cents noranta lliures, 6 sous i 8 diners, un cost que a judici de Castellanos era bastant econòmic.¹ No consta en la memòria de Castellanos la direcció de les obres, però s'ha apuntat amb certa garantia la possibilitat que estigueren a càrrec de Leonard Juli Capuç, un personatge del món artístic valencià que, com ha sabut veure Arciniega, tenia un perfil professional entre l'arquitectura, l'escultura i l'entalladura, i a qui es van fer una sèrie de pagaments entre 1724 i 1729 per les tasques de talla i escultura realitzades en aquesta obra.² L'inici de les obres del daurat de les entalladures l'any 1713, segons una tosca inscripció o *grafitti* trobat darrere d'un òval, pot significar, si no una conclusió total de les obres, sí almenys un fet revelador de què la nova galeria podia ja estar a punt per incorporar la vida social dels ducs.³

¹ Castellanos, B.S., *Memoria Histórico-Arqueológico-Descriptiva del Ducado de Gandia*, (...), A.H.N., NOBLEZA, Osuna, Cartas, leg. 522, n° 8. També en Biblioteca Nacional, Manuscrit 20.078, n° 1. Transcrit i publicat amb un estudi previ per Arciniega García, Luis, *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, Gandia, 2001, p. 182.

² Arciniega García, L., *op. cit.*, pp. 87 i ss.

³ Cervós S.J., Federico y Solá S.J., Juan María, *El Palacio Ducal de Gandia. Monografía histórico-descriptiva*, Barcelona, 1904, p. 183. Ens donen el text d'aquesta inscripció: "1713 / DIA 13 DE ENERO / DEL AÑO DEL SER. DE / 1713 / SEMPESÓ (sic) A DO-RAR ESTA SALA. / SEA PARA MÁS HONRA / Y GLORIA DE DIOS. / AMEN / JESÚS".



1. Interior de la *Galeria Daurada*.

La *Galeria Daurada* [fig. 1] consta de cinc salons, articulats per mig de portades transversals que fan de separació entre ells i al mateix temps els intercomuniqueu, conformant un espai únic compartimentat de 38 x 5 m. Cada parament de les portades transversals està ornamentat de forma independent en funció del disseny de cada saló. La distribució de l'espai es basa en un criteri modular: quatre rectangles d'uns 10 x 5 m. –en mesures actuals–, on el quart, al final, es subdivideix en dos quadrats de 5 x 5 m. Es dona també la particularitat d'haver-se articulats amb mobilitat l'estructura que separa els dos primers salons, cosa que permetia unificar-los i obtenir així un espai més ampli i útil, convertint-lo probablement en un menjador o un saló ampli plurifuncional.

El programa iconogràfic marca significativament diferents àmbits en tot el conjunt i és principalment la temàtica pictòrica del sostre de cada saló –la decoració amb programa iconogràfic afecta també altres elements, com ara els solats ceràmics, o els òvals que coronen cada parament de les portades transversals– allò que pot donar-los nom per tal d'individualitzar-los. Seguint l'ordre

des de la *Sala Verda*, el seu accés longitudinal, la successió de salons és la següent: *Saló Heràldic*, *Saló Ornamental*, *Saló de Sant Francesc de Borja*, *Saló de la Sagrada Família* i *Saló del Cel i de la Terra*.

Gràcies a la recent publicació de la *Memoria* de Basilio S. Castellanos de Losada, ja no ha de cabre dubte sobre l'autoria dels llenços dels sostres. Fins ara la tradició havia mantingut Gaspar de la Huerta com l'autor d'aquestes pintures, cosa posada modernament en dubte de manera insòlita per part d'algun atribucionista inspirat. La tradició, no obstant, estava perfectament avalada per autors tan significats com Pasqual Madoz o Teodoro Llorente, dels qui es fan ressò Cervós i Solá.⁴ Castellanos ens dona compte d'alguna cosa més, com ara la datació de les pintures del *Saló Heràldic* en 1711, les quals tindrien a més una autoria diferent: Romaguera, cosa per altra banda molt coherent. Es tracta del pintor Esteve Romaguera, el qual s'encarregaria de dit *Saló Heràldic* i ben probablement també del *Saló Ornamental*, restant els altres tres a Gaspar de la Huerta.

Esteve Romaguera és un pintor pràcticament desconegut. Les fonts impreses del segle XVIII, com ara Orellana, no parlen d'ell, i sembla ajustar-se al perfil d'un pintor decorador, a jutjar per l'estil d'aquestes sales, o fins i tot dels paraments exteriors de l'*Obra Nova* si és que realment són d'ell totes aquestes decoracions, cosa que no podem afirmar amb seguretat absoluta. No obstant, si atenem els continguts de l'orla decorativa del *Saló Heràldic*, objecte del present estudi, no podem tampoc menysprear aquest artista com un simple decorador d'escassa rellevància. La referida orla és segurament la composició retòrica més interessant i culta de tot el conjunt de la *Galeria Daurada*. Sabem però que era un pintor de l'entorn de Gaspar de la Huerta, i segurament col·laboraria també amb aquest, ja ancià, en les pintures de les altres sales juntament amb altres col·laboradors de Huerta, com Gaspar Alarcón o Roque Benedito.⁵

⁴ Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1848-1850, t. VIII, p. 298. Llorente, T., *Valencia*, Barcelona, 1887-1889, II, p. 689. Cervós i Solá, *op. cit.*, pp. 171 i ss.

⁵ S. Montoya opina que tot el conjunt pictòric de la Galeria és obra de Huerta i els seus col·laboradors. Cfr. Montoya Beleña, S., "Algunas pinturas de Gaspar de la Huerta Martínez (1645-1714) en la Comunidad Valenciana: Gandía, Caudiel y Segorbe", *Archivo de Arte Valenciano*, 2003, pp. 65-66. L. Arciniega ha apuntat la possibilitat de què la decoració exterior siga obra de Romaguera basant-se en el fet que en l'any 1730 cobrara 50 lliures per les pintures que va fer en l'*Obra Nova* del palau (AHN, NOBLEZA, Osuna, lligall 1439, núm. 12). Ja abans, el 1723 havia cobrat també 50 lliures per la seua intervenció en l'interior. Cfr. Arciniega, L., *op. cit.*, p. 86.

