

La imagen de la ciudad de Valencia en la pintura del siglo XVIII

Pablo Cisneros Álvarez
Universitat de València

RESUMEN

Estudia la imagen de la ciudad de Valencia en la pintura del siglo XVII. Su interpretación se tendrá que hacer, necesariamente, junto a otras técnicas de representación artística. En este sentido, será fundamental la lectura paralela de los grabados contemporáneos, pues en ellos la imagen de Valencia adquiere un protagonismo destacado. Igualmente, se analizarán diferentes ámbitos culturales como las crónicas festivas pues sus autores nos han dejado muchas referencias y descripciones de pinturas de Valencia ya perdidas. Por tanto, en todo momento, se pretenderá ofrecer una visión de conjunto de la imagen de Valencia en la pintura del seiscientos.

Palabras clave: Pintura / imágenes / Valencia / siglo XVII.

ABSTRACT

It studies the image of the city of Valencia in the seventeenth-century painting. Its interpretation will have to be done, necessarily, with other artistic representation techniques. In this sense, will be essential the parallel reading of the contemporary engravings, because in them the image of Valencia takes an outstanding role.

Also, there will be analyzed different cultural areas as festive chronicles since their authors have left us many references and descriptions of paintings of Valencia already lost. Therefore, at all times, we will try to offer an overview of the image of Valencia in the painting of the seventeenth century.

Key words: Painting / images / Valencia / 17th century.

La imagen de Valencia en la pintura del siglo XVII se revela con múltiples significados. En las diferentes obras pictóricas seiscentistas que se han conservado, la representación de Valencia se construye recopilando algunos de sus hitos visuales más importante –ya sean los edificios más significativos como el Miguelete o las Torres de Serranos–, recordando su morfología circular generada por la muralla medieval o bien remitiendo a Valencia por medio de los personajes más ilustres que habitaban en la ciudad. Estas múltiples percepciones de Valencia se estudiarán junto a otras técnicas de represen-

tación artística contemporáneas, que van paralelas a algunas imágenes literarias que Valencia inspiró.¹

Hito arquitectónico de la Valencia moderna e imagen metonímica de la ciudad son las Torres de Serranos. Una vez terminadas las torres en 1398, éstas pronto perdieron su primera concepción defensiva para convertirse también en un emblema urbano destinado a recepciones regias y solemnes de monarcas y personalidades.² La primera noticia relativa a estos nuevos usos es del 23 de marzo de 1402 con la visita del rey Martín I y su mujer Blanca de Navarra.³ El jueves 8 de febrero de 1459 Juan II⁴ de Aragón accede a la ciudad de Valencia “*bon fonch aparelat de fora lo portal de Sarans*”⁵ En diciembre de 1414 el papa Benedicto XIII fue recibido en procesión en el portal de Serranos.⁶ El cardenal Rodrigo de Borja llega a la ciudad el viernes 18 de junio de 1472 y la comitiva accedió a Valencia por las Torres de Serranos.⁷ El 20 de julio de 1507

¹ Este artículo recoge algunas ideas expuestas en nuestra tesis doctoral. Véase CISNEROS ÁLVAREZ, P., *La imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695*, leída el 15 de junio de 2012. Se remite a ella para un mayor acercamiento a la temática.

² En este sentido, es necesaria la consulta de CARRERES y ZACARÉS, S., *Ensayo de una Bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta Hijo F. Vives Mora, 1925; FALOMIR FAUS, M., *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 397-415 y FERRER VALS, T.: “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV” en A.A.V.V. *Cultura y representación en la Edad Media*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 145-169.

Por otra parte, se ha apuntado que su monumentalidad puede hacer más referencia a su empleo como receptáculo de los cortejos que a su propia función defensiva debido, entre otras cosas, a existir otras partes de la ciudad más expuestas a ataques. Véase FALOMIR FAUS, M., *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, pp. 400-401, nota 4. Esta misma conclusión sería compartida, posteriormente, en SERRA DESFILIS, A.: “El portal de los Serranos en los siglos XIV y XV” en CERVERA ARIAS, F. / MILETO, C., *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, p. 26.

³ En esta visita “*al portal del Sarans devalaren dos àngels de dalt de les torres, cantant molt altamen e bela, ab huna riqua corona, la qual fonch posada al cap de la dita dona Blanqua*”. CABANES PECOURT, M^a D., *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Zaragoza, Pedro Carcés de Cariñena, 1992, p. 228.

⁴ Los documentos que contienen los preparativos para esta entrada fueron publicados en CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 114-128.

⁵ Además de ser recibida la comitiva en las Torres de Serranos, se sabe que los habitantes de la ciudad, tal y como ocurrió en esta visita real, se concentraban allí para observar y disfrutar de estos grandes acontecimientos:

*E lo dit senyor rey se dinà en sent Bernat, e toquades XII bores lo dit senyor rey [...] fóren al mirador ab tots los grans senyors cortezans, e la multitud de la gent hera tanta que del portal de Sarrans e pont e plaça e rambla e fins a la plaça de Prebicadors heren [...] milia persones [...]. CABANES PECOURT, M^a D. *Dietari del capellà...*, p. 206*

⁶ CARRERES ZACARÉS, S. *Ensayo de una Bibliografía...*, p. 62 y MARTÍ MAESTRE, J. (ed.). *Libre de Antiquitats de la Seu de València*. [s. l.] [Valencia] / [Barcelona], Universitat de València / Abadía de Montserrat, 1994, vol. I, pp. 46-48.