Gaspar de la Huerta Martínez ocupa en canvi un lloc d'importància en el panorama pictòric valencià de la segona meitat del segle XVII i principis del XVIII. Els testimonis de Palomino, les notícies recollides després per Orellana i les darreres investigacions, com les de S. Montoya, que revisen profundament aquestes fonts, o les que jo mateix he fet a propòsit de la seua intervenció en la *Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats* de València, aporten pràcticament tot el que avui sabem del pintor, el qual està encara per estudiar.⁶ No sabem quan havia començat a treballar Gaspar de la Huerta a Gandia, però la data de la seua mort ens dóna un límit. Sabem, això si, que una gran quantitat: 436 lliures i 16 sous, corresponent al cost de les pintures de Gandia, va ser cobrada per la seua filla i el marit d'aquesta el 1728, molts anys després de la mort del pintor, així com també de la mort del duc.⁷

El programa iconogràfic desplegat en el conjunt de la *Galeria Daurada* és molt ampli i presenta certa complexitat i extensió. A l'espera de l'oportunitat de presentar-lo per complet en una publicació apropiada, avancem en aquestes planes unes reflexions al voltant del programa desenrotllat en el *Saló Heràldic*.

El Saló heràldic

És aquest el primer que se'ns mostra només accedir a l'*Obra Nova* des de la *Sala Verda*. El llenç acoblat a tota la superfície del sostre [fig. 2], presenta l'escut familiar del X duc Pasqual-Francesc de Borja i Ponce de León, que ocupa tot el centre de la composició i, emmarcant-lo al voltant, una rica ornamentació que conté diferents elements heràldics i emblemàtics. L'escut ducal fou ja estudiat per Cervós i Solá en un bon treball que encara ens serveix avui com a referent bàsic. No ocorre així amb l'orla ornamental, la qual no fou convenientment valorada per aquests historiadors jesuïtes i, encara que ha estat abordada per Pérez Guillén,⁸ crec just tornar-la a considerar de bell nou. Anem per parts, però.



2. Llenç del sostre del *Saló heràldic*, obra d'Esteve Romaguera.

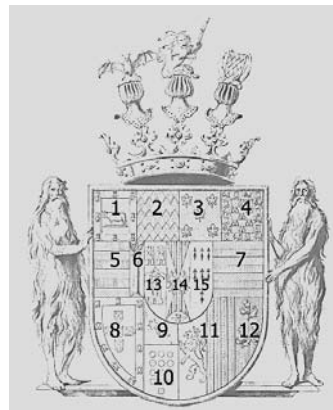
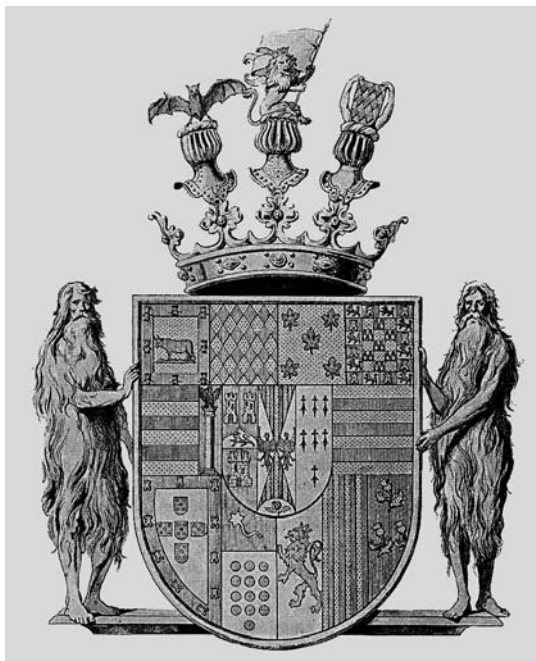
L'escut

L'escut pren com a base les armes tradicionals dels Borja seguides d'aquelles que han anat incorporant-se a la nissaga per via femenina en successives generacions. L'esquema dinàstic pot ser llegit amb ajut del croquis adjunt [vid. quadre genealògic]. Resulta tot un quadre coherent que segueix en línies

⁶ Montoya Beleña, S., "El pintor conquense Gaspar de la Huerta", en la revista *Cuenca*, núms. 31 y 32, Diputación Provincial de Cuenca, 1988. García Mahiques, R. y Marco García, V., "La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte", *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*, Valencia, 2001, pp. 28-50.

⁷ Arxiu de Protocols del Col·legi de Corpus Christi, Victoriano Barberán, 9.848; 6 d'octubre de 1728. Cfr. Arciniega, L., *op. cit.*, p. 86.

⁸ Pérez Guillén, I., "L'obra mestra de la rajoleria valenciana al Palau dels Borja (I) El complex projecte decoratiu de l'*Obra Nova*", *Ullal 4*, Gandia, 1983, p. 66.



3. Esquema de l'heràldica del llinatge Borja de Gandia: Borja (1), Centelles (2), Figueroa (3), Velasco de Frías (4), Oms (5), Doria/Colonna (6), Córdoba (7), Portugal (8), Castre-Pinós (9), Castro de Portugal (10), Ponce de León (11), Cardona (12), Enríquez/Castella (13), Sicília/Granada (14) i Barreto (15).

generals les normes heràldiques [fig. 3]. L'explicació heràldica de Solá i Cervós⁹ és com segueix:

Escudo partido de tres y cortado de dos.

El 1.º de oro, el buey pasante de gules terrazado de sinople: la bordura de gules cargada de ocho haces de oro, que es Borja moderno.

El 2.º losangeado de gules, y oro que es Centelles.

El 3.º de oro, las cinco hojas de higuera, de sinople, que es Figueroa.

El 4.º quince puntos de ajedrez, de oro y de veros; la bordura componada de Castilla y de León, que es Velasco de Frías.

El 5.º fajado de oro y sable en seis piezas que es Oms.

El 6.º de Gules, la columna de plata, la base y el capitel de oro que es Colonna; surmontada de un águila coronada de sable, becada, lenguada, y membrada de gules, que es Doria.

El 7.º de oro, las tres fajas de gules, que es Córdoba.

El 8.º de plata, los cinco escusones de azul puestos en cruz, los de los flancos acostados, cargados de cinco bezantes de plata puestos en sotuer, marcado cada uno de un punto de sable: la bordura de gules, cargada de diez castillos de oro, que es Portugal.

El 9.º de gules, la cometa de plata, que es Castro-Pinós.

El 10.º de plata, los trece tortillos de azul, puestos 3, 3, 3, y 1, que es Castro de Portugal.

El 11.º partido de Ponce de León: el 1.º de plata, el león de gules, que es León; el 2.º de oro los cuatro palos de gules, que es Aragón moderno.

El 12.º de gules, tres cardos de oro, que es Cardona.