⁷ Allí “*la processó general ab les creus e clero, e los monestirs, ab lo pali de la Seu, qui'l portaben preveres, rectors e altres de la dignitat, vestits tots com a diaques, e lo bisbe, lochtinent del dit senyor, ab la relíquia [...] bon se mostrà infinit poble per tots los carrers, e en les torres dels Serrans banderes reals, moltes bombardees, ministrés e trompetés*”. MARTÍ MAESTRE, J. (ed.). *Libre de Antiquitats...*, pp. 37-38.

Fernando el Católico desembarca en Valencia⁸ y, al igual que en las anteriores ceremonias, el cortejo se dirigió a las Torres de Serranos.⁹ Hasta 1528 con Carlos V no hubo otra visita real. En ese año, el portal de Serranos no fue protagonista ya que se realizó la entrada y entrega de llaves en las Torres de Quart.¹⁰

Con la visita de Felipe II a la ciudad el 19 de enero de 1586 el portal de Serranos –“que es lo primero que se ofrecía”– se convertía en “un arco triunfal de yedra entre dos torres que tenía las armas reales pintadas”.¹¹ Esta función como receptáculo regio de la ciudad de Valencia y emblema arquitectónico y metonímico de la ciudad se ve en la portada xilográfica del *Regiment de la cosa pública* (1499) de Eiximenis.¹²

Un mes escaso después de la visita de Felipe II, las Torres de Serranos se transformarían, tras el grave incendio de la noche del 15 de febrero de 1586 en la Casa de la Ciudad que ocasionó importantes daños en las prisiones altas y los calabozos, en cárcel de la ciudad. Por tanto, a partir de aquí las Torres de Serranos iban a desempeñar una nueva función que se prolongaría durante tres siglos.¹³ Muy significativas son las



Fig. 1.- Espinosa, Jerónimo Jacinto de: *San Vicente predicando*. Detalle. Museo de Bellas Artes de Valencia.

- 8 Ésta constituye una de las primeras entradas a la ciudad en las que hay elementos escenográficos clasicistas. Sin embargo, esto no fue un fenómeno exclusivo de Valencia, pues en 1507 y 1508, Sevilla y Valladolid celebraron respectivamente sus primeras entradas *all'antiqua*. Véase FALOMIR FAUS, M.: “Entradas triunfales de Fernando el Católico en España tras la conquista de Nápoles” en A.A.V.V. *VI Jornadas de Historia del Arte: La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*. Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1993, pp. 49-55 y sobre el simbolismo de los portales en las entradas reales a la ciudad y su modificación del primigenio modelo *all'antiqua* romano, véase MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a P., *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*. Valencia, Ajuntament de València, 1995, pp. 89-90.
- 9 FALOMIR FAUS, M., *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, p. 411.
- 10 Véase CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 414-415.
- 11 COCK, H., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid, Aribau y compañía, 1876 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1998], p. 226. Carreres Zacarés hace una interpretación de este arco levantado para la visita del monarca, véase CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 145-146. Igualmente, Castilla dice que “[...] esta puerta quedó convertida en un arco triunfal en honor de los personajes del glorioso pasado de la ciudad, personificados en las figuras de Romo, Publio Scipion, el Cid Campeador y el rey Jaime I el Conquistador, y en honor de la misma ciudad, mediante sus principales virtudes, la Nobleza y la Virtud”. Véase también CASTILLA, M^a F.: “El portal de Serranos en la entrada de Felipe II” en A.A.V.V. *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, Universidad Literaria de Valencia, 1981, pp. 58-65.
- 12 EIXIMENIS, F. *Regiment de la cosa pública*. Valencia, por [Christo]fol Cofman, 1499. Sobre esta imagen véase CISNEROS ÁLVAREZ, P., *La imagen grabada de la ciudad...*, pp. 61-135.
- 13 Véase, básicamente, CERVERA TORREJÓN, J. L.: “La prisión de las torres de Serranos” en CERVERA ARIAS, F. / MILETO, C. *Las Torres de Serranos...*, pp. 27-40; FERRERES CARBONELL, L., *Cárceles Torres de Serranos. Apuntes sobre su situación y condiciones, descripción e historia [...]*. Valencia, imprenta Doménech, 1880; GRAULLERA SANZ, V.: “Las cárceles de Valencia en la Edad Moderna” en A.A.V.V., *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*. Valencia, Universidad de Valencia, 1982, tomo II, pp. 255-270 y TRAMOYERES BLASCO, L.: “Las cárceles de Serranos” en *Almanaque de Las Provincias*. Valencia, Las Provincias, 1888, pp. 279-283.

palabras de Felipe Gauna, con motivo de los festejos por el casamiento entre Felipe III y Margarita de Austria, quien en 1599 dijo que “fue lástima de hojr los gritos que davan los presos que en ellas estaban pidiendo misericordia [...]”.¹⁴

El nuevo uso carcelario que tenían ya las Torres de Serranos parece que afectó a la consideración de los valencianos para con el edificio. Marco Antonio Ortí Ballester pronuncia en 1656 que “[...] de la puerta de los Serranos, que aunque todo lo interior de estas torres es suma tristeza, por ser cárceles reales es la desmentía lo alegre de las luminarias [...]”.¹⁵ Anteriores son las palabras del murciano Andrés de Claramonte (1560-1626) quien en 1612 en su *La católica princesa Leopolda* escribe poéticamente que en ella “todos lloran”.¹⁶ Este cambio de uso de las Torres de Serranos sí que afectó a su representación en el grabado tal y como se ve en 1675 en la contraportada de *Misceláneas predicables políticas y morales* de Melchor Fuster.¹⁷