Sobre el todo, terciado en palo: el 1.º de Enríquez cortado de Castilla, a saber, de gules los dos castillos de oro aclarados de azul, mantelado de plata, el león de gules, coronado de oro, que es Enríquez: de gules, el castillo de oro almenado de tres almenas, mampostado de sable y aclarado de azul, que es Castilla. – El 2.º de Aragón, flancos de plata, águilas de sable coronadas de oro, picadas y membradas de gules, que es Sicilia; el 3.º entado en punta de plata y una granada al natural, rajada de gules, tallada y hojada de dos hojas de sinople, que es Granada. – El 3.º de plata, los siete armiños puestos 3, 3, y 1, que es Barreto de Portugal.

El escudo timbrado de corona ducal con ocho flores de hoja de apio y sin diadema; de las tres hojas de apio nacen tres yelmos de frente con su cabeza, visera entreabierta y casco ceñido de turbante, señal de caballeros cristianos que pelearon contra la media luna; surmontados, el del medio con la ducal corona y un león sentado y coronado de lo mismo empuñando en sus garras la bandera desplegada, el de la derecha del Rat-Penat, que es Valencia, y el de la izquierda de losanges de Oliva sostenidos por dos brazos desnudos. Por tenantes dos salvajes vestidos de pieles, afrontados.

⁹ Cervós i Solá, en *op. cit.*, p. 183.

Aquesta descripció mereix algunes consideracions a fi de fer una comprensió de tot el contingut. Una primera cosa que s'ha de tenir present és que no hi ha un ordre genealògic, diguem-ne, estricte. Es tracta d'un resum de les principals aliances femenines amb les quals han emparentat els Borja de Gandia a través de generacions successives. Anem a detenir-nos breument en cadascun dels tres partiments que té l'escut, més el que hi ha a sobre damunt del tot, cosa que hem de considerar en relació amb el quadre genealògic.¹⁰

Primer partiment: Borja / Centelles / Figueroa / Velasco de Frías

Els dos primers llinatges a penes si necessiten aclariment, ja que es tracta de l'escut Borja antic usat per Calixt III i el dels Centelles, propi de la casa comtal d'Oliva, la qual va convergir amb la família ducal arran del matrimoni del duc Carles (V duc) amb Magdalena de Centelles i de Cardona, hereva del comtat després de la mort sense descendència del comte Pere, el seu germà.

Figueroa és cognom de la duquessa Juana Fernández de Córdoba y Figueroa, amb qui casà el X duc Pasqual-Francesc de Borja i Ponce de León en 1669. És comprensible que el duc oferís el tercer lloc a un llinatge de la seua esposa. Aquesta dama era la filla major de Luis-Ignacio Fernández de Córdoba y Figueroa, VI marquès de Priego, duc de Feria.

Velasco de Frías resulta molt comprensible degut a l'alt rang de la duquessa Juana Fernández de Velasco y de Aragón, esposa del duc Francesc de Borja (VI duc). Aquesta dama era de la casa dels ducs de Frías, conestables de Castella, néta, de part de pare, de Juana Enríquez de Ribera –de la família de la duquessa Maria Enríquez, així com del patriarca sant Joan de Ribera– i néta també, per part de mare, d'Anna d'Aragó, germana de la mare de sant Francesc de Borja.¹¹

Segon partiment: Oms / Doria-Colonna / Córdoba

No està del tot clar en els estudis genealògics la manera com enllacen els Borja amb els Oms. Martí



4. Escut i altres símbols del papa Alexandre VI. Roma, *Castel Sant'Angelo, cortile del pozzo*.

de Viciano parla dels Oms-Fenollet, i sembla molt probable que a tal família hauria de pertànyer Francesca de Fenollet, "na Fenolleta", àvia de Jofré de Borja, pare de Roderic (Alexandre VI). Jofré casaria amb Isabel de Borja, germana d'Alfons (Calixt III). Per tant, les armes Oms pertanyen a la família paterna del papa Alexandre VI. Francesca de Fenollet provenia d'una de les dues famílies més antigues i nobles de la Catalunya postcarolíngia, propietàries de vells i rendibles feus al Rosselló, al Conflent i al Capcir.¹² El seu matrimoni amb Roderic-Gil de Borja a mitjan segle XIV suposà un notable pas endavant en l'ascens social dels Borja, cosa que pot explicar el fet que el cardenal Roderic de Borja haja incorporat aquestes armes al seu escut, al costat del bou dels Borja per tal de fer un escut propi que mantindrà en el seu escut pontifical [fig. 4], diferent al que havia estat usat pel seu oncle el papa Calixt III.

Sembla que s'han fos en un mateix quarter, contra les lleis de l'heràldica, els escuts de les dues duquesses Doria. Aquestes, les dues de nom Artemisa, entre les quals hi havia una relació de tia a neboda, pertanyien a l'alt patriciat de la república de Gènova, on el duc Carles estigué com a ambaixador i pacificador el 1575 al servei de Felip II.

¹⁰ Per a totes les precisions genealògiques dels Borja cal que ens recolzem en l'acurat estudi de Batllori, M., *La Família Borja*, en *Obra completa*, vol. IV, València, Biblioteca d'estudis i investigacions, Tres i Quatre, 1994. Batllori ens proporciona una bona base que permet revisar la "reseña histórica del pendón geológico" que fan Solà i Cervós en *op. cit.*, pp. 188-192, i que anem seguint també.

¹¹ Batllori, M., *op. cit.*, p. 53.

¹² Batllori, M., *op. cit.*, p. 13.

Aquesta ciutat havia passat d'enemiga tradicional de la corona catalano-aragonesa en el segle XV a fidel aliada dels Àustria espanyols. Artemisa Doria-Carreto (†1644) era filla de Gian-Andrea Doria, membre d'una família de marins il·lustres al servei d'Espanya. Aquesta i la seua neboda Artemisa Doria-Colonna (†1639) van aportar cadascuna d'elles un dot de cent mil ducats, una fortuna que diu molt sobre el rang que havien adquirit els Borja en el segle XVII, malgrat la crisi econòmica esdevinguda arran de l'expulsió dels moriscs, cosa que havia afectat poderosament la hisenda dels ducs. En realitat, la supervivència econòmica la mantingueren gràcies a intel·ligents aliances matrimoniales.

Les faixes vermelles en camp d'or són les armes dels Córdova, i venen a ser una reiteració en l'homenatge a la duquessa Juana Fernández de Córdova y Figueroa. Es tracta també d'una branca familiar amb la qual enllaça el propi duc Pasqual-Francesc, ja que la seua àvia materna, la duquessa d'Arcos, era Ana-Francisca de Aragón Fernández de Córdoba i Cardona.

Tercer partiment: Portugal / Castro / Castre-Pinós / Ponce de León i de Aragón / Cardona

Aquest partiment presenta en primer lloc les armes reials de Portugal, llinatge aportat per Leonor de Castro, esposa de sant Francesc de Borja, qui a més aporta el quarter dels tretze besants que fan referència als Castro portuguesos.

Els Castre-Pinós estan figurats per mig del quarter que porta un cometa. Es tracta en aquest cas d'un reconeixement a la segona esposa del III duc Borja, Francesca de Castre de So i de Pinós. Aquesta dama descendia d'aquella branca de Castre-Pinós i de Fenollet que estava emparentada amb els Borja des del segle XIV. Era també cosina de Joana d'Aragó i de Gurrea, la difunta primera esposa del III duc. En efecte, les dues eren nètes d'Aldonça Roig d'Iborra, la qual havia estat primer amant del rei Ferran el Catòlic, d'on naixeria Alfons d'Aragó, arquebisbe de Saragossa i pare de Joana d'Aragó –primera esposa del III duc–; després Aldonça casaria amb Francesc-Galceran de Castre de So i de Pinós, vescomte d'Évol, i senyor també dels vescomtats d'Illa i de Canet, d'on naixerà Francesc de Castre, pare de Francesca –segona esposa del III duc–. La duquessa Francesca de Castre-Pinós so-

breviurà molt al seu marit, puix que morí el 1576 a València.¹³

Les armes Ponce de León y de Aragón corresponen a la duquessa María Ponce de León y de Aragón, la mare del duc Pasqual de Borja. Es tracta de les armes dels ducs d'Arcos, en concret el IV duc Rodrigo Ponce de León casat amb Ana-Francisca de Aragón Fernández de Córdoba y Cardona, pares de l'esmentada duquessa Maria. Aquestes armes consten del lleó i els pals vermells d'Aragó. Els Ponce de León lliguen genealògicament amb el regne de Lleó, ja que el cognom León els ve en virtut del matrimoni d'un dels Ponces amb Aldonza de León, una filla d'Alfons IX.

Per últim, Cardona, significat en els tres cards –que el pintor ha interpretat erròniament com tres assutzenes–, és un llinatge molt arrelat en la família ducal. Ací sembla fer referència a la més pròxima a la duquessa Juana Fernández de Córdova, per línia materna, ja que, com acabem de veure, la seua àvia materna, la duquessa d'Arcos, era Ana-Francisca de Aragón Fernández de Córdoba i Cardona. Però també els Cardona estan presents en haver emparentat els Borja amb els Centelles d'Oliva. Cal advertir-ho en el llinatge de Magdalena de Centelles i Folch de Cardona.

Sobre el tot: Enríquez / Aragó-Sicília / Granada / Barreto

El duc Pasqual de Borja ha volgut destacar tres llinatges d'especial menció, com ara els Enríquez, els Aragó-Sicília i els Barreto. El primer d'ells fa honor a Maria Enríquez i de Luna. Era cosina del rei Ferran el Catòlic, com a filla d'Enrique Enríquez i de María de Luna. El seu pare era germà de la reina Joana Enríquez, segona muller del rei Joan II d'Aragó, els pares de Ferran el Catòlic.

Aquesta dama, cèlebre en la història de Gandia havia estat promesa del primer duc Pere Lluís de Borja, amb el qual mai aplegà a casar-se degut a la prematura mort d'aquest. El papa Alexandre VI pensà aleshores substituir Pere Lluís per Joan, successor en el ducat, com a marit de Maria Enríquez. Les noces foren celebrades a Barcelona a finals d'agost de 1493 en presència dels reis Ferran i Isabel, els quals es trobaven allà preparant la pau amb Carles VIII de França. Després d'haver pres possessió del ducat de Gandia el 10 d'octubre de 1493, el segon duc Joan de Borja hagué de tornar

¹³ Batllori, M., *op. cit.*, p. 39.

a Roma. Allà rebrà també del rei de Nàpols el principat de Tricarico i els comtats de Carinola, Lauria i Chiaromonte, i atès que només obtingué dels Reis Catòlics escasses i tardanes donacions, malgrat vagues promeses fetes de bell antuvi al papa, aquest nomenà el duc de Gandia capità general de l'Església. Hagué de combatre contra els barons aliats de Carles VIII de França, no sempre amb èxit –el duc de Gandia Joan de Borja i el d'Urbino Guidubaldo de Montefeltro foren batuts en la batalla de Soriano–, i acabà assassinat la nit del 14 al 15 de juliol de 1497, segurament per Cèsar, el seu germà, segons pensà la família ducal de Gandia. Joan havia rebut poc abans els ducats de Benevento per Alexandre VI, i de Sessa per Frederic III de Nàpols. Les seues despulles serien soterrades en l'església romana de *Santa Maria del Popolo*, juntament amb les de Pere Lluís, i traslladades ambdues més tard a la Col·legiata de Gandia.

En totes aquestes circumstàncies, la duquessa Maria Enríquez va fer un paper molt important en Gandia. Educà els seus fills Joan i Isabel, i procurà administrar els bens familiars, dels quals Benevento, entre d'altres, havien estat revocats pel papa i atorgats a Cèsar Borja –oblidant-se Alexandre VI dels fills de Joan–, i pel que fa als napolitans –atorgats de nou per Ferran el Catòlic després de la conquesta parcial del regne de Nàpols–, acabà venent-los al mateix rei per la dificultat que trobava en administrar-los des de Gandia. Amb els diners provinents de la venda, la duquessa adquirí altres llocs en l'entorn del ducat. Després de les noces del seu fill Joan, la duquessa i la seua filla Isabel entraren al convent de les clarisses de Gandia.¹⁴

Hi ha també un element que s'ha de posar de relleu: les armes de Castella disposades en un partiment del quarter corresponent als Enríquez. Es podia justificar genealògicament, ja que els Enríquez eren descendents del rei de Castella Alfons XI. El cognom Enríquez va ser adoptat per primera vegada per Alonso Enríquez, en agraïment al seu oncle Enric II Trastámara, el monarca castellà que el va reposar en llurs dignitats perdudes en temps de Pedro el Cruel. El seu fill, Enrique Enríquez de Mendoza, el pare de Maria Enríquez, fou el primer comte d'Alba de Aliste i germà, com ja hem dit, de la reina d'Aragó Juana Enríquez de Córdova, mare de Ferran el Catòlic.