Sin embargo, en la pintura del siglo XVII las Torres de Serranos continuarían con su primer significado iconográfico, el de remitir metoní-

micamente a Valencia. En el *San Vicente predicando* –100 x 75 cm.– de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), del Museo de Bellas Artes de Valencia, se recoge la iconografía del santo apocalíptico en actitud de bendecir¹⁸ y lo más destacado de la composición es que, en el fondo a la izquierda, se han retratado las Torres de Serranos.¹⁹ Aquí la construcción medieval está perfectamente trazada, con el puente homónimo también delineado. Se distinguen los cuerpos prismáticos de las dos torres laterales del conjunto y los balcones. Igualmente, se insinúa mediante sutiles pinceladas parte de la decoración. En la imagen no hay elementos que recuerden a su uso carcelario. De hecho, la puerta de entrada está abierta, como marcando su función de dar entrada a la ciudad. La monumentalidad del edificio resalta más si cabe al compararse con la muralla presente a sendos lados de las torres. Esta pintura vuelve a restituir, por tanto, el uso de las Torres de Serranos como emblema arquitectónico e imagen metonímica de Valencia.

Lectura parecida puede hacerse en otra obra contemporánea. Vicente Salvador Gómez (1637-1678) pinta en 1668 la *Venida a Valencia del*

14 GAUNA, F., *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927, vol. I, p. 269.

Sin embargo, y a pesar de este uso como prisión, aún se utilizó como entrada a Valencia en el recibimiento que la ciudad hizo a Margarita de Austria pues “se levantó un arco vistosísimo en la puerta de Serranos de tres órdenes”. GAUNA, F., *Relación de las fiestas...*, vol. I, p. 269. Véase ESQUERDO, J., *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Phelepe II para el casamiento del III con [...] Margarita de Austria [...]*. Valencia, en casa de Juan Grysóstomo Garriz, 1599, f. E2.

15 ORTÍ y BALLESTER, M. A., *Segundo centenario de los años de la canonización del [...] apóstol san Vicente Ferrer [...]*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1656, f. 38.

16 JULIÁ MARTÍNEZ, E.: “Valencia y Andrés de Claramonte”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 39 (1957), p. 28.

17 FUSTER, M., *Misceláneas predicables, políticas y morales al patrocinio de la ilustrísima, leal, y coronada ciudad de Valencia*. En Valencia, por Gerónimo Villagrasa, 1675. Sobre esta imagen véase CISNEROS ÁLVAREZ, P., *La imagen grabada de la ciudad...*, pp. 122-135.

18 FERRÁN SALVADOR, V., “A propósito de las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa en el museo de Bellas Artes de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 32 (1961), pp. 51-53.

19 En el siglo XVII san Vicente se ha representado junto a Valencia en numerosas ocasiones. En el grabado es significativa la calcografía que aparece en el libro de *Murs e Valls* de Joseph Llop. Véase LOP, J., *De la institució, govern polítich y jurídicb [...] de les il·lustríssimes fàbriques Vella dita de Murs e Valls y Nova, dita del Riu, [...]*. València, Gerónimo Vilagrasa, 1675. Son interesantes, igualmente, las palabras de Marco Antonio Ortí quien recoge cuando se reparte una estampa en la que se representaba a san Vicente sobre la ciudad de Valencia: “Luego el licenciado Gaspar Pujares, presbítero [...] iba repartiendo [...] unos grandes pliegos de papel donde estava estampada una imagen de san Vicente Ferrer con unas alas, significación de aquel milagro [...]. Estava esta imagen del santo sobre una ciudad [...] i ésta era la de Valencia; i toda la estampa un jeroglífico que significa que san Vicente Ferrer es el ángel custodio de la ciudad. Al repartir estos papeles, se movía un ruido tan grande de hombres i muchachos que con causar mucha confusión para la prosecución de la buelta, servía de aumento al regozijo”. ORTÍ Y BALLESTER, M. A., *Segundo centenario de los años de la canonización del [...] apóstol san Vicente Ferrer [...]*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1656, pp. 97-98.

Cristo Salvador –69’8 x 48’2 cm.–²⁰ El tema es el suceso extraordinario de la llegada a Valencia del conocido como el Cristo del Salvador.²¹ Más allá de la temática del lienzo, interesa la mirada corográfica que el pintor ha vertido sobre Valencia pues el citado crucifijo está representado justo en el lugar en el que se encontró, entre los puentes de Serranos y de la Trinidad, tras remontar contracorriente el cauce del Turia desde el mar.

El original planteamiento de esta obra, con un punto de vista justo debajo del puente de la Trinidad, permite percibir toda la parte izquierda de la margen del río Turia en donde, de nuevo, el portal de Serranos vuelve a constituirse como el ingrediente arquitectónico más emblemático de la ciudad. Al igual que en la pintura precedente, no destaca ningún elemento carcelario, restituyéndose otra vez su función como auténtico referente de Valencia. Además, el detallismo presente en esta pintura habla mucho del interés que puso Vicente Salvador Gómez al trazar el edificio.

Con todo esto, parece ser que las Torres de Serranos no pierden su papel como edificio emblemático de la ciudad en la pintura seiscentista. En ella se le sigue retratando particularmente como una construcción que es capaz de evocar a Valencia. Este protagonismo en el campo pictórico no es compartido por el grabado, en donde no se las volverá a representar con independencia hasta principios del XIX.²² Aún así, continuará siendo uno de los elementos visuales más característicos de los grabados urbanos de conjunto de Valencia.

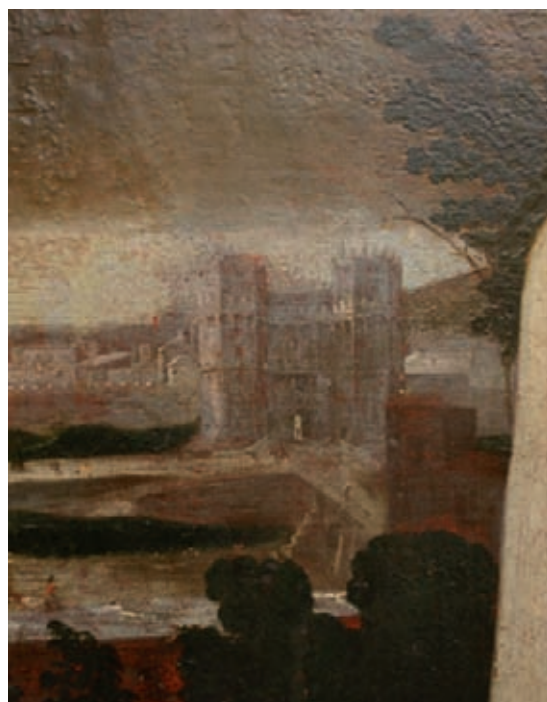


Fig. 2.- Espinosa, Jerónimo Jacinto de: *San Vicente predicando*. Detalle. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Junto a las Torres de Serranos, el otro hito arquitectónico de Valencia es, sin duda, el Miguelete. El campanario catedralicio, además de ser emblema religioso, constituye, con sus casi 51 metros de altura, el elemento principal de la imagen de Valencia, debido a la gran diferencia de altura existente en el seiscientos entre éste y el resto de edificios oficiales o eclesiásticos y la

²⁰ Sobre esta obra véase BENITO DOMÉNCH, F. / GÓMEZ FRECHINA, J., *La col·lecció Orts-Bosch al Museo de Belles Arts de València*. València, Generalitat Valenciana, 2006, vol. 1, pp. 122-123 y MARCO GARCÍA, V., *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 135-137.

²¹ Véase BÉRCHEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M., *Traer a la memoria. La época de Jaime I en Valencia*. Valencia, Ruzafa Show Ediciones, 2008, pp. 144-145.

²² CATALÁ GORGUES, M. Á., *Valencia en el Grabado. 1499-1899*. Valencia, Ajuntament de València, 1999, pp. 80-81.

altura máxima de las viviendas, no más, salvo excepciones, de dos alturas.

Se tienen datos de que en el siglo XVII el Miguelete fue representado individualmente en varias pinturas. En el ámbito festivo, por ejemplo, aparecería en pinturas como referente metonímico de la ciudad. Esta iconografía fue, además, empleada por algunos habitantes de la ciudad para adornar sus casas particulares. Martínez de la Vega relató como en los festejos por la beatificación de santo Tomás de Villanueva un devoto de la calle Corregeria había colocado en la fachada de su vivienda “i en el ayre, una muy grande farol representando en él al vivo la torre mayor, con campanas, relox, capitel i armas de la ciudad”.²³ Al matizar el cronista con sus palabras “al vivo”, éste tuvo que estar bien ejecutado.²⁴ Después, una imagen similar se repetiría en 1655 pues Vicente Gil recoge que “els obrers de la vila mestres” llevaban en la procesión del segundo centenario de la canonización de san Vicente una reproducción del Miguelete.²⁵ Además, en el grabado, se cuenta con una imagen muy evidente como es el jeroglífico V que formaba parte del altar del Colegio de San Pablo de Valencia, erigido durante las celebraciones del cuarto centenario de la conquista de la ciudad.²⁶ Por tanto, en la pintura y en el gra-

bado esta iconografía estuvo bien asimilada en la Valencia del seiscientos.

Aunque el Miguelete aparezca representado de manera ocasional individualmente, lo habitual es encontrarlo como un ingrediente destacado en las vistas de conjunto. De nuevo, habría que recordar obras de Jerónimo Jacinto de Espinosa como su *Inmaculada Concepción* (1660) –267’5 x 181 cm.– del Paraninfo de la Nau (Universitat de València).²⁷ Tras la restauración llevada a cabo en el 2002, se ha recuperado una imagen de Valencia que, hasta esa fecha, había pasado inadvertida. En esta vista de Valencia se comprimen el Miguelete, el cimborrio, se divisan tímidamente también la techumbre del templo catedralicio, una mínima sección de las Torres de Serranos y parte del paramento de la muralla. Igualmente, emerge de intramuros un campanario inidentificable. Vuelven, por tanto, a constituirse el Miguelete y las Torres de Serranos como adjetivos visuales imprescindibles en la imagen de la Valencia seiscentista. También de Espinosa podría recordarse el *Hallazgo de la Virgen del Puig* (ca. 1660) –225 x 172 cm.– pues, como se ha pensado recientemente,²⁸ la imagen urbana de la parte superior derecha de la obra es una representación de Valencia y no del monasterio del Puig, como hasta ahora se

23 MARTÍNEZ DE LA VEGA, G., *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de su santo pastor i padre don Tomás de Villanueva*. Valencia, Felipe Mey, 1620, p. 75.

24 Esta representación también estuvo presente en la parroquia de San Bartolomé con motivo de las fiestas de la Inmaculada Concepción de 1662. Véase su interpretación en PEDRAZA, P.: “Aspectos cómicos de una fiesta valenciana del siglo XVII” en A.A.V.V., *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*. Valencia, Universidad de Valencia, 1983, tomo III, p. 224.