Resulta una mica estranya la disposició de les ar-

mes d'Aragó-Sicília en el centre. Tot, però, fa pensar que s'ha volgut destacar la vinculació dels Borja amb la dinastia reial de la Corona d'Aragó, encara que d'una manera molt matisada, o millor dit, orientada a destacar la forta aliança dels Borja amb la Corona. La menció especial cap a Sicília, la qual no és estrictament genealògica, pot obeir a dues raons: a) el fet de ser, Enrique Enríquez de Mendoza, almirall de Sicília i b) la intervenció dels Borja a finals del segle XV en la recuperació del regne de Nàpols front a les pretensions de Carles VIII de França. Pot ser que amb aquest blasó s'haja pretès destacar el paper d'aquests en virtut dels lligams sanguinis i de col·laboració amb Ferran el Catòlic en llur política italiana, cosa que es confirmaria també amb la incorporació, per idèntiques raons, de la magrana del regne de Granada. Car, tant Pere Lluís com Joan, els dos primers ducs, així com el seu germà Cèsar, van rebre el tractament d'*egregis* per haver intervingut militarment en ajut dels Reis Catòlics en la conquesta de Granada. Els Borja, per tant, lliguen amb la família reial, no sols per consanguinitat, també identificant-se amb els seus propòsits. Es tracta, sens dubte, de la peça de major glòria en l'escut familiar.

Els pals d'Aragó, per altra banda, venen també a la família Borja per altres conductes, com ara el de la mare de sant Francesc de Borja Juana de Aragón i de Gurrea, encara que en aquest cas per línia bastarda, com s'ha explicat més amunt.

El tercer quarter és Barreto, que correspon a la mare de Leonor de Castro, l'esposa de sant Francesc de Borja. Com sabem, donna Leonor havia estat una dama de l'emperadriu Isabel de Portugal, muller de Carles V. L'hagiografia, com diu Batllori, ha idealitzat aquesta dama, però de l'anàlisi de la correspondència de la reina Caterina de Portugal, germana de Carles V –qui havia nomenat Francesc i Leonor majordoms del príncep Felip i Maria de Portugal–, es dedueix que Leonor de Castro tenia un caràcter dominador i no gens fàcil. Era filla d'Àlvaro de Castro i d'Isabel Melo Barreto. La sogra de sant Francesc era germana de Nuño Rodríguez Barreto, senyor de la casa de Barreto, una esclerida família noble portuguesa. Els Barreto, a més, emparentarien més tard amb els Borja a través del matrimoni de Joan de Borja, el segon fill baró de sant Francesc, amb Francesca d'Aragón-Barreto, cosina seua en segon grau i dama preferida de la reina Caterina de Portugal.

¹⁴ Batllori, M., *op. cit.*, pp. 35-37.



5. Els salvatges en un manuscrit del segle XIV (L'Haia, KB, KA, 16. Fol. 42rb2).



6. Salvatge tenidor d'escut en el marge d'un manuscrit del segle XV (L'Haia, KB, 76f, 20. Fol. 22r).

Per concloure la part genealògica, sembla que la intenció del duc Pasqual de Borja en disposar aquest escut damunt del tot, i així mateix tallat en tres parts, és destacar el parentiu dels Borja amb els llinatges reials de la geografia hispànica d'aquell moment, en base a Castella i Aragó, però extenent-se també als més esclerits de Portugal i del regne de Nàpols i Sicília.

Els tenidors: dos salvatges

Un element molt interessant és la disposició de dos salvatges com a tenidors. És un tema molt recurrent en l'escultura arquitectònica gòtica sobretot en l'àmbit castellà, la qual es prolonga fins al barroc amb un element característic de la tendència cap a allò que és exòtic. Per a J.M. Azcárate, qui abordà el tema en un estudi ja clàssic¹⁵ on ofereix un important repertori de manifestacions, tant plàstiques com literàries, el tema del salvatge apareix en la primera meitat del segle XIV en les arts aplicades: caixetes d'ivori, marges de manuscrits, orfebreria, etc. [figs. 5 i 6] i en relació amb determinats assumptes literaris de caràcter cavalleresc, com ara el *libro de Alexandre*, on hi ha una descripció que coincideix amb les diferents figuracions: "*Non vestien ninguno dellos ninguna vestidura, todos eran vellosos en toda su fechura...*".¹⁶ Serà en el s. XV quan els salvatges passaran a l'arquitectura com a tenidors d'escuts, brancals de portades, etc., un costum que encara romandrà generalitzat en el segle XVI, i

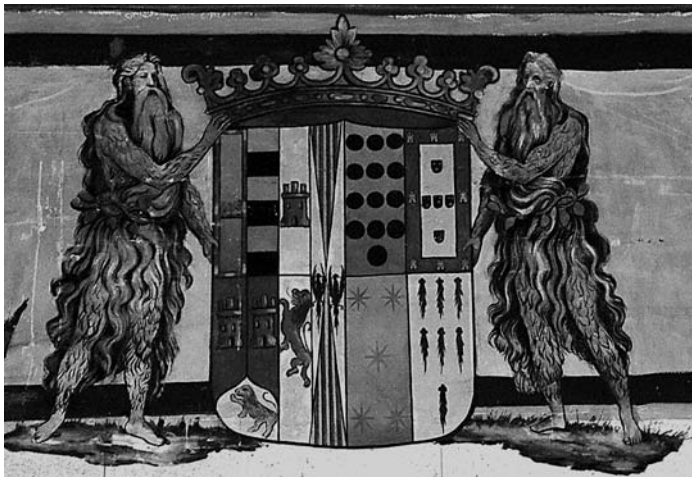
fins i tot més enllà d'aquesta data, com el cas que ens ocupa en la *Galeria Daurada*, el qual, en realitat està directament inspirat en la figuració heràldica del fris del *Saló de les Corones* [fig. 7], obra del segle XVI.

L'origen de les representacions del salvatge com a tenidor d'escuts s'ha de veure en relació amb les festes per mig del costum de disfressar els escuders en representacions lúdiques. De vegades, com en el cas de la *Capilla del Condestable* de la catedral de Burgos, l'aspecte caricaturesc dels salvatges ho suggereix. És també un fenomen que s'ha de considerar vinculat a les navegacions i el descobriment de noves terres i cultures "primitives", amb les descripcions dels indígenes de les terres descobertes, cosa que donarà lloc a què les figures dels salvatges siguin posades a gràndria natural flanquejant la porta principal d'un edifici. Simón de Colonia portarà a l'últim extrem aquest concepte en la façana del *Colegio de San Gregorio* de Valladolid [fig. 8].