25 ESCARTÍ, J. V.: “Els centenaris de la canonització de San Vicent: testimonis en València dels segles XVI i XVII” en A.A.V.V., *Paradigmes de la història I. Actes del Congrés de San Vicent Ferrer i el seu temps*. València, Sao, 1997, p. 141. Véase, igualmente, ESCARTÍ, J. V.: “La Relació del segon centenar de la canonització de sant Vicent Ferrer (1655) del canonge Vicent Gil” en A.A.V.V., *Miscel·lània Germà Colon*. Barcelona, Abadía de Montserrat, 1994, vol. II, pp. 55-75 y GIL, V., *Copia de una relación suelta que se ha encontrado en este archivo de las fiestas que se celebraron en esta ciudad de Valencia en memoria del segundo centenar de la canonización del señor san Vicente Ferrer en el año 1655*. ACV: Ph.X-231-237v.

26 ORTÍ Y BALLESTER, ORTÍ, M. A., *Siglo quarto de la conquista de Valencia [...]*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1640, f. 69.

27 Véase BENITO GOERLICH, D.: “Pintura y escultura antiguas” en A.A.V.V., *Los tesoros de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 31-32; BLAYA, N.: “Inmaculada Concepción” en A.A.V.V., *Herencia Pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 180-183; GARÍN ORTIZ de TARANCO, F. M^a, *La Universitat de Valencia y sus obras de Arte*. Valencia, Universidad de Valencia, 1982, p. 65 y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2000, p. 57.

28 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa...*, p. 67.



Fig. 3.- Salvador Gómez, Vicente: *Venida a Valencia del Cristo Salvador*. Detalle.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

había considerado.²⁹ En ella, en el ángulo superior derecho, tímidamente, se insinúa la sombra de lo que debe de ser el Miguelete. En ella se aprecian, además, una muralla y, sin poder identificarse, varias entradas de carácter defensivo y otras torres.

En otras pinturas, se ha recurrido al Miguelete como elemento básico para remitir a Valencia incluso cuando éste supusiera un anacronismo. En la Sala Dorada del palacio de Cocentaina se representa la conquista de Valencia. Se

distinguen las Torres de Serranos, el cimborrio y, especialmente, el Miguelete. Aquí, se busca una rápida identificación entre el motivo iconográfico urbano y Valencia, siendo necesario el recurrir –a pesar de constituir un anacronismo– a las arquitecturas más características de la ciudad. Recursos similares se ven también en la pintura de *San Pedro Nolasco relevando al rey don Jaime la conquista de Valencia (1660-1662)* procedente, probablemente, del convento de la Merced, hoy propiedad del Ayuntamiento de

²⁹ GÓMEZ CARBONELL, C.: “Un pintor valenciano. Jerónimo Jacinto de Espinosa”, en *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930-1931, p. 138.

Valencia, y que la historiografía ha atribuido tanto a Pablo Pontons³⁰ como a Jerónimo Jacinto Espinosa.³¹ No obstante, recientemente, se ha insistido en la autoría del segundo.³² La pintura representa el momento en el que san Pedro Nolasco, fundador de la Merced, recibe el mensaje divino en chorro de luz en el que se lee “vines” profetizando y anunciando que Jaime I, al lado del santo, va a conquistar Valencia. En la imagen de la ciudad, a la derecha de la composición, se distinguen perfectamente el Miguelete y el cimborrio.

En una obra de Pedro Juan Tapia –activo en Valencia en el último tercio del siglo XVI–,³³ hoy destruida, que consistía en un árbol genealógico, la imagen de Valencia, con el Miguelete y el cimborrio como elementos más emblemáticos y reconocibles, era sostenida por Juan de Perusia y san Pedro de Saxoferrato. Se ubicaba en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.³⁴ En otra obra del siglo XVII, conservada en el Ayuntamiento de Valencia, junto al icono de Nuestra Señora del Auxilio –79 x 59 cm.–, tema principal del cuadro, aparece a la derecha de la composición una vista de Valencia de la que destaca el campanario de la catedral coronado por el escudo de Valencia.³⁵

En altares festivos contemporáneos se empleó igualmente el Miguelete como emblema urbano de Valencia. En las fiestas conmemorativas del cuarto centenario de la conquista cristiana de Valencia, en el altar de la calle de San Vicente de enfrente del convento de San Gregorio, se busca una rápida identificación entre el motivo iconográfico urbano y Valencia, siendo necesario el recurrir –a pesar de constituir una mentira histórica– a las arquitecturas más características de la ciudad, en este caso al Miguelete.³⁶

Martínez de la Vega recoge en su crónica sobre la beatificación de santo Tomas de Villanueva una iconografía de Valencia que se repetirá en todo el siglo XVII y, especialmente, en el XVIII y XIX. Los santos Vicentes protegiendo la ciudad de Valencia estuvieron representados en la vivienda particular de un sastre que vivía en la calle San Vicente de la ciudad. Éste levantó un altar en el que empleó cuatro jeroglíficos como decoración. El más interesante de todos ellos es el que “pintose la ciudad de Valencia con almenas i edificios [...] en el cielo muchas estrellas grandes con insinias en el medio, [los] santos d’esta ciudad, como el timete i aspas de los dos Vicentes [...]”.³⁷

³⁰ MAYER, A. L., *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1928, pp. 265-267.

³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 72.

³² CANDELA GUILLÉN, J. M.: “San Pedro Nolasco revelando al rey don Jaime la conquista de Valencia” en A.A.VV., *La luz de las imágenes. II. Áreas Expositivas y análisis de obras I*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 346-347.

³³ Se tienen pocos datos de este pintor, véase DE ALCAHALÍ, B., *Diccionario de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1989], p. 314.

³⁴ A.A.VV., *La luz de las imágenes*. Valencia, Generalitat Valenciana, I, p. 322. Esta obra, además, parece ser el prototipo de un grabado posterior que, en el siglo XVIII, realizaría Hipólito Rovira sobre dibujo de Gaspar de la Huerta. CÁRCEL ORTÍ, V., *Historia de la Iglesia en Valencia*. Valencia, arzobispado de Valencia, 1986, tomo I, lámina 105 y p. 67 y ZARAGOZÁ CATALÁN, A.: “Inspiración bíblica y presencia en la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano” en A.A.VV., *Historia de la ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002, pp. 166-183., p.172.

³⁵ CATALÁ, M. Á.: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia...*, pp. 70-71 y del mismo autor: *El Museo de la Ciudad. Su historia y sus colecciones*. Valencia, Ajuntament de València, 1997, p. 74.

³⁶ ORTÍ Y BALLESTER, ORTÍ, M. A., *Siglo cuarto de la conquista de Valencia...*, fol. 61.

³⁷ MARTÍNEZ DE LA VEGA, G., *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 82-83.

También en los mismos festejos, se ven otros valores de la imagen de Valencia. Éstos se aprecian en una basa que se pintó en la calle de la puerta de Ruzafa, en el barrio de San Fulgencio. De en medio de la basa “salía una grandiosísima pirámide de veynte palmos en cuadro i cuarenta en alto, sobre la cual avía una bola”. Lo más interesante de esta obra era que sobre la “bola” estuvo “pintada en ella la ciudad de Valencia en figura redonda [...]”.³⁸ Martínez de la Vega recoge también cómo se realizó un altar efímero que acabó quemándose, pues esa era su finalidad, en el que, a pesar de no decirse que Valencia estaba pintada en él, se tienen los suficientes indicios para poder asegurar, sin mucho riesgo a equivocarse, que, efectivamente, la imagen urbana que formaba parte de este programa iconográfico y del altar era la de Valencia. El altar de la Virgen del Socorro consistía en “[...] un tablado de tres varas i cien palmos en cuadro, sobre el cual se formó de papelón”, allí había pintada “una hermosísima ciudad” que recopilaba muchos de los valores asociados a la imagen de Valencia en las celebraciones festivas del XVII pues su iconografía fue “su cerca, torres, capiteles i otros gallardos edificios de admirable perspectiva [...]”.³⁹

Hay que recordar también la pintura *Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia* de la serie de la expulsión de los moriscos.⁴⁰ Ésta fue encargada por Felipe III⁴¹ al marqués de



Fig. 4.- Espinosa, Jerónimo Jacinto de: *Inmaculada Concepción*. Universitat de València.

³⁸ MARTÍNEZ de la VEGA, G., *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 86-87.

³⁹ Martínez de la Vega relata que “estaba esta ciudad hermosa, a más de su pintura” y, con el fin de cumplir su función, que no era otra, como se ha dicho, que la de incinerarse, estaba “pertrechada i guarnecida de varias municiones de coetes, boladores, bombas, i mosquetes” que facilitaron que fuera presa del fuego, como así relata el cronista. MARTÍNEZ de la VEGA, G., *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 90-91.

⁴⁰ Los siete lienzos que componen la serie, hasta hace poco, permanecían dispersos en colecciones particulares de Valencia y Madrid. Ahora, desde 1980, seis de ellos forman parte de la colección privada de Bancaja. Los siete lienzos recrean las sublevaciones de las sierras de Laguar y Muela de Cortes, el embarco en los puertos de Valencia, Vinaroz, Denia y Alicante y la llegada de los expulsados a Orán. Sobre estos lienzos es imprescindible la consulta de A.A.V.V., *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. Valencia, Bancaixa, 1997 y de TORMO CERVINO, J.: “Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos”, en *Valencia Atracción*, 105, (febrero de 1977), pp. 8 y ss.

⁴¹ Se ha apuntado que “así, la afición por la geografía de Felipe III encontraría en el medio cultural y artístico valenciano de finales del siglo XVI y principios del XVII un ambiente propicio”. Véase al respecto BÉRCHEZ GÓMEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia *al Viu* en el siglo XVII” en A.A.V.V., *Historia de la ciudad. III. Arquitectura y transformación urbana de la Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana / Ayuntamiento de Valencia / Universitat de València, 2004, p. 109.

Caracena, virrey de Valencia, quien como se dice en la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentia in Hispania* de Mancelli encontraba “el máximo deleite por ello en las artes matemáticas y fundamentalmente en corografía y la fortificación de esta región”.⁴² El marqués de Caracena se ocupó de contratar a los pintores que terminaron el ciclo tres años después.⁴³ Debido a la importancia del encargo, tuvo que recurrir a 4 pintores: Pere Oromig, Vicent Mestre, Jerónimo Espinosa y Francisco Peralta.⁴⁴ En el *Em-*

barque de los moriscos en el Grau de Valencia,⁴⁵ Pere Oromig refleja, a medio camino entre el género corográfico y la crónica histórica de cariz documental, elementos reales de la ciudad con una intención descriptiva. Se ve el puente de madera o desembarcadero, que actuaba de muelle ante la ausencia de un verdadero muelle –sobre el que poco después se publicaría un ambicioso proyecto que fue un auténtico fracaso–,⁴⁶ una amplia explanada que hace de antesala a la villa del Grau,⁴⁷ con una caserío indefinido,

42 CISNEROS ÁLVAREZ, P., *La imagen grabada de la ciudad...*, p. 398.

43 Gracias a *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, de 1626, se sabe que el marqués de Caracena no sólo tuvo interés por la corografía desde su privilegiado puesto de gobernante, sino que también este gusto quedaría reflejado en su vida personal. En este sentido, se sabe que al menos poseía 4 copias de los cuadros de la expulsión de los moriscos en su vivienda de Pinto (Madrid). Cassiano del Pozzo reseña meticulosamente que en su casa se veía “el retrato de la captura de los moriscos del Reino de Valencia, [lugar] del que era virrey el dicho Luís, que fue el que se encargó de su salida”. Véase ANSELMI, A., *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*. Madrid, Fundación Carolina / Ediciones Doce Calles, 2004, p. 79. Véase al respecto BÉRCHEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y sentir la ciudad...”, pp. 21-22.