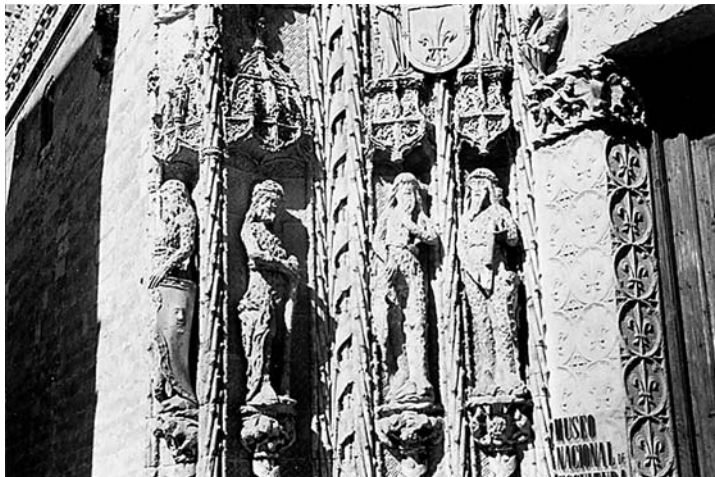
Una interpretació interessant sobre el significat d'aquestes figures ha estat elaborada per V. Peller, per a qui els salvatges introdueixen la idea de puresa i virginitat intel·lectuals, qualitats humanes que impliquen un retrobament de l'home amb la seua condició originària, tal com Déu el creà. El fet de relacionar aquest concepte al llinatge nobiliari, no cap dubte que lliga amb la intenció d'elevat-lo als mateixos orígens de la humanitat creada per Déu, connotant-se d'alguna mane-

¹⁵ Azcárate, José M^a, "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, 1948, pp. 81-99.

¹⁶ Estrofa 2.309, cit. per Azcárate, J.M., *op. cit.*, p. 88.



7. Escut del segle XVI (molt repintat) en el fris de la Sala de les Corones del Palau ducal.



8. Els salvatges en la brancalada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, obra de Simón de Colonia.

ra l'excel·lència moral de la seua autoritat com a governants de la societat. En aquest sentit, la seua presència equivaldria a dir que l'autoritat nobiliària tenia uns orígens remotíssims, com si es perderien en un moment en què seria el mateix Déu qui atorgaria aquesta superioritat.¹⁷ També els salvatges, sobretot quan van col·locats en les façanes de les cases aristocràtiques, com és el cas també del Palau Ducal de Gandia [fig. 9], poden ser interpretats com advertència als intrusos, com es desprèn d'un petit epigrama que acompanya la imatge

d'un salvatge en l'edició valenciana de l'obra de Lorenzo Spirito: *Llibre del joc de les Sorts* –una obra de gran èxit que tracta d'endevinacions– conformant a manera d'un emblema. Els salvatges, segons açò, farien de guardians.¹⁸ Diu així aquest epigrama:

Qui asi volera entrar
per entencion de fer mal,
la vida li te [de] costar,
ans que pase lo portal.



9. Escut Borja guardat per salvatges a la portada del Palau ducal de Gandia.



10. Trofeu amb llances i artilleria pesada que posa en primer terme un tambor i una trompeta, situat a la part superior de l'eix vertical de l'escut.

¹⁷ Pellicer Rocher, V., *Història de l'art de la Safor (segles XIII-XVIII)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006. Cita a Mirón, E. L., *Las reinas de Aragón. Sus vidas y sus épocas*, València, Prometeo, 1937.

¹⁸ Spirito, Lorenzo, *Llibre del joc de les Sorts*, València, Joan Joffrè, 1528. Hi ha edició facsímil: Madrid, Miraguano Ediciones, 1983.



11. Trofeu amb llances i feixos, posant llibres en primer terme, situat en la part inferior de l'eix vertical de l'escut.



12. Mart com un guerrier clàssic amb llança i escut, i assegut sobre un munt d'armes o trofeus. Emblema situat en la part esquerra de l'eix horitzontal de l'escut.



13. Bel-lona, despentinada i empunyant un flagell i una torxa encesa. Emblema situat en la part dreta de l'eix horitzontal de l'escut.

L'orla amb emblemes

Elements heràldics i emblemàtics es combinen també en la gran orla que emmarca l'escut que acabem d'abordar. Com pot veure's en la fotografia general [fig. 2], els angles van ocupats pels escuts de quatre llinatges destacats: Borja i Centelles pel que fa al duc i Fernández de Córdova de la duquessa, més un altre encara no identificat –també Solà i Cervós deixen el tema irresolt–, però que suposem que ha de correspondre a un llinatge de la família de la duquessa que no apareix integrat en el gran escut central, cosa bastant desconcertant. La resta d'elements que componen l'orla són de caràcter emblemàtic i van a l'interior d'una cartela amb laurèoles abraçades amb cintes creuades. És interessant veure que la *pictura* d'aquests emblemes és monocroma, pràcticament en gama de grisos. Desenrotllen en el seu conjunt un concepte basat en la victòria bèl·lica, que ve a ser la composició visual més culta i refinada de tota la retòrica desplegada en la *Galeria Daurada*.

En l'eix vertical central figuren dos trofeus: l'un, el de dalt de l'escut [fig. 10], a base de llances i artilleria pesada, posa en primer terme un tambor i una trompeta; l'altre, el de davall [fig. 11], mostra llances i feixos, posant llibres en primer terme. El trofeu és una imatge, la tradició de la qual arranca en l'antiguitat. L'expressió deriva del grec: *tropaion*, i va significar primitivament el concepte oposat a *apotropaion* –allò que exorcisa les forces sobrenaturals no desitjables–. Els trofeus solien alçar-se amb les armes preses a l'enemic vençut i, ans de convertir-se en un monument commemoratiu de la victòria, fou com una espècie d'amulet que l'atreia, o bé un motiu d'espant per a l'enemic. En la Roma republicana els trofeus van figurar en la desfilada triomfal del vencedor, penjant-se després bé en la casa d'aquest, o bé en algun temple o edifici públic. Amb el temps el trofeu va acabar designant la victòria mateixa, convertint-se en un símbol que passarà a ser representat en diferents suports materials: monedes, relleus, etc., tractant d'immortalitzar la victòria. Finalment, ja en la mateixa Roma imperial, el trofeu pràcticament es vulgaritza convertint-se quasi en un motiu decoratiu.¹⁹

En l'eix horitzontal, observem dos emblemes: a l'esquerra està Mart [fig. 12], abillat com un guerrier clàssic amb llança i escut, i assegut sobre un

¹⁹ Possiblement és en aquest punt on Plutarc, un grec del segle I, va reflexionar sobre la inconveniència de perpetuar trofeus en pedra o en bronze (Qüestions Romanes, 37), ja que calia ser generós i oblidar antigues enemistats. Açò inspirarà l'Empresa LXXXVI de Joan de Borja. Sobre aquesta empresa i en general sobre la iconografia o simbolisme del trofeu *vid.* el meu estudi: García Mahiques, R., *Empresas Morales de Juan de Borja*, ed. cit., pp. 199-202.

14. Antoine Caron, *El triomf de Mart*. Vegem el déu de la guerra assegut damunt d'un munt de trofeus i acompanyat d'un seguici terrorífic, on Bel-lona és l'auriga del carro.



mund d'armes o trofeus; a la dreta tenim el corresponent femení de divinitat guerrera, significat amb Bel-lona [fig. 13], la qual seu també damunt de trofeus, porta els cabells despentinats, empuña un flagell en la seua mà dreta i una torxa encesa en la mà esquerra en actitud amenaçant. Mart i Bel-lona, divinitats de la guerra, estan íntimament vinculats en la tradició mitològica. Bel-lona, figura estrictament romana, conduïa el carro de Mart, i era representada d'una manera semblant a les Fúries, amb trets horripilants. La seua imatge apareix definida en Virgili: empuñant una torxa –o bé una llança o una espasa– i amb un flagell ensangonat. A l'*Eneida*, Bel-lona fustiga la Discòrdia amb un fuet sanguini: *Quam cum sanguineo sequitur flagello*,²⁰ i Estaci acabarà d'elaborar el seu perfil,²¹ però serà Boccaccio, al segle XIV, basant-se en Estaci, qui principalment transmetrà als poetes i els artistes del Renaixement la caracterització de Bel-lona. Diu així:

Además dicen que Belona fue su hermana, la que le atribuyen como auriga de su carro [de Mart], como atestigua el propio Estacio [VII, 70-4] al decir: "Él mismo sube en el carro y con cruel salpicadura cambia los vastos campos y las multitudes lloran los despojos surgidos a su espalda. Los bosques y la alta

nieve le proporcionan sitio; guía los caballos la negra Belona con mano ensangrentada y los azota con la larga jabalina, etc.".²²

Els mitògrafs del segle XVI es fan ressò d'aquesta caracterització. Juan Pérez de Moya especifica que els cavalls d'aquest carro es deien "Terror" i "Pavor" i que aquesta "dice ser su hermana [de Mart], porque esta diosa es muy cruel y amiga de verter sangre".²³ Natale Conti és una mica més parc, malgrat la gran riquesa de la seua *Mitologia*, però ve a coincidir també en línies generals.²⁴ Cartari estableix amb claredat el caràcter de les dues deesses guerreres, Minerva i Bel-lona, i assegura que mentre la primera és la deessa de la prudència: "l'accorto provvedimento, il buon governo, il saggio consiglio, che usano i prudenti e valerosi Capitani nel guereggiare", Bel-lona en canvi és la deessa del terror guerrier: "le uccisioni, il furore, la strage, e la roina, che ne i fatti d'arme si veggorno".²⁵

Una versió gràfica del que contenen aquestes fonts la tenim en el quadre *El triomf de Mart*, d'Antoine Caron [fig. 14], del segle XVI, on veiem el déu de la guerra assegut damunt d'un munt de trofeus, en un paisatge dessolat marcat pels signes de la guerra i acompanyat d'un seguici terrorífic,

²⁰ Virgili, *Eneida* VIII, 697. El passatge (vv. 694-697) diu així: *Saevit medio in certamine Mauors / caelatum ferro, tristesque ex aether Dirae / et scissa gaudens vadit Discordia palla. / Quam cum sanguineo sequitur Bellona flagelo*.

²¹ Estaci, *Tebaida* VII, 70 i ss.

²² Boccaccio, Giovanni, *Genealogía Deorum*, llib. IX, 3. Tr. castellana: *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 528.

²³ Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta (Filosofía Secreta)*, Barcelona, Glosa, 1977), t. I, p. 274.

²⁴ Conti, Natale, *Mitologia*, 1^a ed. Venècia, 1551, ampliada en l'ed. de Pàdua, 1988, llib. II, cap. 7 (Tr. castellana amb introducció, notes i índex de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Universidad de Murcia, 1988), p. 146.

²⁵ Cartari, V., *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venècia, Francesco Ziletti, 1580, p. 363.



15. Revers de la medalla feta per Cristòfor Hieremiai per a Alfons V "El Magnànim", on el rei és coronat per Mart i Bel·lona.



16. Emblema amb una imatge al·legòrica híbrida dels conceptes de "victòria" i "fama".

on Bel·lona és l'auriga del carro.²⁶ Ací a Gandia, tot i que de moment desconexim la font gràfica de la que s'ha pogut servir l'artista, vegem que l'aspecte de la deessa coincideix amb allò que contenen les fonts literàries antigues.

En ambdós casos, tant els trofeus, com en aquests emblemes amb Mart i Bel·lona, s'insisteix en el simbolisme victoriós dels trofeus, però posant-se l'accent en l'element humà, amb una evident al·lusió al duc i a la duquessa, o millor, genèricament a les aportacions masculina i femenina en relació amb la genealogia familiar, indicada per l'heràldica, l'eix iconogràfic d'aquest saló. El precedent més pròxim que podríem trobar a aquest concepte –cosa que no s'ha d'entendre necessàriament com a font– és una medalla que féu en Itàlia Cristòfor Hieremiai per a Alfons V "El Magnànim", en el revers de la qual [fig. 15] veiem el rei que és coronat per Mart i Bel·lona.²⁷ La identificació de l'escena i dels actors no ofereix marge de dubtes, ja que la inscripció que l'envolta diu així: *Coronant victorem regni Mars et Bellona*. Una particularitat que presenta ací Bel·lona és el fet de portar ales, atribut aquest que associa Bel·lona al concepte de Victòria, una idea que està ací expressament present en els altres emblemes d'aquesta orla, com anem a veure.