44 Véase la biografía de estos pintores en A.A.V.V., *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia...*, pp. 40-45. Sobre las características estilísticas y artísticas y su lectura en el contexto valenciano, Asunción Alejos, antes de que se conociese la autoría de las pinturas, realizó un estudio. Véase ALEJOS MORÁN, A.: “Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos”, en *Cimal*, 16 (1982), pp. 50-59.

Se han encontrado nuevos datos de dos de los pintores del ciclo de la expulsión de los moriscos. De Pere Oromig, se conocía, como última noticia, que fue condenado a muerte el 21 de agosto de 1619 y que logró escapar. Se ha localizado una sentencia de muerte posterior del 25 de junio de 1620, por lo que pudo ser ejecutado. Véase ARV: Real Audiencia, sentencias, Francisco Pablo Alrreus, caja 86, 25 de junio de 1620, nº 10238.

De Jerónimo Espinosa se han hallado igualmente datos. El primero de ellos es una carta de pago del 18 de julio 1640 sobre unos trabajos que realiza para el municipio de Valencia:

Item proveeixen que per lo Clavari Comú de la present ciutat en lo corrent any sien pagades a Geroni Espinosa, pintor, deu lliures e són a bon compte de lo que ha d’haver per a dobar lo quadro de l’altar de la capella de la casa de la ciutat y pintar les portes d’aquell. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 18 de julio de 1640, f. 159v.

El segundo de ellos es, sobre trabajos similares, del 7 de agosto de 1640. Dice así:

Item proveeixen que per lo Clavari Comú sien pagades a Geroni Espinosa, pintor, vint-y-sis lliures a compliment de trenta-sis lliures que havia d’haver per pintar les portes de l’altar de la capella que està en la casa de la ciutat ab les figures del sant Pere y sant Pau daurant lo retaule y retocar-lo. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 7 de agosto de 1640, f. 198v.

Además de estos datos, se sabe que “Hieronymum Espinosa pictorem” mantuvo un litigio con Ludovico Paravesino, pues se conservan dos sentencias de este procedimiento legal. Véase ARV: Real Audiencia, sentencias, Francisco Pablo Alrreus, caja, 119, 19 de enero de 1639, nº 15340 y ARV: Real Audiencia, sentencias, Francisco Pablo Alrreus, caja, 121, 17 de agosto de 1639, nº 15614.

45 Sobre esta pintura véase GARCÍA MAHIQUES, R.: “Embarque de los moriscos en el Grao de Valencia” en A.A.V.V., *La luz de las imágenes. II. Áreas Expositivas y análisis de obras II*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 48-51 y A.A.V.V., *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia...*, pp. 51-53.

46 Véase CATALÁ GORGUES, M. Á., *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 34-35; GÜELDA, T., *Descripción del muelle que la muy ilustre ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa*. Valencia, Vicente Cabrera, 1686 y HERNÁNDEZ SEMPERE, T. M.: “Diseños y proyectos del puerto de Valencia en los siglos XVII y XVIII”, en HERMOSILLA PLÁ, J. (coord.). *Historia del puerto de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 169-184.

47 El Grau ha estado presente en las representaciones anteriores de Valencia más significativas como la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Beuter o la de Wijngaerde (1563). Véase sobre éste último ROSSELLÓ i VERGER, V. M.: “El Grau de la mar de Valencia” en ROSSELLÓ i VERGER, V. M. (coord.). *Les vistes valencianes d’Antoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 329-340.

algo apiñado, pero con mayor rigor perspectivo que el resto de cuadros de la serie, así como el baluarte, en el que se intervino entre 1535 y 1540,⁴⁸ y la torre vigía, entre otras. Esta escenografía corográfica y teatral está acompañada por el interés por el retrato de personajes, con unas muy cuidadas indumentarias. Aparecen el marqués de Caracena a caballo, don Agustín Megía al frente del contingente militar o el doctor Vaziero del Real Consejo. Además, hay una voluntad por particularizar y retratar cada una de las escenas del embarco.

Este gusto por el retrato colectivo vendría precedido, tempranamente, por la representación de los primeros pobladores de la portada románica de la catedral de Valencia⁴⁹ y, especialmente, por la pintura que, desde 1590, decoraba la Sitiada de la Sala Nova de la Casa de la Diputación.⁵⁰ Allí se retrataron los representantes de los diversos estamentos, eclesiástico, real y militar. Para su ejecución fueron llamados pintores como Juan Sarinyena, Vicent Mestre, Vicente Requena o Luí Mata. Nicolás Borrás, por otra parte, se desplazó desde el convento de Cotalba para determinar sobre la obra. En esta pintura, que es un reflejo de la *civitas* de Valencia, sus representantes más importantes son re-

tratados como un conjunto de poder, detallando cada una de sus fisonomías.