Intercalat entre tots aquests trofeus, s'ha repetit quatre voltes l'emblema d'una figura alada que porta una palma i una trompeta com a atributs [fig. 16]. Es tracta d'una imatge al·legòrica que participa dels conceptes de "victòria" i "fama", referits per la palma i la trompa respectivament, atributs que tenen suficient entitat en la tradició de les imatges per gaudir de tradicions iconogràfiques molt concretes, definides i independents. Les al·legories de la Victòria i de la Fama tenen en comú una figura femenina alada. La "Bona Fama" és figurada en el manual al·legòric de Cesare Ripa com "*mujer con una trompa en la derecha y una rama de Olivo en la siniestra. (...) Además tiene alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo*".²⁸ Per altre costat, sobre la Victòria, diu el mateix tractadista en una de les definicions sobre aquest concepte, en concret la forma amb què la representaven els antics: "*bajo la forma de un Angel, dotándola de alas, y poniéndola a menudo sentada en un Trofeo formado por los despojos del ejército enemigo. Acostumbraban además representarla con una palma y un escudo*".

²⁶ New Haven, Yale University Art Gallery. En contra del que diu Pérez de Moya, Fobos i Deimos (Terror i Pavor) són fills de Mart i no els cavalls. Ací estan representats com a filles, la primera porta una espasa de foc i l'altra corre aterrida. També està present la Discòrdia, que devora un os, així com les Queres, éssers àvids de la sang dels moribunds.

²⁷ Álvarez-Osorio, Francisco, *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1950, medalla nº 23. Dec la informació a Mechó González, A., *La medallística de Luis XIV: observaciones en torno a imagen e ideología*, treball d'investigació de doctorat inèdit, 2005, p. 51.

²⁸ Ripa, Cesare, *Iconologia* (ed. de Juan Barja i Yago Barja, Madrid, Akal, 1987), t. I, p. 396.

(...)”. A propòsit cita un passatge de Claudià, que diu: “La mateixa Victòria desplegara les seues sagrades ales per al Conductor (cabdill), / gaudint-se amb una palma verda i amiga dels trofeus”.²⁹ És essencial el fet d’anar alada la Victòria, un atribut que acompanya aquest concepte des de la mateixa antiguitat grega. En la modernitat, les ales són interpretades com ho fa, per exemple, Antonio Agustín: “por la presteza, siendo mayor la victoria mas presta”. Així mateix Agustín incorpora també la idea de volubilitat, un matís que és qualitat pròpia de la Fortuna: “y también por ser mudable, que unas vezes va a unas partes i otras a las vezes contrarias, como acaecía a los Romanos y Carthagineses, y a los de Athenas y de Lacedemonia o Thebanos”.³⁰ No és tampoc nou açò, ja que el mateix Ovidi ja disposa d’un passatge on al·ludeix a la fortuna de la victòria en aquests termes: “Ressorgien les banyes sisenes de la naixent lluna i en suspens anava encara la fortuna de la guerra, i llarg temps entre els dos volava la Victòria amb dubtoses plomes”.³¹ En conclusió, aquesta figura de Gandia és una espècie d’híbrid al·legòric que incorpora atributs dels conceptes de Fama i Victòria, i per tant es converteix en una síntesi d’aquests, solució retòrica original, sàvia i apropiada en aquest context.

El trofeu és l’element significatiu bàsic que lliga o vincula tots aquests medallons de l’orla donant-li un sentit unitari. Resulta fins i tot molt curiós observar que estem davant d’un concepte, o discurs visual, molt pròxim a allò que descriu Boccaccio quan parla del pas del carro de Mart, conduït per Bel·lona. És pràcticament segur que, directa o indirectament –a partir d’un procés intertextual–,

açò ha estat tingut en compte pel mentor del present programa iconogràfic. En Boccaccio podem constatar com la Fama precedeix el terrible carro victoriós:

*Y, para mostrar toda la ferocidad de su paso, dice también en otro lugar el propio Estacio [III, 423-31]: «El Furor y la Ira peinan los penachos, el Pavor, su escudero, da frenos a los caballos. Pero la Fama, vigilante a todo tipo de sonidos, ceñida de vanos tumultos vuela delante del carro e, impelida por el resoplido de los gimientes voladores golpea las temblorosas plumas con denso murmullo: pues el auriga la obliga con cruentos aguijones a contar lo hecho, lo no hecho, y, desde lo alto del carro, el hostil padre golpea con la lanza escita la espalda y cabellera de la diosa...».*³²

En conjunt, aquesta orla ve a funcionar com un superlatiu, una ovació victoriosa a la genealogia, on la guerra, en realitat, és un recurs retòric o poètic. Donat que es tracta de figuracions monocromes, en gris, ens fa recordar a Aby Warburg quan estudiava la introducció dels temes pagans en l’art del Renaixement. Aquests ho feien en grisalla, com petits detalls marginals i anecdòtics, simples ombres d’un món remot, mentre el drama cristià mantenia el protagonisme i la preeminència en les composicions pictòriques. Warburg entenia el recurs a les grisalles com una forma d’autocontrol dels artistes del frenesí “dionisiac” produït davant de l’excitació de la bellesa clàssica.³³ Aquesta orla d’alguna manera funciona així, ja que es tracta d’una mena de recurs marginal que dóna el seu toc d’idealització a un tema pictòric tan “estricte” com ho és l’escut genealògic.

²⁹ *Ipsa Duci sacras Victoria panderet alas, / Et palma viridi gaudens et amica Trophaeis.* Ripa, C., op. cit., t. II, p. 402.

³⁰ Agustín, A., *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, Felipe Mey, 1587, pp. 54 i 55.

³¹ Ovidi, *Metamorfosi* VIII, 11-14: *Sexta resurgebant orientis cornua lunae / et pendebat adhuc belli fortuna diuque / inter utrumque uolat dubiis Victoria pennis.*

³² Boccaccio, G., ed. cit., p. 528.

³³ *Vid.*, per exemple, Warburg, A., “La última voluntad de Francesco Sassetti”, en la recent traducció castellana de les seues obres, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza ed., pp. 177-205. Referint-se al sepulcre de Sassetti en *Santa Trinità* on apareixen relleus de temàtica clàssica, monocroms sobre el marbre de la sepultura, cosa que contrasta amb l’explosió dominant de les escenes sobre la vida de sant Francesc de Ghirlandaio, que omplen tota la capella, diu: “los elocuentes gestos de la virtud romana no han sido admitidos en el estilo realista y sosegado de Ghirlandaio, debiendo permanecer en sobras bajo los santos.” (p. 198).

QUADRE GENEALÒGIC DELS DUCS BORJA DE GANDIA