Claro exponente de estos intereses en el medio valenciano son las pinturas de la capilla lateral de San Vicente de la iglesia del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.⁵¹ Esta obra fue pintada por Matarana después de 1601 –anteriormente ya había comenzado las pinturas del templo en 1597–. En ellas se retratan a los personajes más notables de la Valencia de principios del siglo XVII.⁵² De la misma forma, tienen un papel protagonista algunos de los edificios y construcciones de Valencia. La Casa de la Ciudad, la recreación del portal del Real antes de su reconstrucción –probablemente inspirado en el de la Trinidad–,⁵³ la catedral con la puerta de los Apóstoles, la obra *nova*, el cimborrio y el Miguelete, están bien delineados. Todos ellos son representados como construcciones emblemáticas de la ciudad. De este modo, antes que el marqués de Caracena, el Patriarca Ribera muestra su gusto por las pinturas de Valencia al encargar estos frescos. Se debe insistir en la importancia de este trabajo de Matarana. Éste, activo en Cuenca desde 1573,⁵⁴ realiza un programa pictórico de gran envergadura. Probablemente, desde la llegada de Paolo de San

48 GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Arquitectura y Arquitectos en la Valencia del S. XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, tesis doctoral dirigida por el doctor Joaquín Bérchez, 1995, tomo I, p. 343.

49 Véase BÉRCHÉZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M., *Traer a la memoria...*, pp. 103-107.

50 Véase ALDANA, S., *El palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia, Consell Valencià de Cultura; BÉRCHÉZ GÓMEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y pintar la ciudad...”, pp. 110-111 y TRAMOYERES, L., *Pinturas murales del Salón de Cortes*. Valencia, imprenta de Francisco Vives Mora, 1891.

51 Véase, entre otras, BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980. Recientemente, se ha procedido a un nuevo estudio de las pinturas del Colegio de Corpus Christi de Valencia como conjunto. En este sentido, véase BENITO GOERLICH, D.: “Parets que ensenyen. Els cicles pictòrics murals del Col·legi de Corpus Christi” en A.A.V.V., *Domus Speciosa. 400 anys del Col·legi del Patriarca*. València, Universitat de València, 2006, pp. 61-131. Para su interpretación desde el punto de vista corográficos, véase BÉRCHÉZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y sentir la ciudad...”, pp. 112-115.

52 El dietaria Porcar identifica a algunos personajes pues “*a la ma dreta, lo senyor de Bicorn, i lo de la ma esquerra lo senyor de Proença, i lo segon de la ma dreta don Lluís de Calatayu, governador també de València i comte de Real; i lo bastó del pal·li del mig de la ma dreta lo il·lustríssim senyor don Alonso Pimentel y de Herreram comte de Benavent i virrey de la present ciutat i l'altra part de l'esquerra los senyors jurats*”. BÉRCHÉZ GÓMEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 114.

53 BÉRCHÉZ GÓMEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 114.

54 Véase, especialmente, IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: “El periodo conquiscente de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars Longa*, 3 (1992), pp. 65-75.

Leocadio y Francesco Pagano a Valencia, no se había abordado un trabajo de similares características.⁵⁵

Por tanto, la imagen de Valencia en la pintura del siglo XVII se desarrolla en muchos géneros y en ámbitos culturales diferentes. De la misma forma, la morfología de su representación cambia, añadiéndose múltiples ingredientes iconográficos. Además, es un tema complejo que tiene que interpretarse paralelamente junto a grabados contemporáneos o a imágenes literarias que ayuden mejor a su comprensión. No obstante, si bien es cierto que en las calcografías –también en algunas xilografías seiscentistas el tema de la imagen de la ciudad de Valencia llegó a tener una mayor proliferación, la pintura es fundamental para comprender ampliamente cómo se vio, entendió y representó a Valencia en el siglo XVII.



Fig. 5.- Espinosa, Jerónimo Jacinto de: *Inmaculada Concepción*. Universitat de València.

55 BÉRCHEZ GÓMEZ, J. / GÓMEZ-FERRER, M.: “Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca Valencia” en BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (coord.). *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, p. 10.

Sin embargo, no habría que considerar a estas pinturas como estrictamente generadas en el ámbito valenciano. Su herencia viene marcada por algunos trabajos precedentes de Matarana en Cuenca. En este sentido, se atribuye al pintor la obra *San Julián con Lesmes*, única tabla del altar de la capilla vieja del santo en la girola de la catedral conquense de Santa María. A pesar de no encontrarse todavía documentación, existen pocas dudas de que el pincel fuese el de Matarana. Fechada en torno a 1595, en ella se abre en la parte izquierda superior una ventana a partir de la cual se ve una representación que se ha querido identificar con Cuenca. Sin embargo, no contiene los datos gráficos suficientes como para poder llegar a esta conclusión sin posibilidad de equivocación. Más atractivo para nuestras pretensiones tiene la serie de la catedral conquense sobre la vida de san Julián. En la pintura *Milagro de la peste en Cuenca* se aprecia un interés por la arquitectura de la ciudad descrita ya con una minuciosidad similar a lo que después realizaría en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. De hecho, hay que ver en Matarana un pintor con verdaderos intereses corográficos pues “hizo algunos estudios del natural en los pintorescos valles de Cuenca”. Esta misma línea será luego continuada en Cuenca por el pseudo Matarana y, especialmente, por Eugenio Cajés.

Sobre todo esto, véase BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 183; BORONAT y BARRACHINA, P., *El B. Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, [s. i.] [imprenta de F. Vives y Moral], 1904, p. 388 e IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La vista de Cuenca desde la boz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006, pp. 66 y 67.